

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique



جامعة قسنطينة -3- صالح بومبيدر
UNIVERSITE CONSTANTINE -3 - Salah BOUBNIDER
كلية الهندسة المعمارية و التعمير
قسم الهندسة المعمارية
Faculté : Architecture et Urbanisme
Département : Architecture

N° d'ordre :
Série :

THESE DE DOCTORAT
Option : Urbanisme

Intitulé :

**L'impact de l'action artistique urbaine
sur l'espace public urbain.
Cas de la Cité du 20 Aout 1955 à Constantine.**

Présentée pour l'obtention du Doctorat en sciences

par : AMIRECHE Mohamed

Sous la direction de : Professeur SAHNOUNE Tayeb

Membres du Jury

KORICHI Ammar	Professeur	UC3	Président
SAHNOUNE Tayeb	Professeur	UC3	Rapporteur
KHALFALLAH Boudjemaa	Professeur	Univ M'sila	Membre
DAARA Djaafar	M C A	UC3	Membre
MADANI Said	M C A	Univ Sétif	Membre
LAZRI Youcef	M C A	Univ Guelma	Membre

Année universitaire : 2018 / 2019

Remerciements

J'adresse mes sincères remerciements au Professeur Sahnoune Tayeb directeur de thèse, qui a su orienter et conseiller ce travail avec la patience requise.

Je tiens à remercier chaleureusement mon épouse et mes filles pour leur patience, leur compréhension et leurs encouragements. Merci à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de cette thèse.

Résumé

Le thème central de cette thèse, est l'étude de l'action artistique urbaine comme pratique de l'espace public urbain, nous y présentons la manière avec laquelle des artistes de rue interviennent, dans le but de redonner sens à la ville et à ses espaces publics urbains. C'est autour de cette réflexion que porte la problématique de ce travail de recherche. Notre étude, exploratoire, consiste à étudier la manière dont cette donation de sens se fait à travers l'investissement volontaire et éphémère de l'espace public urbain par cette pratique qu'est l'action artistique urbaine, appelée communément ; les Arts de la Rue. Nous essaierons ainsi de comprendre comment un phénomène artistique avec sa capacité socialisatrice agit sur l'urbain.

Notre travail de recherche n'est pas fondé exclusivement sur l'analyse des arts de la rue comme pratique artistique et culturelle de l'espace public, ou exclusivement sur l'analyse de l'espace public urbain comme espace énigmatique porteur de plusieurs conflits de la crise urbaine contemporaine. Elle porte essentiellement sur l'analyse de l'articulation entre ces deux sujets dans un contexte spatio-temporel bien définis, pour savoir quelle est l'influence réciproque de l'action artistique urbaine sur l'espace public urbain.

En se produisant dans l'espace public, l'action artistique urbaine se trouve intimement liée aux problèmes d'urbanisation et de l'aménagement du territoire. Ces artistes de rue mettent l'espace public au centre de leurs réflexions. Il devient la matière même de leurs créations artistiques. Le changement des perceptions des lieux par ces actions artistiques a des conséquences non seulement immédiates (une autre expérience de l'espace), mais aussi à plus long terme, bien après les représentations. Ancrés plus ou moins profondément dans les mémoires des spectateurs, ces spectacles urbains et leurs traces matérielles éphémères provoquent par la suite de nouvelles pratiques individuelles et personnelles chez les citoyens et une redécouverte de la ville.

Mots clefs : Action artistique urbaine - Arts de la rue - Ambiance - Action culturelle - Loisirs – Spectacle - Espaces publics urbains, Adhérent - Adhésion - Sensibilisation.

Table des matières

Introduction générale -----	1
1 Introduction -----	1
2 Problématique -----	3
2.1 L'insuffisance conceptuelle: -----	5
2.2 Les carences de gestion: -----	5
2.3 Hypothèses -----	7
3 Méthodologie-----	8
3.1 Structure de la thèse -----	11
PARTIE 1: L'action artistique urbaine, un outil opérationnel au service d'une activation du sens des lieux investis. -----	17
Chapitre 1 : L'action artistique urbaine : un petit air festif dans un ordinaire urbain -----	17
1.1. Introduction-----	17
1.2. Définition de l'action artistique urbaine :-----	17
1.3. Origine des arts de la rue :-----	19
1.3.1 Définition des arts de la rue :-----	19
1.3.2 La période antique : la fête religieuse-----	20
1.3.3. Similarité entre le théâtre antique et le théâtre de rue : -----	22
1.4. La période médiévale : la fête médiévale -----	22
1.5. L'héritage du Moyen-âge -----	23
1.5.1. Le Carnaval :-----	23
1.5.2. Le bateleur :-----	24
1.5.3. La Parade :-----	25
1.5.4. La Foire :-----	25
1.5.5. Le boulevard : -----	27
1.6. Le modèle italien : la commedia dell'arte -----	28
1.6.1. Similarités de la commedia dell'arte et du théâtre de la rue :---	30
1.6.2. Vers les formes actuelles du théâtre de rue-----	30
1.6.3. La rupture du 19 ^{ème} siècle : la scène à l'italienne -----	31
1.6.4. La révolution théâtrale du début du 20ème siècle -----	32
1.6.5. Les mouvements précurseurs-----	33

1.6.6. Le théâtre de rue entre théâtre populaire et scénographie urbaine-----	38
Chapitre 2 : Le développement des arts de la rue dans le monde -----	40
2.1. Cas de la France -----	40
2.1.1. Les années 70 : les années saltimbanques -----	41
2.1.2. Les années 80 : le Merveilleux Urbain-----	43
2.1.3. Les années 90 : les années de l'institutionnalisation -----	47
2.1.4. Politique de l'Etat et de la ville, vis à vis des arts de la rue. ----	49
2.1.5. Les organismes et structures soutenant les arts de la rue en France-----	53
2.1.6. La fédération, association professionnelle des arts de la rue---	56
2.2 Les spectacles d'animation culturelle en Afrique.-----	57
2.2.1. Le spectacle traditionnel perçu comme institution sociale : ----	60
2.2.2. Le spectacle traditionnel comme manifestation de la vie culturelle d'un peuple: -----	60
2.2.3. Le spectacle traditionnel comme foyer d'éducation. -----	61
2.2.4. Le spectacle traditionnel comme forme autochtone de théâtre	61
2.2.5. Le spectacle traditionnel comme "jeu et fête" -----	62
2.2.6 Les cérémonies rituelles ou les spectacles rituels. -----	64
2.2.7. Les spectacles profanes -----	65
2.2.8. Les manifestations et les spectacles intermédiaires -----	67
2.3. Quelques observations sur le public ou la participation du spectateur au spectacle-----	67
Chapitre 3 : L'espace urbain public comme espace construit, sensible et social-----	69
3.1. Introduction-----	69
3.2. Définir l'espace public urbain-----	69
3.3. L'espace : de la forme au contenu -----	72
3.3.1. La forme urbaine-----	72
3.4. Les significations de l'espace -----	80
3.5. Un accent sur les représentations -----	82
3.6. Les notions de culture et d'identité-----	84
3.7. Cerner les acteurs-----	88

3.8. Urbanité : Définition-----	91
3.8.1. Urbanité et lien social :-----	92
3.8.2. Urbanité et cadre de vie :-----	92
3.8.3. Mesurer l'urbanité : densité et diversité-----	93
3.8.4. Les représentations de l'urbanité :-----	93
3.9. L'équilibre entre pleins et vides dans la ville au cours du temps -----	94
3.9.1. L'antiquité-----	95
3.9.2. L'espace public urbain du moyen-âge : mixité d'activités et de populations -----	98
3.9.3. La renaissance ou la mise en scène de l'espace public urbain -----	100
3.9.4. Première moitié du 20e siècle : l'urbanisme fonctionnaliste et normatif. -----	105
3.9.5. Seconde moitié du vingtième siècle. -----	106
3.9.6. L'espace public urbain aujourd'hui -----	107
3.9.7. L'accessibilité -----	115
3.9.8. Une sphère de débats-----	116
PARTIE 2: Jouer dans l'espace public urbain-----	125
Chapitre 04 : Réglementation et gestion de l'occupation des lieux publics -----	125
4.1. Introduction-----	125
4.2. La réglementation de l'occupation des lieux publics -----	125
4.2.1. Occupation du lieu et ouverture au public.-----	127
4.2.2. Les relations de voisinage-----	128
4.3. Gérer la cohabitation des activités dans l'espace public-----	130
4.3.1. Les arrangements sonores-----	130
3.3.2. Les occupants du quartier-----	131
4.3.3. L'accessibilité-----	132
4.3.4. Les conditions de la représentation-----	133
4.4. Les différentes étapes du choix et de l'appropriation du lieu -----	134
4.4.1. Le cadre d'accueil des compagnies : des situations variées--	135
4.4.2. Des organisateurs informés, la vision préalable des spectacles. -----	138

4.4.3. Les fiches techniques.-----	138
4.4.4. Le Cargo : une procédure complexe et complète-----	139
4.4.5. Le Festival de Théâtre Européen et la ville de Grenoble : Une procédure réduite -----	146
4.4.6. L'intervention sauvage : une organisation légère et souple---	149
4.5. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes -----	151
4.5.1. Le spectacle « <i>Sens de la visite</i> » de 26000 couverts-----	152
4.6. Le spectacle « <i>Le point de vue</i> » du collectif Z.U.R. -----	157
4.6.1. Le parcours : « <i>Les cages</i> » -----	158
4.6.2. Le parcours : « <i>L'arbre</i> »-----	161
4.6.3. Le parcours : « <i>La soupe</i> » -----	162
4.7. Le spectacle « <i>Mobile homme</i> » de Transe Express -----	165
Conclusion -----	167
Chapitre 05 : Le patrimoine urbain "revu et interrogé " par l'action artistique urbaine-----	169
5.1. La notion de patrimoine urbain-----	169
5.2. Le patrimoine comme " matière "-----	170
5.3. Le patrimoine comme " objet " -----	171
5.3.1. Objet de représentation, contexte-----	171
5.3.2. Objet sensible -----	172
5.3.3. Objet "décalé" -----	173
5.4. Le patrimoine comme "invention" -----	175
5.5. De la valeur patrimoniale des différents espaces urbains pour le public, et perception due à l'occasion d'actions artistiques urbaines-----	178
5.5.1. Attitudes et postures : la question de la " distance respectueuse " -----	179
Conclusion -----	181
5.6. Actions artistiques urbaines : Finalités culturelles, artistiques, sociales, spatiales. -----	182
5.6.1. La culture dans la politique de la ville -----	183
5.6.2. Actions culturelles et artistiques en milieu urbain-----	185
a. Les Projets Culturels de Quartier (PCQ). -----	185

b. Sensibilisation et "accompagnement".	187
c. Les arts de la rue :	188
5.6.3. Commande et création	189
c. Évolution Terminologique	190
5.6.4. Le public et les publics	193
5.6.5. Habitants engagés dans un processus de création artistique.	194
5.6.6. Action artistique et finalités sociales.	197
5.6.7. L'action artistique dans l'espace public urbain	202
5.6.8. Rapport entre l'œuvre et l'espace (sensible, physique)	208
Conclusion	211
Chapitre 6 : Théâtre en salle et théâtre de rue : ressemblance, emprunts et inventions	214
6.1. Introduction	214
6.2. Le lieu théâtral	214
6.2.1. Caractéristiques de l'espace public urbain dans les arts de la rue.	219
6.3. Analyse de spectacles urbains de quelques Compagnies des arts de la rue à travers le monde	222
6.3.1. La compagnie "KMK" en France	222
6.3.2. La compagnie "Oposito" en France	224
6.3.3. La compagnie "Théâtre nomade" au Maroc	226
6.3.4. La Compagnie "Ici même" en France	229
6.3.5. Compagnies françaises des arts de la rue à Oran, en Algérie	231
6.3.6. La dimension spatiale :	233
6.3.7. Le public :	235
Conclusion	237
6.4. Les origines du théâtre en Algérie	241
6.4.1. Premières représentations	244
6.4.2. Naissance d'un théâtre	249
6.4.3. Les spectacles d'animation politique et culturelle	253
6.4.4. Théâtre de combat et combat du théâtre.	259
6.4.5. Le théâtre post-indépendance: l'institutionnalisation.	261
6.4.6. Crise du théâtre en Algérie	262

6.4.7. Abdelkader Alloula : Un dramaturge et une dramaturgie -----	264
PARTIE 3: Le choix d'une ville -----	268
Chapitre 7 : La ville de Constantine-----	268
7.1. Introduction-----	268
7.2. Constantine : Histoire -----	269
7.3. Constantine : Situation -----	271
7.3.1. Le site initial: sur le rocher... une ville perchée-----	272
7.3.2. Les entrées de la ville : les accès de l'indignité pour l'image de Constantine. -----	274
7.3.3. Constantine, aujourd'hui; la ville perd ses repères -----	298
7.3.4. Constantine face à l'insuffisance de gestion urbaine -----	299
7.3.5. Constantine : les perspectives d'avenir-----	302
7.4. Analyse de la demande et Méthodologie de l'enquête -----	310
7.4.1. L'analyse de la demande -----	310
7.4.2. La méthodologie -----	315
7.4.3. Méthode d'approche -----	321
7.4.4. Les démarches pratiques-----	323
7.5. Analyse des résultats de l'enquête par questionnaire. -----	324
7.5.1. L'utilisation différentielle du temps hors travail -----	325
7.5.2. Les activités davantage pratiquées par les adhérents : -----	326
7.5.3. Les activités pratiquées de manière identique ; -----	328
7.5.4. Les choix préférentiels d'activités culturelles et de loisirs :----	331
7.5.5. Les besoins en lieux de culture, d'art, et de loisirs -----	334
18.8. Les modes de participation aux valeurs sociales -----	343
18.8.1. Participation au cadre urbain :-----	343
18.8.2. L'attitude centrée sur le foyer-----	347
18.8.3. La fréquentation des lieux de spectacles: Le prestige du ---	349
18.8.4. L'adhésion à l'action culturelle dans la Cité du 20 Aout 1955 : -----	352
18.8.5. L'obstacle géographique à la fréquentation des lieux de spectacles :-----	352
18.8.5.1. Les autres empêchements à la fréquentation du théâtre --	353
Chapitre 19 : Synthèse. -----	355

19.1. Le public potentiel à l'action culturelle et artistique -----	355
19.2. Les divers publics : -----	356
19.2.1. Le public adhérent à l'action culturelle : -----	356
19.2.2. Les non-adhérents spectateurs de théâtre : -----	357
19.2.3. Le non-public : -----	358
19.3. La sensibilisation : -----	358
19.3.1. Les niveaux d'intervention : -----	358
19.4. Une action centrée sur la Cité du 20 Aout 1955 : -----	361
Conclusion générale -----	363
ANNEXES -----	395

Introduction générale

1 Introduction

Les espaces urbains publics dans la ville et sa périphérie sont des lieux de rencontres où se développent la vie sociale et culturelle, Pino Simonelli les décrit en disant: «*La ville est un théâtre à 360°*». Cette métaphore exprime l'importance de la prise en compte de tout ce qui constitue l'environnement de la pratique culturelle et artistique, et de sa mise en scène dans l'espace public urbain de la ville. Quant à Jean-François Augoyard, il nomme « action artistique urbaine » ; toute " *action-création qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant une interaction avec le public, si modeste fut-elle* " (AUGOYARD, 1994, p. 9).

Les arts de la rue sont communément représentés comme des événements divertissants, dont le rôle serait d'apporter de l'animation dans les espaces publics, de faire souffler un petit air festif dans un ordinaire urbain généralement perçu comme morne et monotone. Si les spectacles amusent et divertissent les passants, ils les feraient aussi réfléchir sur leur environnement bâti, social, culturel, politique, écologique, et urbain, etc.

Le spectacle urbain dont il est question, doit répondre généralement aux nécessités d'une création vivante et dynamique, en accord avec son temps et son milieu ; par conséquent il devient un art conçu dans l'optique d'un enracinement, véhiculant un message moderne et personnalisé qui ne soit pas simplement un acte culturel et esthétique, mais aussi la base d'une action éthique, philosophique et politique, peut être faut-il voir en ces actions artistiques urbaines, un effort de rattachement du spectacle à la vie de la communauté, à la manière des manifestations traditionnelles en Afrique, et essentiellement dans le monde arabe.

Dans cette thèse, nous abordons plus spécifiquement les pratiques et usages ordinaires des citoyens confrontés à ces événements artistiques, leurs interactions ainsi que leurs représentations. On s'attachera, dans les commentaires des spectateurs, à tout ce qui a rapport à l'espace public urbain.

Notre étude n'est pas fondée exclusivement sur l'analyse des arts de la rue comme pratique artistique de l'espace public ou exclusivement sur l'analyse de l'espace public urbain comme espace énigmatique porteur de plusieurs conflits de

la crise urbaine contemporaine, mais elle porte essentiellement sur l'analyse de l'articulation entre ces deux sujets dans un contexte spatio-temporel bien définis, pour savoir quelle est l'influence réciproque de l'action artistique urbaine et l'espace public urbain. C'est-à-dire que nous prêtons attention aux différentes composantes de l'espace, aussi bien la dimension physique (le bâti), que vécue (les usages et les pratiques), et sensible (perçue par nos différents sens c'est-à-dire non seulement la vue, l'ouïe, le toucher mais aussi l'olfaction. Cela signifie que l'on examine les liens entre le(s) lieu(x) de la représentation, l'événement artistique, la perception, les pratiques et les représentations sociales.

L'intérêt qui nous motive à mener cette recherche réside dans le fait de voir comment des professionnels réclament volontairement la prise en charge et la réappropriation de l'espace public urbain pour lui redonner un sens. Cependant, il faut avouer que les architectes et les urbanistes n'ont pas à garder pour eux seuls le domaine de l'architecture, car ils n'ont pas toujours les moyens intellectuels et artistiques pour pouvoir intervenir aisément; désormais les artistes y ont leur rôle à jouer.

Dès lors, une question nous vient à l'esprit ; quelles émotions les espaces publics urbains nous donnent-ils aujourd'hui ? Que manque-t-il à ces espaces dans les villes modernes et leurs périphéries pour retrouver leur sens de « *civilité et d'urbanité* » ?

En effet, le débat sur l'espace urbain public a été maintes fois au cœur de discussions entre les professionnels, notamment ; les Artistes, les Urbanistes, les Architectes, les Sociologues, les Scénographes et les Pouvoirs publics.

Les urbanistes contemporains constatent leur incapacité à faire de l'urbain, car c'est bel et bien d'une action politique qu'il s'agit; ils ne tardèrent pas à s'engager dans des stratégies volontaires réfléchies. Dès lors, ils se sont mis à faire de l'urbain en y intégrant le concept de scénographie urbaine à travers les arts de la rue. Cette volonté de « *réanimer* » la ville et sa périphérie à travers les arts de la rue est concrétisée par un rapprochement et une rencontre entre les artistes, les urbanistes, les architectes, les aménageurs et la population.

En Algérie, il semble que l'absence d'une certaine *culture de l'urbain* communément partagée, rend cette crise plus complexe. Les collectivités locales gagneraient considérablement à intégrer cette culture de l'urbain dans les programmes de formation qui englobent les différents intervenants (Urbanistes,

Architectes, Sociologues, Scénographes, Artistes de rues, Organisateurs d'évènements et les Pouvoirs locaux), sur l'espace public urbain. Cette initiative reste à notre avis sans doute une des conditions qui rendent possible d'heureux compromis entre les exigences sociales, culturelles, techniques, esthétiques et financières.

Mais qu'on est-il exactement de l'impact supposé des actions artistiques sur l'espace public urbain ?

On a réfléchi à la force politique, au poids symbolique ou encore économique attribués aux arts de la rue, ou ressentis comme tels, mais beaucoup moins se sont interrogés sur les rapports à l'espace public urbain considéré dans ses dimensions construites (le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (les pratiques et les usages).

La question de l'intégration des arts de la rue dans l'espace public urbain est plus complexe qu'on ne pourrait le croire, et les professionnels ne tiennent pas tous le même discours sur les pratiques à programmer dans ces espaces.

C'est certainement parce qu'en tant qu'architecte-urbanistes, nous nous intéressons à l'espace dans sa complexité et que nous considérons l'architecture bien plus qu'un ensemble de formes ou d'objets répondant à des fonctions, que nous sommes particulièrement sensibles au travail des artistes de rue.

En effet, les architectes-urbanistes, comme les artistes, ne sont-ils pas des créateurs intervenant dans et pour un objet commun, c'est-à-dire l'espace ? Etant à la fois forme construite mais aussi habitée de multiples façons, l'espace urbain est un des points communs à ces deux professions.

C'est parce que les architectes, les urbanistes et les artistes se préoccupent, chacun à sa manière, de façonner l'espace, de connaître et d'influencer la vie des citoyens, de participer à la construction de l'imaginaire urbain, que nous avons choisi d'interroger ces actions artistiques urbaines, afin de mieux connaître ce qu'elles cachent dans les plis de leurs créations.

2 Problématique

Au lendemain de la seconde guerre mondiale on assiste à la reconstruction des villes, l'aménagement est alors réduit à son expression la plus simple. Ainsi, en se limitant à la stricte mise en forme du cadre de vie, l'urbanisme du 20^{ème} siècle a, en quelque sorte modifié le rapport traditionnel du citoyen à la ville. Il

semble qu'avec l'urbanisme progressiste des CIAM (Congrès international de l'Architecture Moderne), la notion d'espace public urbain s'efface progressivement, et la vie collective de la rue a disparu depuis longtemps.

A cette époque apparaissaient deux formes principales de la vie urbaine ; les grands ensembles résidentiels et la grande distribution commerciale. Ces deux formes ont été un facteur d'une "*rupture d'urbanisation, de la prolifération des non villes aux périphéries, et de la crise des centres urbains traditionnels*" (TENNACHI, 2002, p. 42).

En Europe, vers la fin des années 50 et durant les années 60, la multiplication des grands ensembles dans les banlieues, ainsi que la prolifération des villes nouvelles, et des zones industrielles, accompagnées par la crise économique, ont engendré un dysfonctionnement sur plusieurs plans au niveau de la ville :

✚ Sur le plan spatial, il y a eu une déqualification des territoires, éclatement des formes urbaines et déplacement des enjeux, depuis les centres vidés de leur connexité et de leur tissu relationnel jusqu'aux plus grandes blessures créées par les infrastructures au sein des différents quartiers.

✚ Sur le plan social, il y a eu un développement de problèmes d'identités de marginalité et d'exclusion.

Ainsi, l'accélération de l'urbanisation et le progrès technique ont fait que la ville, qui est constituée principalement de la volonté d'être ensemble, a perdu sa qualité d'un *lieu commutateur*. Depuis, elle n'a cessé de poser un bon nombre de problèmes. Les divisions socio-spatiales, ont dès lors, commencé à dévaloriser l'espace public urbain perçu jusqu'alors comme un élément essentiel du paysage urbain et un espace à vivre d'où l'on perçoit l'ensemble de la ville.

Depuis la prise de conscience de cette crise, le regard des spécialistes s'est orienté vers l'espace public urbain dans la perspective d'une interrogation à propos de son rôle et de son sens. Ainsi, l'espace construit a commencé à prendre forme en fonction de ses relations avec les espaces extérieurs, l'objectif était que l'espace public de la ville retrouve son sens de *civilité et d'urbanité*.

Il s'agit effectivement de retrouver la ville et l'espace public et de renouer des relations qui se distendent, voire disparaissent.

En Algérie, les villes peuvent paraître riches en espaces publics urbains, mais seulement, leur conception est souvent caractérisée par une pauvreté

architecturale face aux attentes des citoyens et une inadéquation aux besoins actuels des habitants. Ils sont non aménagés, et sont rarement agréables. La dégradation de ces espaces, trop souvent constatée ces dernières années est due semble-t-il, à l'existence d'un ensemble de carences à savoir:

2.1 L'insuffisance conceptuelle:

Dans la ville et sa périphérie, la continuité du bâti est rompue et l'espace urbain public se résume à un système de circulation et de stationnement et quelques rares espaces verts. Par conséquent, nous assistons à la perte de la notion de *lieu*, remplacée par la notion d'*espace*. Ainsi, il apparaît clairement que les équipes de conception ont omis de prendre en considération le fait que les espaces extérieurs collectifs et l'architecture de leurs abords, doivent être conçus comme un tout, indissociables, les édifices constituant le décor de l'espace collectif.

2.2 Les carences de gestion:

L'état, (représenté par les collectivités locales), qui est appelé à prendre en charge les espaces publics urbains, n'est pas en mesure d'assurer la fonction de gestion de ces espaces; à cause semble-t-il, de la centralisation du pouvoir de décision, de l'incapacité financière, et du manque de personnels compétents.

D'un point de vue général, on peut dire que le nouvel urbanisme a induit un tissu urbain de type nouveau ayant rompu avec les références de la ville traditionnelle, à savoir: " *homogénéité et hiérarchisation* ".

En Europe, l'urbanisme des années 60 a eu comme objectif essentiel de redonner sens à l'espace, de recréer les villes, et formuler une tentative de " *réconciliation* " avec l'espace public urbain.

En France par exemple, la réflexion sur la crise des centres dont on trouve les prémices au début des années 60, a engendré un débat critique de sociologie urbaine, et a donné naissance entre 1963 et 1965 à la mise en place du Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne. A travers ce SDAURP apparaît un discours sur la volonté de recréer la ville. «*Ce retour n'est pas simplement celui d'une pensée nostalgique à une tradition ou à des formes classiques, mais plus profondément de renouer avec la ville, et l'urbain tout en ayant soin d'instaurer un devenir*» (CHAUDOIR, 2000, p. 60).

C'est ainsi que vers la fin des années 60 et le début des années 70, de nouvelles formes d'événements festifs appelés aujourd'hui les arts de la rue, ou encore action artistique urbaine; ont commencé à ressurgir et investir les différents espaces publics de la ville à travers la France. Cette volonté de « *ré-animer* » la ville à travers l'action artistique urbaine, était concrétisée par un pas fondamental réalisé par la rencontre des artistes de rue avec les aménageurs.

La question principale formulée par cette rencontre était centrée sur l'espace public urbain. Cette pétition des aménageurs en faveur des arts de la rue en général, a traversé la pensée aménageuse de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. C'est autour de cette posture que s'est établi un véritable parallélisme entre cette nouvelle pensée de l'urbain et l'intervention culturelle et artistique. C'est ainsi que ces nouvelles formes d'expressions artistiques ont été qualifiées *d'animation urbaine*, dans le cadre de l'action culturelle. Les nouveaux animateurs témoignent d'une prise en charge de leur époque, dont l'objectif est de réanimer la rue et de redonner sens à la notion d'animation urbaine.

Les premiers espaces qui ont accueilli les artistes de rue sont les grands ensembles résidentiels, les banlieues, les villes nouvelles, les tours des HLM, et les friches industrielles; c'est au service de ces espaces en crise qu'ils ont situé leurs actions. Les artistes de rue n'ont pas tort de les provoquer et de déjouer leur monotonie.

L'espace public proposé par les arts de la rue est un lieu qui voudrait renouer une trame défaite et détendre les fils des espaces envahis par la rigidité des zonages. La ville nouvelle que nous propose les arts de la rue est une *vie nouvelle*, un lieu où la cohérence des technologies de l'aménagement et des circulations ne se fait plus aux dépens de la liberté, où les frontières seraient gérées sans indifférence ni excès d'identification.

Dans une période où la question de l'espace public est centrale, et que le spectacle de rue est devenu un moyen de réanimer et redonner vie à la ville pour que celle-ci redevienne une "*héritière*" d'une autre ville, celle de l'imaginaire mythique de l'Agora ou de la cité moyenâgeuse ; les responsables politiques de ces villes centrent leur intérêt sur l'action artistique urbaine, et en deviennent les commanditaires les plus importants.

Au Maghreb arabe, l'action artistique urbaine se présente comme une pratique artistique d'un nouveau genre. Il s'agit d'une nouvelle expérience, d'une

action culturelle et artistique en germination. Peut-être même anticipons-nous en quelque sorte.

Nous avons été frappés par la légèreté avec laquelle le phénomène d'animation urbaine dans le monde arabe, et essentiellement au Maghreb arabe, est traité dans les ouvrages et articles consacrés à l'action artistique urbaine.

En effet, cette dernière est encore mal connue, plus encore, les rares manifestations auxquelles elle donne lieu n'ont jamais été étudiées et regroupées avec un désir de synthèse. Nous pouvons citer entre autres, le travail accompli par le dramaturge algérien Abdelkader ALLOULA, dans les années 80 en Algérie, le Théâtre Nomade (Compagnie de théâtre de rue) au Maroc. L'animation urbaine ne semble pas attirer l'attention et la curiosité des pouvoirs publics, des artistes et des chercheurs maghrébins.

Cette étude se veut une modeste contribution à l'effort de clarification nécessaire. Notre but est de procéder à l'analyse de l'action artistique urbaine, afin d'apprécier les richesses et les défauts qu'elle renferme dans les plis de ses créations.

Nous nous interrogerons sur la manière avec laquelle l'espace public urbain est investi par l'action artistique urbaine. Que devient-il alors une fois qu'il a été approprié par cette pratique? Prend-il un sens? Si oui, quel est ce sens? Et de quelle manière cette donation de sens se fait-elle?

2.3 Hypothèses

Nous faisons l'hypothèse que les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains. De plus nous supposons, que non seulement ces qualités sont mises à jour lors de ces événements, mais que les actions artistiques urbaines jouent le rôle singulier de *modificateur des perceptions* que nous pouvons avoir de notre environnement quotidien construit. Ainsi, l'attention que nous lui portons est stimulée autrement.

Dès lors, des questions importantes apparaissent :

Ces actions artistiques ont-elles une influence sur les perceptions et les pratiques ordinaires des espaces publics des spectateurs ? Proposent-elles une autre expérience, sociale et sensible, de l'espace public ? Quelles traces laisse le spectacle de rue dans les mémoires et va-t-il jusqu'à changer des comportements des citoyens (habitudes de parcours, de regards, etc.) ?

Et enfin, qu'est-ce que les interventions artistiques peuvent apprendre aux architectes et aux urbanistes sur les espaces publics urbains et leurs ambiances ?

Ces questions nous semblent très pertinentes, surtout quand le problème touche une société dont les pratiques sociales et l'organisation spatiale sont traditionnellement dictées par les valeurs culturelles et culturelles.

Par conséquent, nous pensons que la conception, la réorganisation et le réaménagement des espaces extérieurs, ainsi que l'intégration des arts de la rue à travers de nouvelles pratiques scénographiques dans les espaces publics urbains, nous semblent représenter un bon moyen à promouvoir pour mener à bien cette opération. Cette dernière pourrait être possible par une approche se basant sur la structure urbaine qui doit être inspirée avant tout des principes de structuration spatiale et sociale dans les villes traditionnelles, en les associant à des formes d'aménagements contemporaines d'une part; et l'intégration de la pratique de l'action artistique urbaine à travers l'organisation de spectacles de rue sous toutes leurs formes et leurs genres dans les espaces urbains publics.

Nous considèrerons ainsi que l'espace public urbain est avant tout un espace *physique*. Il a ses propres caractéristiques physiques et topologiques qui le structurent: ses dimensions, ses limites, ses ouvertures, ses perspectives, ses verticales, ses horizontales, ses dégagements, ses angles d'ouverture, etc. C'est un espace qui préexiste, il a sa mémoire qui raconte une histoire et qui permet aux scénographes urbains, à travers la *mise en ville des arts de la rue*, de concevoir et de développer leurs actes spectaculaires.

Par conséquent, nous nous baserons dans notre étude sur une analyse qui portera essentiellement sur l'articulation entre les arts de la rue et l'espace urbain public, en considérant celui-ci dans ces dimensions construites, vécues et perçues, dans un contexte spatio-temporel bien définis ; afin de savoir quelle est l'influence réciproque de l'action artistique urbaine et l'espace public urbain. Nous essaierons ainsi de comprendre comment un phénomène artistique avec sa capacité socialisatrice agit sur l'urbain. (A déplacer vers la problématique) .

3 Méthodologie

Pour tenter d'y répondre, une recherche théorique sur le sujet a été effectuée à travers des références bibliographiques qui ont été recueillies principalement au niveau du centre de documentation du département d'Architecture et d'Urbanisme

de l'Université Mentouri de Constantine 03, de l'école d'Architecture de la ville de Grenoble, le centre de documentation de l'Association Hors Les Murs, la bibliothèque Gaston Baty au centre de recherche des Arts de la Rue, dans les villes de Marseille et Grenoble en France, et le Centre de documentation d'urbanisme à la Défense (UFR Théâtre, Paris).

Nous nous baserons sur les observations des lieux, et nous nous appuierons sur les thèses en cours portant sur les relations entre les arts de la rue et l'espace public urbain, afin de connaître et comprendre ce qui se passe lors de représentations artistiques pour, dans le cas qui nous intéresse ici, approcher les comportements du public qui s'actualisent dans ces lieux. Les observations sont assorties de collectes documentaires (photographies, vidéos et enregistrements sonores). Cependant, force est de reconnaître que la recherche de références bibliographiques portant sur les rapports entre les arts de la rue et l'espace public urbain montre à l'évidence qu'il existe peu de travaux abordant cette question et réalisant une véritable analyse d'un point de vue spatial. Ainsi, même si ce domaine de création artistique intéresse de plus en plus de monde (public comme institution, étudiants, chercheurs). Les travaux de recherche s'intéressant spécifiquement aux rapports spatiaux entretenus par ces formes artistiques avec la ville et ses usagers restent rares.

Nous sommes allés à la rencontre de quelques troupes pratiquant les arts de la rue à Grenoble, en région parisienne, dans le Maghreb arabe, et en Algérie. Le but de ces rencontres est de se rapprocher le mieux des artistes de cette pratique pour les interroger de manière directe sur cette pratique pour éclaircir les différents questionnements.

Cependant, nous avons été frappés par la légèreté avec laquelle le phénomène d'animation urbaine dans le monde arabe, et essentiellement au Maghreb arabe, est traité dans les ouvrages et articles consacrés à l'action artistique et culturelle.

En effet, l'action artistique urbaine est encore mal connue en Algérie, voire inexistante, Pour le choix des troupes je me suis alors référé au Goliath 2002 (guide annuaire des arts de la rue), dans lequel j'ai dénombré 68 troupes pratiquant les arts de la rue à Grenoble, Paris et Ile de France pour choisir les troupes auprès desquelles j'allais effectuer mon travail de recherche, j'ai voulu voir dans un premier temps, quelles ont été celles parmi les 68 qui travaillaient sur

l'espace public urbain. Une première prise de contact s'est effectuée à travers des rencontres et des courriers électroniques pour certaines et des appels téléphoniques pour d'autres. Je me suis retrouvé devant plusieurs cas de figure que je pourrais résumer comme ceci:

- des troupes qui comprenaient l'objectif du travail, et qui étaient conscientes de la question de l'espace public par rapport au théâtre de rue et qui travaillaient dessus.

- des troupes qui comprenaient qu'il y avait une relation entre les deux notions et jugeaient que leur travail n'est pas en relation avec ceci.

- et celles qui ne travaillaient pas spécialement sur l'espace public mais étaient consciente de l'influence du spectacle urbain sur ce dernier.

Ainsi, pour pouvoir me fixer sur les troupes représentatives, je me suis appuyé sur les rencontres avec M^{me} P.Demé : assistante – relation publique de la direction de l'association Hors les murs, et M^{me} S.Clidière, spécialiste des Beaux Arts et professeur à l'Ecole d'Architecture de Bourges. Après leur avoir expliqué l'objet de mon travail, elles m'ont orienté sur quelques troupes.

En prenant une première connaissance avec les troupes qui m'ont été proposées, et ce à travers leurs dossiers se trouvant au centre de documentation de l'Association Hors Les Murs, mon choix à été porté sur les compagnies ; KMK, Oposito, Royal de luxe, Ici même, en France ; le dramaturge algérien Abdelkader ALLOULA, dans les années 80 en Algérie, "*Théâtre Nomade*", (Compagnie de théâtre de rue) au Maroc, et la troupe "*Bela Manbala*" au Sénégal. Les critères de choix ont été basés sur le fait qu'elles ne s'inscrivent pas dans le même type de représentations artistiques, et que leurs travaux rappellent en quelque sorte les mouvements précurseurs des arts de la rue.

En guise de travail de terrain, nous réaliserons un questionnaire d'enquête sur « *le public potentiel adhérent à l'action artistique urbaine* » dans la Cité du 20 Aout 1955 dans la ville de Constantine.

Cette étude vise à connaître le public potentiel adhérent à l'action culturelle et aux loisirs d'une part, d'autre part, à savoir comment les personnes vivent leurs espaces publics urbains et ce qu'elles pensent de la vie culturelle dans leur quartier.

Un second temps est consacré à nos résultats d'enquêtes, nous tentons de cerner les principales représentations des acteurs, notamment ; la population et

les artistes, à travers l'appropriation des espaces publics urbains par les habitants-usagers-citoyens durant les spectacles présentés par les artistes de rue.

3.1 Structure de la thèse

Quel est le plan adopté tout au long de cette thèse ?

Celle-ci est constituée d'une introduction, de six parties principales et d'une conclusion générale.

➤ **Introduction générale** : Constituée d'une introduction, une présentation de la recherche, une problématique, des hypothèses, et d'une méthodologie ; elle nous a permis de dégager les grandes lignes de notre thèse et de poser les hypothèses générales; nous avons souligné que l'action artistique urbaine et l'espace public urbain sont des composantes étroitement liées et constituent des éléments essentiels au sein de la ville contemporaine. Nous avons insisté sur l'importance des acteurs et du contexte dans lequel s'inscrit cette action. Notre étude est basée sur la présentation générale du contexte urbain actuel dans lequel l'objet (le spectacle urbain) de ce travail s'est développé.

➤ **La première partie** : Elle est théorique, et consacrée à un aperçu historique sur les origines de l'action artistique urbaine appelée communément les arts de la rue (théâtre de rue, danse et chorégraphie, musique, arts plastiques, etc.), les concepts, et les définitions s'y rapportant (Chap 1), ceci d'une part ; d'autre part , nous évoquons son évolution vers ses formes actuelles et les mouvements précurseurs qui ont suscité sa résurgence (Chap 2), et enfin, son développement dans le monde durant les trois dernières décennies (Chap 3).

Nous abordons par la suite les spectacles d'animation culturelle en Afrique, en tentant de définir le spectacle traditionnel africain, dans la perspective de l'intégration et de la dynamique sociale (Chap 4).

Nous finirons cette partie par quelques observations sur le public, ou la participation du spectateur au spectacle urbain (4.4.)

➤ **Dans la seconde partie**, nous définissons dans un premier temps ; l'espace urbain public en tant que cadre construit sensible et social (Chap 5). Nous considérons que cet espace considéré comme un «*creux*», n'est pas vide, ni en terme matériel, ni en terme de sens ; l'espace public a une forme et des matériaux qui vont, par exemple, modeler la propagation de sons, «*sonner*» de

façon propre. Il reçoit et génère des pratiques, des morceaux de vie (individuelle et collective) s'y déroulent,

Dans un second temps ; nous abordons le concept d'urbanité en ville, mais aussi dans les quartiers périphériques (Chap 6). Ce concept est pour nous essentiel, car en tant que citoyens et en nous appropriant les espaces publics, nous participons à une certaine urbanité (style de vie, manière de se partager l'espace, etc.).

Par la suite, nous évoquons la question de l'équilibre entre pleins et vides dans la ville au cours du temps (Chap 7) ; à travers un aperçu historique sur les origines des espaces urbains publics de l'antiquité jusqu'aux temps modernes.

Nous constatons qu'il existe une unité entre espaces bâtis et espaces publics (libres) ; unité lisible à plusieurs niveaux: *morphologique, social, symbolique*, etc. Cette unité s'est constituée au cours du temps, elle se manifeste chez les habitants-usagers par un attachement *global* à l'espace, et des sentiments d'appartenance vis-à-vis d'un contexte, d'une ambiance.

Le Chapitre 8, porte sur l'espace public urbain aujourd'hui. De nos jours, la notion d'espace public urbain est abordée par de multiples disciplines, parfois de façon confuse, à travers les activités qui s'y déroulent, les projets qui le dessinent ou encore les équipements qui le bordent. Ceci montre à quel point il est essentiel d'aborder l'espace public urbain à travers les acteurs ainsi que les pratiques, enjeux, stratégies et représentations qui les caractérisent.

En tant que lieu de visibilité, l'espace public urbain est fréquemment comparé à *une scène de théâtre*. L'espace public est le lieu où vie publique et sociabilité se constituent, selon Sennett (1972), par l'intermédiaire d'un "*agir dramaturgique*", ou "*théâtralité du comportement* " ; celle-ci implique la présence de lieux qui se distinguent, selon qu'ils servent de scènes ou de coulisses (8.4.2).

➤ **La troisième partie** : Elle sera consacrée à la réglementation et la gestion de l'occupation des lieux publics (Chap 9), ainsi que les étapes à suivre avant qu'un spectacle ait lieu, Car, une fois que des représentations artistiques ont été choisis pour se produire dans un espace public urbain, que se passe t-il précisément avant que la représentation ait lieu ? Quelle est la réglementation et la gestion de l'occupation des espaces urbains publics ? Comment s'organisent commanditaires et troupes des arts de la rue ? Quels sont les rôles de chacun et leurs relations ?

En guise d'illustration, nous étudions quelques exemples nationaux et internationaux, notamment ; les Compagnies ; *Oposito*, *KMK*, *Ici Même*, en France, le Théâtre "El Halka" de Alloula en Algérie, l'association culturelle Théâtre "Nomade" au Maroc.

Dans le Chapitre 10, nous abordons la question de l'impact de l'action artistique urbaine sur le patrimoine urbain, et à la façon dont le public réagit à ces attitudes du spectacle urbain face à la question du patrimoine. Nous verrons dans cette partie que l'action artistique urbaine fait preuve d'invention, voire de réinvention pour interroger la notion même de patrimoine, le phénomène de patrimonialisation, et par conséquent la mémoire et la valeur de différents espaces publics urbains par toutes ces interventions artistiques, sur des modes diversifiés et avec des objectifs différents, des spectacles urbains font parler de rue, font parler du patrimoine.

➤ **La quatrième partie** : Elle est consacrée aux finalités culturelles, artistiques, sociales, et spatiales de l'action artistique urbaine (Chap 11). Nous évoquons la question de la culture et de l'art dans la politique de la ville (11.2.). Rappelons que l'action artistique urbaine qui nous intéresse ici est susceptible d'intégrer dans sa démarche créative les composantes morphologiques, fonctionnelles, sociales, de tout espace public urbain. C'est en effet l'intervention dans l'espace public qui mobilise notre attention. Rappelons en outre que nous étendons le champ de l'urbain à la ville et à sa périphérie. Pour ce faire, et afin d'appréhender au mieux la problématique liée aux rapports entre l'action artistique urbaine et les finalités sociales, culturelles, et spatiales, nous avons à maintes reprises tenté de prendre contact avec les différents responsables chargés de la culture en Algérie, et particulièrement dans la ville de Constantine, mais en vain. Ainsi, et afin de mieux comprendre et apprécier les richesses et les défauts que le phénomène de spectacle urbain renferme dans les plis de ses créations, notre choix a été porté sur les villes de Grenoble et Marseille en France.

Pour analyser les entretiens et cerner les représentations de nos interlocuteurs, nous avons envisagé l'action artistique urbaine selon les points de vue ; *culturel, social, urbain, et spatial*. Dans cette perspective, il est important que les responsables en charge de l'activité artistique de la ville, veillent à ne pas séparer l'action culturelle des autres actions menées dans un quartier. Dès lors, les actions culturelles et artistiques ne sont plus envisagées isolément mais

concourent au *développement local*, qu'il soit d'ordre *économique, social, culturel, politique*, etc. (11.2.)

Dans un premier temps, nous évoquons l'action artistique urbaine considérée sous l'angle culturel, en reprenant en priorité le discours des chargés de mission de l'administration. En second lieu, nous nous interrogeons sur l'action artistique d'un point de vue social en nous appuyant sur les opinions de tous nos interlocuteurs. Et enfin nous nous intéressons aux dimensions urbaine et spatiale, qui renvoient plutôt au discours des artistes, des architectes, et des urbanistes.

➤ **La cinquième partie** : Elle porte dans un premier temps sur la ressemblance, aux emprunts et aux inventions, entre Théâtre en salle et théâtre de rue, essentiellement dans leur mise en scène et la forme du lieu théâtral qui ont malgré tout quelques points communs, ou tout au moins une base commune tels que ; dans certains cas, les dispositifs spatiaux mis en œuvre (Chap 12), Nous mettons l'accent sur l'héritage de la salle qui semble bien présent dans les spectacles urbains. Nous abordons plus largement la question des cadres spatiaux de la salle de théâtre et leur emprunts par les arts de la rue, qu'ils soient physiques et/ou sensibles, notamment ; " le lieu théâtral ".

Dans un deuxième temps, nous consacrons le Chapitre 13, à la reconquête des espaces publics urbains dans la ville et sa banlieue par les arts de la rue. Pour ce faire, nous analysons des spectacles urbains de quelques Compagnies des arts de la rue à travers le monde.

Cette analyse nous montre que les troupes que nous venons de passer en revue, ont des dénominateurs communs ; leurs langages artistiques et éphémères sont des mises en scène dans l'espace urbain. Leur objectif est de représenter leur langage sous forme d'un décalage incitant le spectateur à regarder et apprécier son « *ici et maintenant* » d'une manière différente.

Dans un troisième temps, nous évoquons les origines du théâtre en Algérie à travers un aperçu historique. Pour mener à bien ce travail, il nous paraît nécessaire de jeter un regard, fut-il furtif, sur les antécédents proches et lointains de l'activité théâtrale en Algérie. Il est bien sûr admis que les œuvres théâtrales de Abdelkader Alloula comme toute œuvre artistique, n'a pas surgi dans un "désert dramatique".

Ce regard rétrospectif contribuera à mieux comprendre et à expliquer les mécanismes sous tendant l'esthétique théâtrale. Cependant, nous sommes en

droit de nous poser la question suivante : Qu'est ce que le théâtre pour un peuple colonisé?

Nous constatons que le théâtre algérien n'en finissait pas de chercher son identité, sa spécificité en matière de genre de spectacle. Désormais, les hommes de théâtre ont commencé à se poser les questions suivantes ; Quels sont les thèmes susceptibles d'intéresser le public ? Quelle forme de théâtre lui proposer?

Nous évoquons à cet effet le dramaturge Abdelkader Alloula (14.8.).

➤ **La sixième partie** : Elle sera consacrée à l'étude de la ville de Constantine, champ de notre travail de terrain. Cette ville nous intéresse à plusieurs égards, d'une part ; elle ne cesse de réaffirmer son statut de capitale de l'Est Algérien, d'autre part ; elle mise sur une amélioration de son fonctionnement et de son image (Chap 15) ; dès lors, revaloriser le cadre bâti et animer les espaces publics urbains constituent, en ce sens, un atout essentiel pour la ville.

Le Chapitre 16 porte sur la ville de Constantine actuelle, qui perd ses repères en raison semble t-il, de l'insuffisance de gestion urbaine et de l'absence du mouvement associatif au sein duquel beaucoup reste à faire, ceci d'une part ; d'autre part, les espaces extérieurs dans les grands ensembles résidentiels qui font l'objet d'appropriation privatisation de la part des habitants.

Dans le Chapitre 17, et en guise de travail de terrain nous analysons la demande et la méthodologie de l'enquête par questionnaire concernant la Cité du 20 Aout 1955, située en banlieue de la ville de Constantine. Un questionnaire d'enquête a été établi à cet effet. Il concernera le public potentiel adhérent à l'action artistique et culturelle, tant, dans une salle qu'en milieu urbain. Nous revenons par la suite sur l'analyse des résultats de cette enquête (Chap 18) qui sera suivi d'une conclusion dans le chapitre 19, dans laquelle nous pouvons déduire que notre hypothèse générale relative à la fréquentation des lieux de spectacles s'est trouvée vérifiée, notamment en ce qui concerne l'éloignement géographique et le sous-équipement, qui se sont révélés secondaires par rapport à un éloignement social qui rend inaccessibles à certains, les produits sociaux dits culturels, et qui au plan individuel se traduit par une distance psychologique, qui fait que le sujet se sent extérieur, et se tient à l'écart des valeurs véhiculées par la fréquentation des lieux de spectacles.

La conclusion générale : Elle permet un retour aux notions théoriques, ainsi qu'aux hypothèses de départ. Tout au long de notre travail de recherche nous avons constaté que l'espace public urbain est impliqué dans l'acte artistique qui s'y déroule, il est même le support qui accueille cette pratique artistique urbaine, qu'elle relève du théâtre ou d'autres disciplines des arts de la rue.

Nous concluons en nous interrogeant sur l'avenir de l'action artistique urbaine dans les espaces publics urbains ; ceux-ci vont-ils redevenir les hauts-lieux qu'ils étaient dans l'Antiquité ? Si oui, tant mieux, dans le cas contraire, il nous est alors encore possible d'espérer

PARTIE 1: L'action artistique urbaine, un outil opérationnel au service d'une activation du sens des lieux investis.

Chapitre 1 : L'action artistique urbaine : un petit air festif dans un ordinaire urbain

1.1. Introduction

Cette première partie est un aperçu historique sur les origines historiques du théâtre de rue. L'intérêt de cette présentation originale est de montrer dans un premier temps, les paramètres historiques qui ont fondé l'apparition de cette expression artistique depuis l'antiquité, ainsi que les conditions qui ont influencé sa résurgence pour devenir un champ artistique à part entière et évoluer jusqu'à ses formes actuelles. Dans un second temps, la présentation des différentes filiations du théâtre de rue, montre que c'est un mouvement social qui ne fait pas partie d'un phénomène cyclique d'une tradition festive, mais un mode d'investissement spécifique de l'espace public urbain et un champ artistique.

1.2. Définition de l'action artistique urbaine :

L'action artistique urbaine est communément représentée comme un événement divertissant, dont le rôle serait d'apporter de l'animation dans les espaces publics urbains, de faire souffler un petit air festif dans un ordinaire urbain généralement perçu comme morne et monotone. Si les spectacles amusent et divertissent les passants, ils les feraient aussi réfléchir sur leur environnement bâti, social, culturel, politique, écologique, et urbain, etc.

Jean-François Augoyard, nomme « *actions artistiques urbaines* », en encore, « *arts de la rue* », toute " *action-crédation qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant une interaction avec le public, si modeste fut-elle* " (AUGOYARD, 1994, p. 9). Il définit ces événements artistiques, comme comprenant " *les créations artistiques contemporaines dont la forme est anomique (difficulté à identifier une œuvre au sens académique) ou dont le processus d'engendrement est inusité (production sur le site, matériau aléatoire ou quelconque, espace et temps de production éclatés, inclusion de processus constructifs ou destructifs extra-artistiques, participation de non spécialistes)* ".

D'après Erik Monin, ces manifestations festives éphémères sont ; *" un outil opérationnel extrêmement puissant au service d'une reconquête de l'espace, d'une activation du sens des lieux investis. Ces événements artistiques s'y produisant, et leurs rencontres avec les citoyens ; peuvent être perçues comme point modal de la vie sociale. Ce sont non seulement des occasions pour les spectateurs de se trouver ensemble, entre individus vivant dans ces lieux et interagissant les uns avec les autres, mais aussi avec les artistes, avec les lieux, et de s'adresser entre autres aux politiques"* (MONIN, 2001).

En quelque sorte, au service *d'un message*, l'espace public urbain est choisi à la fois pour sa valeur symbolique, comme cadre d'accueil potentiellement intéressant (suffisamment grand pour accueillir du public, permettant des installations éphémères multiples, relativement transformables, etc.) et aussi, comme le rappelle Eric Monin, pour la qualité et l'importance de la dimension plastique des lieux considérés.

Quand à Henry-Pierre Jeudy, il relève que souvent l'objectif énoncé par les artistes eux-mêmes, surtout lorsqu'ils font des interventions publiques dans la ville, est celui de la prise de conscience. *«...Il est donc question, de volontés plus ou moins affirmées des artistes pour interroger, voir modifier des formes urbaines, provoquer les réactions des citoyens, leur redonner éventuellement par là, une légitimité à manifester un avis et s'exprimer à propos des affaires de la cité, à jouer sur le sens des espaces investis, travaillant ainsi l'imaginaire et le symbolisme des lieux. Idéologie et imaginaire se trouvent dans l'espace public, une création artistique qui propose un aliment à l'imaginaire»* (JEUDY, 1999, p. 187)

L'action artistique urbaine dont il est question, doit répondre généralement aux nécessités d'une création vivante et dynamique, en accord avec son temps et son milieu ; par conséquent il devient un art conçu dans l'optique d'un enracinement, véhiculant un message moderne et personnalisé qui ne soit pas simplement un acte culturel et esthétique, mais aussi la base d'une action éthique, philosophique et politique, peut être faut-il voir en l'animation artistique urbaine un effort de rattachement du spectacle à la vie de la communauté, à la manière des manifestations traditionnelles en Afrique en général, et dans le monde arabe en particulier.

En ce sens, la production de l'art urbain est essentiellement l'affaire de trois types d'intervenants créateurs: *l'architecte, l'urbaniste, et l'artiste*. Il apparaît donc avec cette approche que les caractéristiques de l'espace public urbain et la création artistique in situ sont non seulement le support de pratiques, mais participent également de leur apparition. Dès lors, on peut affirmer que faire de l'urbain, c'est souvent considérer que l'espace public est à la fois réceptacle et porteur d'une capacité socialisatrice qui serait stimulée par les interventions artistiques qui y prennent place. En effet, ces manifestations, attirant des passants, " *tendent à constituer les spectateurs en un même ensemble, et ce rassemblement comme ensemble, entraîne un sentiment, même confus, de partage d'une même localité, d'une même temporalité qui renvoie à la dimension de l'identité collective. L'émergence du lieu ou, au moins, la nouvelle sensibilité qui s'en dégage, réactualise une identité territoriale, celle qu'on pourrait nommer la cidadinité* " (CHAUDOIR, 1999, p. 6).

1.3. Origine des arts de la rue :

1.3.1 Définition des arts de la rue :

Les arts de la rue tels qu'on les identifie, c'est-à-dire ces formes revisitées, des formes saltimbanques, foraines, ambulantes, rappellent les événements festifs qui, depuis le Moyen Âge jusqu'à la première moitié du 20^{ème} siècle se produisaient en Europe et essentiellement en France, mais aussi en Afrique sous diverses formes, dans l'espace urbain.

Selon Philippe Chaudoir ; "*l'apparente résurgence de ces formes festives traditionnelles s'inscrit, en fait, dans la continuité d'une crise urbaine, sociale et politique, et y puise largement ses logiques d'action. Au-delà d'un simple retour nostalgique, c'est à-dire à travers une tradition revisitée, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations prennent en charge (...) leur époque tout en se référant à un passé historique*"¹.

Les arts de la rue connaissent une "*période saltimbanque*" (1970-1980) avant d'être reconnus par l'institution. Michel Crespin, instigateur du combat politique qui a mené à cette reconnaissance, crée en 1982 *le Centre National des Arts de la Rue*.

¹ Ph. CHAUDOIR, sous la direction de S. OSTROWETSKY. La ville en scène - Discours et figures de l'Espace Public à travers les "Arts de la Rue". Équipe de recherches et d'études en sciences sociales, commande n° 36 du Plan Urbain, oct. 1996, p. 3.

Depuis les années 90, un engouement pour les arts de la rue se manifeste; lorsqu'arrive l'été, des festivals, parmi lesquels Aurillac et Chalon-sur-Saône, les plus anciens, leur sont consacrés ; par ailleurs, les commandes ponctuelles des villes aux compagnies qui interviennent dans l'espace public urbain sont plus nombreuses qu'auparavant (AUGOYARD, 1994, p. 54).

1.3.2 La période antique : la fête religieuse

La tradition grecque tient ses origines dans la célébration des rites en l'honneur de Dionysos ; fils de Zeus et de Sémélé et dieu de la végétation, en particulier de la vigne et du vin.

Vers la fin du 7^{ème} siècle avant Jésus Christ, le culte de Dionysos produit dans les régions de Corinthe et Sicyone (villes de l'ancienne Grèce), un chant religieux dit : « *le Dithyrambe* ». Vers 550 avant Jésus Christ, ce genre de chant s'est introduit à Attique (cité d'Athènes), et les représentations dithyrambiques ont commencé à s'organiser de village en village. Ce dithyrambe était constitué par un chœur, accompagné d'une danse qui exprimait une procession dionysiaque. Ce genre a reçu la consécration de la Cité, et fut reconnu officiellement par le tyran Pistratè.

En 538 avant Jésus Christ ce nouveau genre a été pris en charge par une institution civique, qui organisait le premier concours de la tragédie appelé : « *les grandes dionysies d'Athènes* » (WIELANT, 90-91, p. 6). Ce concours se déroulait fin Mars. Avant son commencement, trois principales cérémonies se déroulaient sur deux jours :

- **L'égagagé** : procession du premier jour, au cours de laquelle avait lieu le déplacement de la statue de Dionysos du sanctuaire d'Épenthèses au théâtre de Dionysos.

- **La pompe** : procession solennelle qui avait lieu au début du deuxième jour, et durant laquelle les différents actes du culte sont accomplis.

- **Le proagon** : procession en fin du deuxième jour qui consistait à présenter les poètes au public. A l'issue de ces processions le concours pouvait débuter.

Le premier jour du concours était consacré au *dithyrambe*, le deuxième jour à la *comédie*. Au soir du deuxième jour avait lieu le Comos, un cortège bruyant qui parcourait les villages, animé par des gens masqués. A l'issue de Comos, avait lieu le concours le plus important des grandes Dionysies : le concours des tragédies

qui se déroulait sur trois jours. Les grandes Dionysies pouvaient donc durer jusqu'à six jours. Durant cette période les citoyens grecs ne travaillaient pas, ils étaient sollicités à participer activement aux différentes processions.

A coté de cet aspect rituel, le théâtre grec avait un aspect festif. Les fêtes en l'honneur de Dionysos étaient nombreuses, et donnaient lieu à d'autres concours : les « *Lénéennes* » célébrées en janvier et les « *petites Dionysos* » célébrées en décembre. L'organisation de ces concours était étroitement liée au développement de l'institution civique. En s'inscrivant dans l'institution, le théâtre grec perd son aspect cultuel pour devenir culturel. En plus du fait que la tragédie grecque mettait en scènes des événements historiques, son sujet avait un rapport direct ou indirect avec la cité, c'est ce qui a attribué au théâtre grec deux autres aspects : *civique et politique*. La cité athénienne a donné ainsi au théâtre sa structure d'origine.

Quant au théâtre romain, il a commencé avec les jeux scéniques qui avaient lieu vers 364 avant J.C. et durant lesquels les romains firent venir d'Etrurie (ancienne ville romaine) des danseurs et chanteurs qui se produisaient à Rome. En 240 avant Jésus Christ, des poètes traduisaient des textes grecs qu'ils transposaient sur les jeux scéniques. Ces spectacles étaient appelés les jeux grecs.

En combinant une tradition ludique avec les textes grecs, le théâtre prend un aspect festif basé essentiellement sur un spectacle de musique. Ce qui caractérisait les pièces jouées par les romains, c'est qu'elles ne représentaient pas une action avec les personnages ayant un rôle déterminé. La gestuelle prenait de plus en plus de l'importance, et a fini par prendre le pas sur le texte. Ce genre appelé « *mime* », qui s'est instauré petit à petit dans les représentations, a pris une grande considération car il avait la caractéristique de divulguer les défauts de personnages les plus élevés dans la hiérarchie romaine. Il devient ainsi un genre subversif qui a fini par être banni par les empereurs.

En résumé, le théâtre antique a pour origines les cérémonies religieuses qui se déroulaient en Grèce et à Rome. Toute cérémonie s'inscrivant dans le cadre d'une représentation symbolique du fait religieux, ou d'une pratique du culte sous forme de mise en scène des croyances, est devenue un rituel. En présentant une vocation dramatique, ces rites n'ont plus comme sujet les divinités, c'est ainsi

qu'en acquérant leur propre thème, basé sur les hommes ; ces rites ont cessé de se confondre avec la cérémonie religieuse pour évoluer vers une forme profane.

1.3.3. Similarité entre le théâtre antique et le théâtre de rue :

Le théâtre de rue est issu de cette tradition sacrée par sa filiation direct avec le théâtre antique. L'aspect festif, ludique, et civique, ainsi que la gratuité du spectacle, la production en espace urbain, et le rapport avec le public, sont des variables qu'on retrouve aussi bien dans le théâtre antique que le théâtre de rue.

La mobilité du lieu scénique dans le théâtre antique lui a permis d'évoluer dans un espace ouvert sur la ville, de même le théâtre de rue n'est pas un théâtre fixe. Il se déplace parfois à travers la ville suivant un itinéraire préalablement défini.

Le théâtre de rue, comme le théâtre antique, n'est pas un théâtre spécifique de la parole, il fait appel à d'autres formes artistiques comme la danse, la musique. Le théâtre romain et grec, dans leurs formes primitives, procédaient parfois à travers un scénario qui servait de base à une improvisation. Le théâtre de rue a conservé cette tradition d'une écriture spontanée.

1.4. La période médiévale : la fête médiévale

De la fin de l'empire romain jusqu'au 9^{ème} siècle. L'histoire du théâtre n'a pas connu de grandes évolutions. De même que la célébration des rites dionysiaques est à l'origine du théâtre antique, le théâtre médiéval est né du développement de la liturgie de la messe. Le théâtre médiéval entretient, en effet, à l'origine des rapports étroits avec l'Eglise et son rituel.

Au 10^{ème} siècle, le drame liturgique résulte de l'insertion du chant appelé « *Trope* » dans les textes liturgiques. La Trope est une séquence versifiée, dialoguée entre deux parties du chœur. Ce drame liturgique transmettait de façon directe et visible l'enseignement de la foi religieuse aux fidèles. A partir du 12^{ème} siècle se développent en dehors des églises d'autres types de représentations : *les Mystères et les Miracles* : « *des pièces religieuses consacrées aux grands thèmes de l'ancien et du nouveau testament, à la mort édifiante des Saints chrétiens, elles se déroulaient au moment des grandes fêtes de la communauté à raison de plusieurs heures par jours* » (ROCHE, Mémoire de DEA 90-91). Les Mystères et les Miracles sont devenus de véritables représentations théâtrales. A

la même époque, les fêtes urbaines ont commencé à prendre de l'importance, de ce fait, le théâtre souvent religieux dans son contenu, devient un théâtre profane.

A coté du drame liturgique des Miracles, et des Mystères, d'autres formes de spectacles se sont développées : « *les entrées royales ou princières dites les entrées solennelles* ». A l'occasion des ces entrées royales, les fêtes étaient célébrées dans toute la ville. Les rues de la ville étant alors nettoyées, transformées, et décorées, les cortèges des princes parcouraient la rue ou étaient aménagés des théâtres, au sein desquels des comédiens représentaient des tableaux vivants. Ces tableaux théâtralisaient l'existence collective des citadins.

La grande date de calendriers chrétiens actait l'occasion de plusieurs défilés et processions dans toute la ville. La vie des Saints déterminait la date et la particularité des fêtes commémorées (*Noel, Pâque, Saint-Pierre, ou Saint-Jean...*). A l'occasion de ces fêtes se déroulait une procession, de l'église jusqu'au lieu de culte du Saint, sur son chemin s'installaient souvent des jongleurs qui dansaient et qui racontaient des histoires. Ce divertissement populaire prenait la forme d'une fête qui mobilisait toute la ville. La plupart de ces fêtes se caractérisaient par un cortège qui traversait la ville à la fin des offices religieux. Ces cortèges portaient beaucoup plus une importance au divertissement populaire qu'à la production des grandes œuvres dramatiques.

Les grands rassemblements provoqués par ces fêtes étaient à l'origine de plusieurs situations dangereuses. Ces fêtes entraînaient parfois le dépassement des mœurs et des règles sociales et aboutissaient à des situations anarchiques inhabituelles. De ce fait, certaines d'entre elles ont été supprimées.

1.5. L'héritage du Moyen-âge

1.5.1. Le Carnaval :

La période du festival qui précédait le carême est à l'origine du carnaval. Littéralement ce terme signifie « *Carnem Levare* » (GINISTY, 1925, p. 13) c'est-à-dire « *Lever la viande* ». Il désignait ainsi le cycle des fêtes qui s'échelonnaient de la fin de l'hiver à Pâques.

Comme toutes les fêtes du moyen âge. Ces carnivals étaient accompagnés de cortèges de danses sur lesquels prenaient place les comédies. Des mannequins étaient confectionnés et lâchés parmi la foule. Le carnaval devient le type maître de la fête populaire durant laquelle l'ensemble des participants à la

fête prenaient possession de toute la ville. Vers le 13^{ème} siècle, le carnaval devient l'expression d'une contestation de la bourgeoisie à l'égard d'un pouvoir qui privilégiait les hommes de religion.

1.5.2. Le bateleur :

A côté des célébrations religieuses et civiles, se dessinait une catégorie d'artistes appelés « *bateleurs* ». Grâce à ces bateleurs, les fêtes populaires et les carnivals continuaient à se manifester et contribuaient à l'émergence d'un théâtre profane. Ils englobaient toutes sortes de saltimbanques, danseurs de corde, charlatans, avaleurs de sabre, lutteurs, jongleurs, et magiciens. Ils se montraient dans les rues, les places publiques et par la suite aux foires. Ce genre de pratiques a fait que le théâtre médiéval soit marqué par le passage d'un théâtre sacré à un théâtre profane. Ce théâtre profane était plus que jamais, marqué par la spontanéité et la fête. Progressivement entre le 13^{ème} et le 16^{ème} siècle, les autorités s'efforcèrent de canaliser et d'organiser ces fêtes populaires. Elles se sont ainsi transformées en un spectacle passif organisé et structuré.

Le Moyen-âge et la renaissance ont permis aux bateleurs de connaître un développement spécifiquement urbain. Cette forme va s'épanouir au 17^{ème} siècle dans les foires et trouver son apogée au 18^{ème} siècle sur le boulevard du Temple, puis dans la parade du 17^{ème} au 18^{ème} siècle. A l'origine en accompagnant les médecins ambulants, les vendeurs de tisane, les arracheurs de dents et les charlatans, les bateleurs incitaient les gens à acheter toutes sortes de produits qu'ils proposaient après la fin des représentations. Leurs spectacles remportaient un grand succès auprès de la foule. Le jongleur était apparenté à la famille des bateleurs. C'est un professionnel itinérant qui récitait ou chantait au public des œuvres littéraires. Il était plutôt un narrateur ou un conteur qu'un acteur, et maîtrisait toutefois la danse et l'acrobatie.

La tradition des bateleurs s'est maintenue jusqu'à nos jours. On les retrouve aujourd'hui à travers les mimes, clowns, les cracheurs de feu. A côté de ces bateleurs, se dessinait à partir de la renaissance un théâtre des tréteaux qui prolongeait la tradition du théâtre médiéval. De façon plus générale ils font partie d'une catégorie d'artistes appelée aujourd'hui « *artistes de rues* ».

Le théâtre de rue s'est inspiré de toutes ces formes de performances physiques des bateleurs qui constituaient désormais la diversité de son répertoire.

1.5.3. La Parade :

A Paris, la place de Grève était le quartier principal des bateleurs. A la fin du 16^{ème} siècle, ils ont été transportés sur le Pont-Neuf ; ces bateleurs ont développé un style de jeux qui s'organisait sous forme de « *parade* ». Au début du 17^{ème} siècle, ces mêmes bateleurs élargissaient leur prestation en proposant dans les parades une sorte de petite farce qu'ils jouaient en interprétant des personnages comiques sur des tréteaux. Cette pratique devient au 18^{ème} siècle une pratique théâtrale annonçant un spectacle. Elle était jouée à l'entrée des petits théâtres de foire pour inviter le passant à venir voir le spectacle. Elle désignait à cette époque le "*danseur de corde et d'autres gens de cette catégorie. Le mort de parade se dit lorsque les farceurs et quelques danseurs de la troupe [...] font diverses sortes de postures pour attirer le badaud et le bourgeois et le faire entrer au lieu où ils jouent*" (GINISTY, 1925, p. 15).

Ainsi, d'une simple petite farce qui permettait de divertir le passant et de l'inciter à acheter des produits, la parade est devenue véritablement une annonce publicitaire destinée à attirer le passant dans un théâtre.

1.5.4. La Foire :

Favorisant les échanges commerciaux, du 12^{ème} siècle au 18^{ème} siècle, se tenaient dans toute la France des foires saisonnières. A la fin du 17^{ème} siècle, la parade et les spectacles du Pont-Neuf se déplacèrent dans les foires.

Les foires se distinguaient l'une de l'autre par leur importance. Les plus célèbres de Paris étaient la « *foire Saint-Germain, la foire Saint-Laurent et la foire Saint-Ovide* » (GINISTY, 1925, p. 17).

Instituée par Louis XI en 1482, la foire Saint-Germain s'est prolongée jusqu'à 1789. Elle se déroulait tous les ans, du mois de février au mois de mars. Elle occupait une superficie d'environ 1 hectare, et était spécialisée dans la vente de livres, de tableaux, d'œuvres et d'étoffes ; elle drainait un public très mélangé de badauds, de bourgeois et d'aristocrates.

La foire Saint-Laurent fut achetée en 1183 par Philips Auguste au Saint-Lazare. Elle avait lieu du mois d'août au mois de septembre au 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Elle était un marché spécialisé dans les produits de cuisine, de la cave, de la mercerie, des draperies, et de pain d'épice. Elle était fréquentée par une population de petite et de moyennes conditions. Quand à la foire de Saint-Ovide,

elle remonte à 1665 et se déroulait du 14 Aout au 15 Septembre. Elle représentait un lieu de pèlerinage pour le corps de Saint-Ovide. Elle regroupait un nombre important de visiteurs. Elle attirait également des marchands de jouets, de pain d'épice et de pâtisseries ainsi que des vendeurs d'articles religieux.

Toutes ces foires favorisaient l'épanouissement d'un théâtre de foire issu de la tradition des bateleurs et de la parade. Les foires offraient dans un premier temps les mêmes spectacles que le Pont-Neuf. On y trouvait des jeux, des chanteurs, des danseurs de corde, des spectacles mêlant à une trame romantique les performances des bateleurs, des funambules, des acrobates et des marionnettes. Tous ces spectacles mettaient en scène les activités commerciales des foires.

Les charlatans s'installaient initialement sur les places publiques dans les rues et sur le Pont-Neuf accompagnés des bateleurs, ils utilisaient les parades pour vanter les mérites et les bienfaits de leurs marchandises tout en divertissant les passants. Peu à peu, ces bateleurs ont commencé à proposer leurs numéros devant des boutiques appelés « *loges* » que des entrepreneurs de spectacles qui venaient de toute l'Europe, ont transformé en de véritables salles de théâtre. Ils les ont fait précéder de hauts balcons sur lesquels les bateleurs jouaient des parades pour attirer le passant dans ces théâtres. Celui qui a eu du succès parmi les entrepreneurs les plus célèbres du 18^{ème} siècle fut Jean-Baptiste Nicolet.

Le théâtre forain a connu un succès inégalé pendant cette période. Sans retracer son histoire, il est intéressant de mentionner qu'il a subi plusieurs fois des interdictions (par Louis XIV), et a été interdit de l'expression orale. Le théâtre forain a déjouait ces interdictions en renforçant sa relation avec le public et ce, en l'impliquant par le chant dans la représentation. Ces interdictions l'ont poussé à établir une alliance et une complicité entre spectateur et acteur. Le théâtre forain s'est développé et s'est enrichi à partir de toutes les formes artistiques diverses qui se produisaient dans la rue. Il les a absorbées pour en faire un genre à part entière.

Le théâtre de rue a été l'héritier de certaines caractéristiques du théâtre forain à savoir l'appartenance à la culture populaire, l'espace urbain est le lieu privilégié, et ils se sont construits tout les deux sur la tradition du bateleur, des jongleurs, des acrobates et des danseurs, ainsi que la relation conflictuelle avec les institutions.

1.5.5. Le boulevard :

Vers le milieu du 18^{ème} siècle, le Prévôt des Marchands a transformé les remparts de la ville de Paris en allées plantées de plusieurs rangées d'arbres pour devenir des boulevards. Sur ces boulevards se sont installées des baraques de forains, des théâtres, des cafés et des boutiques. Avant même que les foires disparaissent, les spectacles forains ont commencé à s'établir sur ces boulevards. En 1759, le Prévôt des Marchands a autorisé les forains à se fixer sur le boulevard. « *Les petits théâtres forains qui ne jouaient qu'au moment des foires ont ainsi pris l'ambition d'occuper un espace fixe toute l'année* » (GINISTY, 1925, p. 32). C'est surtout après l'incendie de la foire de Saint-Germain en 1762 que les spectacles se sont installés définitivement sur les boulevards, et ont été envahis par les bateleurs, les danseurs, les musiciens et se sont transformées ainsi, en foire permanente.

En 1769 apparaît le grand théâtre des boulevards. Le succès du théâtre de Nicolet augmente le nombre des entrepreneurs de spectacle des boulevards. Les plus célèbres d'entre eux sont : « *le théâtre de l'Ambigu-comique créé par Audinot, le théâtre des Délassements comiques en 1785, le théâtre de la porte Saint-Martin, le théâtre des funambules, le théâtre des associés, et le théâtre de la vérité* ».

A partir de 1791, ces théâtres ont connu une grande liberté et ont commencé à se multiplier sur les boulevards. L'un des plus célèbres fut « *le théâtre de la Gaieté* », fondé par Nicolet. Certains théâtres comme celui du « *boulevard du temple* » attiraient des foules immenses où se mélangeaient toutes les couches de la population. Le pouvoir n'avait aucune emprise sur ce qui s'y passait. C'est pour cette raison que ce boulevard du Temple fut détruit par le Baron Haussmann en 1862 sous prétexte d'ouvrir la circulation vers la place de la république. L'un des intérêts de ce boulevard est d'avoir créé de nouveaux genres mêlant le spectacle à la vie sociale.

Comme à la foire, les parades continuaient à animer les boulevards, peu à peu, elles sont devenues à elles seules une véritable représentation. Le boulevard du Temple se révélait comme un lieu où le théâtre populaire commençait à prendre forme. Des parades en passant par la pantomime, le vaudeville, le mélodrame, les monteurs d'animaux jusqu'aux simples spectacles de rue. Le boulevard du Temple offrait une palette de divertissements qui faisaient la joie du

peuple. Tout comme les foires, le boulevard restait le lieu privilégié d'une fête permanente ou une certaine forme de débauche était tolérée.

2.1.1 Similarités entre le théâtre de la rue et le théâtre médiéval :

Le théâtre de la rue a hérité du théâtre médiéval. Qu'il soit sacré ou profane, l'utilisation des musiques, des effets spectaculaires, et des danses, comme expression pour un moment de communion de la communauté.

En terme d'espace, Bernard Faivre, dans son livre *le Théâtre en France*, donne une description du lieu de représentation des formes théâtrales profanes : «*Cet échafaud se résume à une estrade en plein air dont les planches, posées le plus souvent sur des tonneaux, forment un scène de petite dimension, en général plus large que profonde. Un rideau de fond limite cet air de jeu à l'arrière, créant ainsi une coulisse. Entrée et sortie se font aux extrémités de ce rideau. Le public est debout face à la scène ou l'entoure sur trois cotés* » (ROCHE, Mémoire de DEA 90-91, p. 17). Ainsi comme dans le théâtre médiéval, le lieu de représentation dans le théâtre de rue est provisoire. Ils ont la même volonté d'investir l'espace public pour le transformer en créant un contact direct avec le public. Au-delà de ces aspects similaires, le théâtre médiéval et le théâtre de rue sont *un théâtre festif, comique et gratuit*. On voit d'après tout ceci que le théâtre de rue s'apparente au théâtre médiéval.

1.6. Le modèle italien : la commedia dell'arte

Au 16^{ème} siècle, apparaît en Italie un genre appelé *la commedia dell'arte*. A propos de ce genre, Michèle Corvin précise qu'on ne trouve l'expression « *commedia dell'arte* » qu'au 18^{ème} siècle, c'est-à-dire à une époque où le genre avait commencé à décliner. Mais elle doit bien être plus ancienne puisque selon la plupart des savants, elle semble renvoyer au signifié médiéval du mot « *Art (art)* », dont la signification qui n'était nullement "*l'esthétique*", indiquait plutôt les corporations des métiers, ou une habilité particulière. *Commedia dell'arte* signifierait donc : « *comédie des professionnels [..]. Pour définir ce genre, on a donc eu recours aux deux éléments qui lui sont particuliers, c'est-à-dire l'improvisation et la présence de personnages masqués.* » (CORVIN, 1998).

L'origine de ce genre est ancienne, et semble être issue des numéros divers de bateleurs qui cherchaient à attirer les foules pour vendre leurs produits. Les

acteurs de ce genre avaient la caractéristique d'utiliser souvent les masques. Cette tradition serait issue des carnivals. La naissance officielle de la commedia dell'arte est, en fait, le résultat d'un contrat qui a été signé en 1545 entre huit hommes pour former une troupe d'acteurs. Ainsi les troupes professionnelles qui se sont constituées sous ce genre à partir de 1545 offraient un divertissement comique qui remportait un grand succès auprès de la population.

La commedia dell'arte est appelée également All'improvisio, cette double appellation souligne l'importance de l'improvisation dans ce théâtre. Le texte de la commedia dell'arte n'était pas établi d'avance. Les comédiens jouaient sur la base d'un canevas préparé préalablement dans la journée, c'était l'équivalent d'un scénario qui traçait les lignes générales des spectacles. Les acteurs improvisaient à partir de ce canevas et d'éléments de jeux qui les aidaient à enrichir leur discours et leur gestuelle. La commedia dell'arte créait des types de personnage populaires puisés dans le quotidien, dont les traits principaux sont caricaturés et grossis pour permettre au public de se familiariser avec eux. De ce fait, la commedia dell'arte a instauré un rapport de complicité dans son entourage qui reconnaissait les traits de ses personnages. Installés sur les pavés et les tréteaux. Les comédiens donnaient toutes sortes de spectacles basés sur l'improvisation en accordant une grande place à la musique. La plupart de ces troupes étaient itinérantes. Elles jouaient soit en plein air soit dans les salles ou les théâtres qu'elles rencontraient. Comme elles ne jouaient pas dans les lieux fixes, ces troupes devaient adapter leurs jeux à des espaces scéniques différents. Cette adaptabilité a contribué à influencer l'esthétique de ce genre : le décor avait une importance secondaire. Il était représenté par une boîte peinte dressée sur une estrade.

En reflétant la vie populaire et en se basant sur l'improvisation, la commedia dell'arte a su montrer qu'au théâtre, la parole n'est pas la ressource essentielle. Beaucoup de professionnels admettent qu'elle est l'un des vrais précurseurs du théâtre de rue actuel. La commedia dell'arte s'est exportée à Paris au 16^{ème} siècle et elle accède rapidement à une position officielle. L'improvisation de ce genre a fait un retour dans les années 1960 et 1970 et son influence est toujours présente dans les représentations artistiques actuelles.

1.6.1. Similarités de la commedia dell'arte et du théâtre de la rue :

Le théâtre de la rue a conservé de la commedia dell'arte une grande souplesse *d'adaptation* à toutes les circonstances, l'importance de *l'improvisation* et de la volonté de créer *une complicité* avec le public. Tout comme dans la commedia dell'arte, beaucoup de spectacles de théâtre de rue sont basés sur un travail d'expression corporelle. De même, la solidarité et la complicité entre les comédiens sont d'autant plus importantes que la technique de l'improvisation, qui nécessite une attention vis-à-vis du jeu des autres comédiens. Comme dans la commedia dell'arte *le théâtre du rue est un théâtre de création collective*.

Nous pouvons donc en conclure que, depuis la cérémonie religieuse de l'Antiquité, la fête populaire du Moyen Age et de la Renaissance ; l'espace de représentation, les formes de jeu, les techniques de jeu, la relation avec le public se sont cultivés au fil du temps. Ces spécificités sont toujours présentes dans le théâtre de rue actuel. Ce dernier est donc issu de différents courants artistiques, culturels et festifs qui le rendent, parfois, difficile à cerner et à saisir.

1.6.2. Vers les formes actuelles du théâtre de rue

Un arrêté du 17 novembre 1548 interdit toute représentation pouvant entraîner des débordements scandaleux. Ainsi la période de 1548 à 1629 a été extrêmement pauvre en innovations dramatiques.

Jusqu'à 1629 la ville de Paris en France ne possède aucun théâtre fixe institutionnel. A cette époque, la compagnie ambulante de Valleran-Lecomte, qui est devenue une troupe royale, a pris place à l'hôtel de Bourgogne, et La compagnie de Montdory s'est installée en 1634 dans la salle du Jeu de Paume du Marais. Par la suite, cette troupe est devenue une institution parisienne subventionnée par le Roi. Ainsi se forme l'idée au 17^{ème} siècle de déplacer le théâtre dans un édifice autonome. Au 17^{ème} siècle, Molière est passé par un théâtre itinérant fortement inspiré des scènes médiévales, mais lui aussi est vite entré dans les institutions, contribuant par là même à la formation d'un théâtre dit classique.

Ainsi, à partir du 18^{ème} siècle, il s'agit de représenter les idées sous l'aspect de *l'esthétique classique*. Cette idée a abouti à l'avènement de scène classique héritière du théâtre italien. Progressivement le théâtre médiéval se voit supplanté

par un théâtre institutionnel. Alors que le théâtre était un "*théâtre ouvert*" à l'ensemble de la population, le théâtre classique s'adresse à la noblesse du pays.

Le système des institutions qui correspondaient à un esprit bourgeois, a impliqué un grand renfermement du théâtre. Toute la famille des artistes de rue de l'époque a été plus ou moins récupérée par le cirque. "*Le théâtre médiéval perd ses variations et se retourne vers un théâtre basé sur la littérature et devient une doctrine*" (TENNACHI, 2002, p. 19).

1.6.3. La rupture du 19^{ème} siècle : la scène à l'italienne

La promotion d'un théâtre institutionnel s'affirme à partir de la Renaissance. L'implantation de la salle dite « *à l'italienne* » (ROCHE, Mémoire de DEA 90-91, p. 14) transforme le théâtre en un bâtiment. La scène devient une structure cubique et close, tandis que la salle se hiérarchise et se compartimente en loges et balcons selon les codes d'une société de classes.

La rupture est totale entre la salle et la scène qui se sont séparées par un rideau. L'implantation de la scène à l'italienne transforme le théâtre en une institution agissant sur la création dramatique et sur le public en général. Le théâtre de cette époque ne devait choquer ni les goûts ni les idées morales du public. Cette forme s'est répandue dans toute l'Europe et a évincé toute autre forme de construction théâtrale.

Le théâtre, lieu de rassemblement, est devenu à travers ce modèle, synonyme de division et de hiérarchisation sociale où les gens sont venus regarder mais aussi se regarder. Il a ainsi perdu son caractère de fête et d'expression collective.

Rousseau est l'un des opposants du théâtre institutionnel, il contestait dans ce théâtre l'isolement du spectateur au milieu d'un groupe. Il opposait la représentation dramatique à la fête. Il était ainsi précurseur des revendications qui ont émergé à la fin du 19^{ème} siècle en faveur d'un théâtre populaire.

L'afflux de la main d'œuvre d'origine rurale à la première moitié du 19^{ème} siècle par l'industrialisation dans les villes a donné naissance à de nouveaux comportements des groupes étrangers, et à la littérature de l'époque. Ainsi se développait une nouvelle dramaturgie caractérisée par le drame populaire. A la fin du 19^{ème} siècle, la revendication de ce genre prend de l'importance. Et l'affirmation d'un théâtre populaire se fait entendre. Il s'agit d'échapper aux principes du

théâtre à l'italienne. "*Un vrai théâtre populaire se met en place, où se mêlent les caractéristiques du théâtre antique, médiéval, forain et celui des boulevards*" (TENNACHI, 2002, p. 20).

Le théâtre de rue contemporain s'est construit sur les bases de cette revendication d'un théâtre populaire, à la recherche d'une nouvelle esthétique différente de celle des sublimes œuvres des salles à l'italienne, dominée par l'illusion du monde magique, de son trompe œil. Ainsi, cette revendication et la remise en cause d'un théâtre loin du peuple se développent tout au début du 20^{ème} siècle.

1.6.4. La révolution théâtrale du début du 20^{ème} siècle

A partir de 1880, la révolution dramaturgique vit le jour, cette révolution est à la base des principes du théâtre contemporain. Une réaction à la discrimination du 19^{ème} siècle se développe sous la forme d'un combat en faveur d'un théâtre populaire. Il s'agit de reconquérir un public qui a perdu toute relation avec cet art. Avec le début de l'utilisation de l'électricité, l'illusion de la scène italienne est devenue dure à créer. Dès cette époque un type de scène plus ouverte commence à se mettre en place.

Cette révolution a été menée principalement par André Antoine, « *fondateur du Théâtre libre* » (ROCHE, Mémoire de DEA 90-91, p. 19). Il a été le premier à critiquer le théâtre à l'italienne pour les mauvaises conditions de visibilité et d'audition. Il a supprimé le proscenium, partie du théâtre ancien comprenant scène et avant scène, ces derniers permettaient malgré tout une certaine interpénétration de la scène et de la salle.

Après lui, ce sont des metteurs en scènes qui sont véritablement à l'origine de la transformation de l'espace théâtral. Adolphe Appia, en 1885, condamne la scène dite à l'italienne, et construit en 1911 "*la cathédrale de l'avenir*", un lieu unique où il n'existe ni scène ni salle, ni rideau, et qui oppose un gradin réservé aux spectateurs à un vaste espace où l'on peut disposer des paravents permettant de modeler et de transformer l'espace scénique. Gordon Graig, en 1920, réclame une scène à la fois architecturée et mobile permettant en même temps le geste, le mouvement, et la danse. Son modèle est basé lui aussi sur le système des paravents.

Les principaux mouvements qui ont été à la base de l'éclatement de la forme traditionnelle du théâtre, et la revendication d'un théâtre populaire ; sont les mouvements à partir desquels est issu le théâtre de rue qui s'est développé pour connaître ses formes actuelles.

1.6.5. Les mouvements précurseurs

L'Agit-prop

Les mouvements précurseurs du théâtre de rue contemporain ont été à la base des mouvements spécifiquement dramatiques. Les plus connus d'entre eux ont été menés par Maurice Pottecher, Firmin Gémier, Jacques Copeau.

Maurice Pottecher a fondé en 1895 à Bussang le théâtre du peuple. A travers ce théâtre M.Pottecher souhaitait « *réunir sur les bancs d'un théâtre, le premier philosophe de la nation et le dernier des portefaix de la halle, le financier le plus opulent et le plus dénué des traine-misère* » (TATIANA, 90-91, p. 21).

Les représentations au sein de ce théâtre étaient gratuites. Les comédiens étaient recrutés parmi les gens modestes. Le fond de scène s'ouvre sur un décor naturel et les costumes et accessoires sont fabriqués par les artisans locaux.

Le Théâtre du peuple exprimait une reconsidération des conditions de représentation pour retrouver l'idéal grec, de renouveler le répertoire et la dramaturgie de son époque et de transformer le spectacle en une véritable fête et en une manifestation populaire.

Firmin Gémier, séduit par l'exemple du théâtre du Peuple, reprend ses conceptions et propose en 1911 "... que *le théâtre soit accessible à tous, on appelle le théâtre populaire ou notionnel, je l'appellerai collectif* " (TATIANA, 90-91, p. 21).

Jacques Copeau ouvre le théâtre du Vieux-Colombier en 1913 dans le but de réformer l'art dramatique français. Il s'est inspiré du théâtre grec et médiéval ainsi que la commedia dell'arte qui présentait à ses yeux le prototype d'un théâtre populaire.

A partir des années 20, se développe en France, ainsi qu'en Allemagne et aux Etats-Unis, un théâtre d'agitation et de propagande (agit-prop). Issu de la révolution russe, le théâtre d'agit-prop est à l'origine un mouvement de propagande communiste.

A cette époque, ce théâtre politique avait lieu dans les quartiers et les usines et proposait un spectacle où étaient critiqués les modèles en vogue avant la révolution. L'objectif de ce théâtre était d'initier le public « populaire » aux questions sociales et politiques.

En fait, dès le milieu du 19^{ème} siècle est apparu en France un théâtre politique essentiellement ouvrier. Le théâtre ouvrier est un théâtre de contestation politique et sociale. Il analysait les conditions de vie des classes ouvrières et donnait à chacun la possibilité de participer à cette expression dramatique. A partir de 1920, le théâtre ouvrier a évolué vers un théâtre délibérément politique qui s'est inscrit dans la mouvance communiste, et se proposait alors de développer la propagande du parti. En 1931, le théâtre ouvrier se regroupe en une fédération du théâtre ouvrier de France (La FTOF). Cette dernière s'est restructurée et devient l'union des théâtres indépendants de France (UTIF), et elle disparaît en même temps que le parti Front Populaire, en 1938.

Deux réformateurs ont influencé le théâtre de rue contemporain : Antonin Artaud et Bertold Brecht.

En 1938 Antonin Artaud a publié un texte fondateur intitulé « *le théâtre et son double* ». Il estimait que l'essentiel du théâtre ne se restreint pas en une simple fonction de distraction. Le théâtre d'Artaud se proposait de mettre le spectateur en transe comme le faisait les cérémonies religieuses en Grèce.

A la même époque, Bertold Brecht cherchait à stimuler l'esprit critique du spectateur. Pour lui le théâtre n'avait pas qu'une fonction divertissante, mais aussi *une fonction éducative et libératrice* pour le spectateur et ce, en le transformant en un individu agissant. L'ambition de son théâtre était de parvenir à une pratique de la scène qui excluait toute division entre acteurs et spectateurs. L'espace scénique idéal pour Brecht était "la rue". « *Cela d'abord parce que outre qu'elle est par excellence un lieu social, la rue est un lieu de passage qui refuse la distinction entre l'ici et l'ailleurs. La coupure de la scène ne l'isole pas du reste du monde* » (ROCHE, Mémoire de DEA 90-91, p. 23).

Ces premières tentatives ont été freinées par les deux guerres mondiales. C'est seulement au lendemain de la seconde guerre mondiale que de nouvelles pratiques théâtrales commencent à se développer pour les prémices du théâtre de **rue**.

Le happening

Un décret de novembre 1944 du Ministère de l'Education Nationale en France a donné naissance à une Direction des Arts et des Lettres. Cette direction a préfiguré au Ministère de la Culture créé en 1959. La création de cette direction a donné l'impulsion à une politique de décentralisation nécessaire de l'administration théâtrale, au non d'une nécessaire démonstration de l'art dramatique. « *C'est donc à une renaissance du théâtre qu'on assiste en dehors du périmètre consacré du théâtre parisien. [...] elle s'accomplit précisément en réaction contre ce théâtre parisien. Car décentraliser c'est avant tout dans l'esprit des animateurs de province et de banlieue, rendre au théâtre sa place dans la société, [...] permettant d'établir un dialogue avec le plus grand nombre, et d'abord avec les classes les moins privilégiées exclues jusqu'ici du théâtre* » (TATIANA, 90-91, p. 24).

Placée sous le signe d'une rénovation du théâtre, cette décentralisation a fait écho aux premières revendications énoncées par Pottecher, Gémier et Copeau. Le théâtre est considéré alors comme un service public ayant une *fonction pédagogique*. Dès les années 50, et jusqu'à la crise de mai 68, ces militants ont essayé de mettre en place un théâtre populaire bénéficiant de maigres subventions de l'état et des municipalités, ils menèrent une politique dynamique de prise de contact sur le terrain visant à sensibiliser un nouveau public.

Parallèlement, aux Etats-Unis se dessine un courant théâtral s'élevant contre l'impérialisme américain, le racisme et toutes formes d'oppressions exercées sur la population. Ce groupe théâtrale incarnait l'éveil politique, et se développait dans un contexte de crise politique et sociale, et a été considérablement influencé par les spectacles du mouvement Happening.

Ce mouvement a connu sa période de gloire dans les années 60. Les premiers événements happening sont un mélange de genres où se côtoient peinture, ballet, musique bruyante, et manifestation politique, dans une simultanéité et improvisation dont le but est de révéler l'actualité. Le happening est une référence des *dadaïstes*, qui veut dire pour eux : "*performance ou événement*". Sous l'influence de ces nouveaux concepts, le happening au théâtre se base donc sur l'improvisation et la spontanéité de l'acteur. Il « *utilise des lieux réels tels qu'un parc de stationnement ou un supermarché, des objets réels tels que des balais, des sandwiches ou machines à écrire, et remplace le jeu des acteurs par*

des activités ou des tâches réelles telles que balayer, escalader, démolir, arroser, manger, ou, même dormir » (TATIANA, 90-91, p. 26).

Plusieurs troupes de théâtre (ainsi que le mouvement surréaliste de l'époque) ont repris l'activité dadaïste qui était basé sur la confusion des genres, la réduction des frontières entre l'art et la technique et l'utilisation des matériaux externes à l'art. Ces caractéristiques se réunissaient en un ensemble homogène où l'acteur est en communication avec le public. La provocation et la déconstruction des lois dramatiques ainsi que le refus des conventions ont obligé le happening au théâtre d'inventer ses propres règles. Le spectacle dans le happening au théâtre devient alors un événement qui vise à confondre l'art avec la vie. L'un des précurseurs de ce mouvement est Alan Kaprow qui a réalisé entre 1965 et 1969 les « *18 happening en 6 parties* » (CHAUDOIR, 2000, p. 38). La mise en œuvre simultanée d'éléments qui se combinent dans un espace scénique en interpellant le spectateur, est la méthode adoptée par ce mouvement qui a participé à la spécificité artistique du spectacle de rue.

Le Théâtre radical

Ce mouvement est issu du théâtre radical nord-américain qui a commencé à se former dès 1961 avec la création de « *la San-Francisco Mime Troupe* » (CHAUDOIR, 2000, p. 44). Ce théâtre est avant tous un théâtre "*hors théâtre*". Sa spécificité réside dans un mode d'investissement de lieux de plus en plus divers tout en remettant en cause le rôle du théâtre officiel dans la société. Il tente de rendre à la rue ce qu'il considère comme un champ expérimental pour une prise de conscience et de revendication, ainsi qu'un instrument de réflexion et d'analyse. Le courant du théâtre radical a influencé plusieurs troupes théâtrales et a donné naissance à certaines d'entre elles. Les principales sont :

✓ La San Francisco Mime Troupe

Créée en 1961, elle participait à des mouvements sociaux et politiques. Ronnie Davis, son fondateur, pensait que le théâtre devait s'engager activement dans la lutte politique. Pour ce faire, il devait descendre dans la rue et montrer la voie du changement. Ce théâtre s'est beaucoup inspiré de la *commedia dell'arte* et a réintroduit le mime au théâtre.

Il a commencé à présenter ses sketches dehors dans les jardins, les parcs, et procéder systématiquement à un investissement de l'espace public. Il se voulait

un lieu de réflexion et de fête, un retour à la tradition festive. Le spectacle était fait de mouvements, de bruits, de musique, de danse, de sculpture, de paroles pour saisir une population tenue à l'écart de la vie politique et culturelle.

✓ **Le living Théâtre**

Fondé au début des années 50, il devient un des groupes phares dans les années 60. L'objectif de ses fondateurs, Julian Beck et Judith Malina et Picastor n'était ni le texte ni la réalisation scénique d'un spectacle, mais plutôt ; la libération de l'acteur par la rencontre avec le spectateur. Son spectacle était basé sur le geste et la parole. Ce qui est saisi dans le regard du living théâtre, c'est l'efficacité d'un ici maintenant.

✓ **Le Brand and Puppet**

Cette troupe appartenait au théâtre radical américain. Peter Schuman a fondé cette troupe en 1963. En empruntant la marionnette aux traditions anciennes, il a trouvé dans son langage simple et clair un moyen qui lui permettait d'aborder les différents problèmes politiques et sociaux (guerre du Vietnam). Comme le Living théâtre et la San-Francisco Mime Troupe, il investissait la rue, mais cette fois-ci, les comédiens étaient dissimulés dans des marionnettes géantes.

✓ **Le Teatro composino**

Créé en 1965 par Luis Valdez. Cette troupe est née de la rencontre entre un théâtre radical utilisant les techniques de l'agit-prop et un théâtre mexicain implanté depuis longtemps en Californie. Les deux premières années. Ils jouaient dans les champs, les camps de travail et les meetings en mettant en scène un sujet particulier au moyen de personnages typés et de textes simples et directs.

Ces expériences américaines se présentaient comme les prémices d'un théâtre de rue. La rue devient le lieu symbolique d'une remise en question du pouvoir politique. Né de la révolte et de la contestation, la caractéristique principale de ce théâtre radical est qu'il descendait dans la rue pour inviter la population à réagir.

Avec l'arrivée de plusieurs troupes du théâtre radical nord américain au Festival du Théâtre Universitaire de Nancy, créé dès 1963 à l'initiative de Jack Lang, on commence à s'interroger sur le théâtre populaire. Il ne s'agit plus d'amener le peuple au théâtre mais le théâtre au peuple. Ainsi la création

spécifique d'images vivantes sans se baser sur le texte commence à s'imposer en tant que mise en scène.

Les événements de mai 68 ont provoqué une opposition dans le domaine culturel. Les contestataires accusaient le théâtre institutionnel d'être le lieu d'une culture bourgeoise qui ne remplissait pas sa mission de théâtre populaire. Ainsi le contexte politique et idéologique a conduit au développement de nombreuses expériences artistiques en marge des institutions. Le théâtre de rue a émergé de toutes ces expériences contestataires qui ont pris forme à cette période. Pour la plupart des pionniers de l'art urbain, Mai 68 a été le premier événement de rue. On assiste à un éclatement des valeurs traditionnelles et du texte. L'espace urbain devint le lieu privilégié de l'expression théâtrale. Au-delà des revendications politiques et sociales, une volonté de redonner au théâtre sa valeur de fête populaire se manifeste; le théâtre devait redevenir le lieu privilégié d'un rassemblement donnant l'occasion de faire la fête.

Toutefois, aucune expérience d'Agit-prop, de Happening, ou de Théâtre Radical n'est spécifiquement à l'origine du théâtre de rue. C'est dans leur jeu scénique, leurs techniques d'expressions, leur méthodes de travail, leurs rapports avec le spectateur, et c'est surtout dans la mise en rapport de ces différentes caractéristiques que le théâtre de rue a pris sa forme actuelle et ne cesse de se développer.

1.6.6. Le théâtre de rue entre théâtre populaire et scénographie urbaine

Depuis l'antiquité, le théâtre de rue s'est apparenté à une fête tout en s'affichant comme un art populaire. Si celui-ci a été souvent associé aux vastes amphithéâtres de la Grèce antique, il se présente surtout sous forme d'un théâtre de masse et de fête de la Cité. L'organisation du premier festival de théâtre d'Avignon en 1947 a soulevé le besoin du théâtre à se produire en plein air, mais c'est surtout le public qui reste le souci majeur ; car c'est le facteur déterminant de l'évolution théâtrale.

Ainsi, l'une des caractéristiques du théâtre de rue du 20^{ème} siècle, c'est qu'il soit un théâtre accessible à tous, visant à établir des rapports originaux, créer des liens entre le public et les acteurs, et surtout redonner au théâtre son sens populaire en le remettant en relation directe avec la société. Le théâtre populaire se définit aussi par son rapport avec l'argent, il est gratuit. Néanmoins, cette

gratuité n'est pas le seul moyen d'attirer le plus grand nombre de gens. En allant chercher le public sur place, le théâtre de rue se met en contact direct avec des gens et, plus important encore, il établit de façon particulière une relation entre le public et son quotidien.

La différence entre "*le théâtre de rue et le théâtre populaire*", tel qu'il a été proposé par Jean Vilar en 1951 en dirigeant le théâtre national populaire en France, c'est que Vilar voulait sensibiliser la population à la culture théâtrale et ce, d'une façon populaire. Cette culture théâtrale était du ressort du théâtre en salle. Or, le théâtre de rue s'attache à mettre en jeu le quotidien des citoyens sans références classiques.

Ainsi, on peut assimiler le théâtre de rue contemporain à un théâtre populaire par son caractère festif et par son bouleversement des codes traditionnels du théâtre et par son expression comme spectacle total où prime *la complicité émotionnelle* entre artistes et spectateurs. La complicité intellectuelle est dépassée. Ainsi, pour atteindre une complicité émotionnelle à partir du moment où un spectacle se déroule gratuitement dans la rue, où le public peut choisir ou non de rester, de se manifester et donc de donner sens, il ne peut s'agir dans ce cas que d'un art populaire. Par sa caractéristique première de rassembler une communauté, il acquiert sa propre autonomie et son identité et devient le lieu privilégié d'une forme d'art populaire et divertissant. Par le fait que le théâtre de rue a créé cette relation particulière de complicité entre le spectateur et le spectacle, l'artiste d'espace libre n'est plus considéré comme un acteur traditionnel. En agissant sur la ville, l'artiste de rue devient le représentant d'un espace, celui dans lequel il se produit tout en informant le spectateur sur lui-même. Ainsi le statut de l'artiste des espaces libres a évolué vers un statut de scénographe urbain.

Sans approfondir les définitions et les origines de cette discipline, il est tout de même important de présenter d'une manière synthétique son sens contemporain.

Le terme de scénographie appliquée au théâtre en salle a ressurgi au 20^{ème} siècle pour désigner l'activité substitutive à celle du décorateur de théâtre : « *Activité radicalement redéfinie en opposition à la notion de décoration théâtrale* » (FREYDEFONT, 1993, p. 22) : sachant qu'au 19^{ème} siècle, le mot décor est un terme technique employé par les machinistes.

Au 20^{ème} siècle donc, la définition de la scénographie s'est fondée sur les révolutions scéniques, contre la tradition du décor en développant certaines idées neuves qui ont conduit à de nouvelles propositions spatiales. Dans son discours sur les nouvelles logiques scéniques de représentation, la scénographie s'appuie sur certaines notions qui sont dégagées de l'analyse des pratiques scénographiques théâtrales, telles que la notion de lieu d'événement, de jeu, de dramaturgie, d'espace et d'action, de présence et d'absence, de déroulement et d'emplacement. Des notions qui peuvent en effet, concerner le domaine architectural et urbain. Ainsi la scénographie appliquée au théâtre en salle s'est élargie pour appliquer ses méthodes à d'autres domaines tels que l'architecture et l'urbanisme.

La scénographie urbaine contemporaine implique donc une réflexion sur l'espace de représentation, et représentation de l'espace. Rendre l'espace actif et même *acteur*, définir un point de vue signifiant sur l'ensemble, élaborer des dispositifs et des lieux qui en assurent la mise en œuvre, travailler sur la localité, sur la temporalité de la représentation, conférer une valeur descriptive ou poétique à un cadre approprié au drame représenté, etc. Telles sont les grandes caractéristiques de l'activité scénographique appliquée au domaine de l'urbain aujourd'hui.

Ainsi, certains artistes de théâtre de rue, par leur mise en forme symbolique de l'espace public, passent du statut de comédien au statut de scénographe urbain. Le scénographe urbain écrit son scénario fondamentalement par rapport à l'espace dans lequel il sait qu'il va intervenir : « *je travaille depuis maintenant 10 ans, J'ai commencé comme saltimbanque, cracheur de feu dans les banlieues. Pour arriver à ce statut de scénographe urbain, il faut d'abord une position de spectateur avant d'être metteur en scène, il faut d'abord être un lecteur personnel de cette ville avant d'en être l'auteur* » (CRESPIN, 1993, p. 231).

Chapitre 2 : Le développement des arts de la rue dans le monde

2.1. Cas de la France

Dans le processus de la reconnaissance du théâtre de rue en France, on peut distinguer trois phases :

2.1.1. Les années 70 : les années saltimbanques

Dans cette période définie comme étant les années saltimbanques, est née une nouvelle génération d'artistes qui s'opposaient aux artistes qui se produisaient à l'intérieur des murs. Le face à face entre le dedans et le dehors se caractérisait par une prise de position esthétique plutôt qu'une prise de position idéologique.

Ainsi, dans une mouvance contestataire, est née dans les années 70 une multitude de compagnies de théâtre de rue qui se produisaient dans la rue ou dans des lieux insolites. Ces compagnies mettaient en scène des spectacles basés sur la poésie, la musique, la danse d'acrobatie, la provocation, et toute autre forme d'expression, pour adopter la posture d'un spectacle total.

A l'instar des autres pays du monde, ces nouvelles expériences ont été marquées en France, par la production de plusieurs troupes de références de théâtre de rue :

- le théâtre d'Armond Gatti.

- le théâtre du soleil d'Adriane Mnouchkine (autour de lui le théâtre de la Tempête et le théâtre de l'aquarium).

- le théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal.

- le grand Magic Circus fondé par Jérôme Savary. Il proposait un théâtre total conjuguant les différents arts (texte, musique, danse, chant, théâtre, etc.). Son esthétique théâtrale était fortement influencée par le cirque et le music-hall. Il proposait un théâtre de rue sous forme de parade visant à mobiliser très largement la population locale. Le dénominateur commun à ses spectacles était la fête qui unissait momentanément les spectateurs.

- le théâtre acide auquel appartenaient Michel Crespin et Jean-Marie Binoche. Ils s'inspiraient de la tradition des marionnettes et mélangeaient le travail corporel et l'art forain.

A côté de ces troupes, d'autres ont vu le jour et dont les principales sont ; théâtre de l'Unité et le Royal de Luxe.

Les troupes de théâtre d'intervention se sont, donc, multipliées à l'issue des protestations des années 68. Avec ces événements, la rue est redevenue un lieu de discussions et de réunions tout en renouant avec l'idée du théâtre et de sa valeur festive. Par là, tous les nouveaux artistes formés en partie par le cirque

s'attachaient à prouver que le théâtre a besoin d'un lieu sans qu'il soit nécessaire de lui donner un environnement déterminé. Le théâtre est devenu, ainsi, une cérémonie et une fête, ce mouvement a débouché sur la renaissance de certains carnivals et la naissance de nouveaux groupes.

A côté de l'irruption de ces nouveaux acteurs, cette période est celle de la généralisation d'un mode d'intervention qui rentre dans le domaine de l'action culturelle. Prenant le relais de l'animation. C'est aussi la période de l'élargissement de cette action à l'ensemble de la ville.

Effectivement le mouvement du théâtre de rue se met en place. A travers l'un des exemples les plus importants de cette période. Quand Jean Digne déclara en 1972 Aix-en-Provence « *ville ouverte aux saltimbanques* », cette manifestation a ouvert toute la ville à des pratiques, lui attribuant ainsi un statut artistique.

« *La tentative de Jean Digne et son équipe, participe d'une mise en scène à l'échelon d'une ville [...] on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économiques ; un lieu susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements* » (CHAUDOIR, 2000, p. 49). Les nouveaux artistes de cette manifestation revendiquent de retrouver la ville. Cette revendication a été exprimée par un investissement de la ville entière à travers de nouveaux territoires de l'expression artistique qui ont montré leur efficacité à travers les pratiques de ces différents artistes. A travers les interventions de ces artistes, la rue commence à devenir partie prenante des circuits culturels tout en gardant l'esprit de la fête comme moyen de réconciliation entre les générations.

Les années 70 sont aussi l'époque où certains plasticiens ont commencé à travailler en dehors des galeries. Ainsi les arts urbains en général ont commencé à se faire une nouvelle image, ce dont a bénéficié largement le théâtre de rue. La période des années 70 a vu donc naître une nouvelle génération d'artistes de rue issus pour leur part du théâtre ou des écoles d'art.

A travers le Festival Mondial du Théâtre à Nancy, « *les citadins étaient invités à être les acteurs de ce théâtre urbain* » (CHAUDOIR, 2000, p. 47). Les années 68 se distinguent des précédentes par la recherche de nouvelles techniques, et la nécessité de se rapprocher des institutions intellectuelles, et surtout d'en finir avec cette image de cracheurs de feu et de jongleurs.

A partir de 1977, cet investissement de la ville par le spectacle vivant prend une autre ampleur. En créant « *l'Eté Romain* » à Rome, Renato Nicolini a proposé un spectacle de rue dans la notion d'un « *Merveilleux Urbain* » comme incitation à engager, suite à l'événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité. A travers cette notion du « Merveilleux Urbain », l'intervention artistique se revendique comme une volonté et un engagement, ainsi l'organisation de micros événements dans l'espace public à travers toute la ville a permis de mettre en spectacle des lieux polémiques. Cette approche est allée directement au cœur de la question urbaine et a accentué l'articulation entre les trois champs : *urbain, culturel et politique*.

A partir des années 80 ceux que l'on traitait de saltimbanque se sont attribué le nom « *d'artistes d'espaces libres* » sous l'initiative de Fabien Jannelle et Michel Crespin alors à la direction du Centre d'Action Culturelle de Marnes la Vallée. Les années 80 ont connu les plus grands bouleversements en matière de théâtre de rue en particulier, et toutes les autres formes artistiques appelées aujourd'hui Art de la rue, qui ont ressurgi dès le début des années 70.

2.1.2. Les années 80 : le Merveilleux Urbain

La fin des années 70 va voir apparaître une nouvelle mutation consistant à passer d'une notion ponctuelle d'animation à celle de développement culturel, cette mutation se double d'une institutionnalisation qui va de plus en plus être marquée par un discours savant sur l'urbain dans le champ culturel. Ainsi en 1979 se tient un séminaire des "*arts de l'extérieur*" à Kiel et à Brème en Allemagne. Après ce séminaire, en 1981, sont organisées les premières rencontres d'artistes d'espaces libres qui voulaient l'abandon du terme "saltimbanques".

Les artistes qui avaient choisi la rue comme lieu d'expression prennent la dénomination d'artistes de rue. Cette dénomination leur a permis d'acquérir une dimension distinctive et identitaire. Ainsi, le milieu se professionnalise et commence à se développer avec une multiplication de manifestations de théâtre de rue, et une augmentation croissante des compagnies qui se spécialisent.

A cette époque, les artistes voulaient appliquer leurs arts aux villes nouvelles. Convaincus que la rue dessinait le visage de la ville, ils ont commencé à s'intéresser aux problèmes posés par les grands ensembles résidentiels.

Dans une perspective de réformer une collectivité et de rapprocher les gens qui occupaient ces lieux dépourvus de centre, de voies de communication à l'échelle de l'homme, et où le contact était très rare, l'action artistique urbaine parmi d'autres formes d'expressions artistiques a tenté plusieurs expériences.

L'une de ces expériences est la recherche qui a été développée par Ricardo Basualdo dans le domaine des nouvelles formes de spectacles. Directeur du centre international de formation et de recherche dramatique, créé en 1963, il a présenté à travers ses recherches, les expériences artistiques orientées en regard de leur exploration théorique du concept de « *Merveilleux Urbain* » (BASUALDO, 1984, p. 79). Cette notion qui avait comme objectif essentiel ; « *l'approfondissement d'une analyse du processus de création d'événements urbains* », et qui a été donc employée pour la première fois par Renalo Nicolini, adjoint de la culture de la ville de Rome par sa réalisation de « *l'été Romain* ». Il l'a définie comme « *une sorte d'incitation que la population entamera à la suite d'un événement* » (NICOLINI, 1984, p. 30).

L'idée de base de cette notion est que ; la conscience d'une population résidente dans un espace, ne perçoit pas toujours la logique de cet espace. Cette logique est profondément liée à sa population et à son histoire.

L'élan est véritablement donné en 1980 lorsque Michel Crespin, à l'occasion de ses 40 ans, a organisé la manifestation « *la Falaise des Fous* » dans le Jura en France. Se déroulant sur 36 heures, cette manifestation a réuni 350 artistes de rue et 7000 spectateurs. Le succès de cette manifestation a donné naissance à la nécessité d'une réflexion sur ce secteur qu'est ; les arts de la rue et de sa formalisation. Michel Crespin voulait faire redécouvrir à l'homme son cadre de vie.

Dominique Wallon, responsable à l'époque de la direction du développement culturel confie alors à M. Crespin et à Fabien Jannelle, responsable du Centre d'action culturelle de Marne-la-vallée, une étude sur la pratique des arts de la rue.

Cette étude a abouti à la création de "*Lieux publics*", centre dramatique national des arts de la rue. Fondé en 1982, *Lieux publics* s'installe dans le centre d'action culturelle de Marne-la-vallée et met en œuvre plusieurs projets : *un centre de création, un festival européen du théâtre de rue à Aurillac, un guide : le Goliath, et des rencontres professionnels, notamment les rencontres d'Octobre.*

En 1982, *Lieux Publics* s'attache à promouvoir le spectacle urbain pour permettre à la population d'avoir une autre vision de sa cité et met en place les

premières rencontres d'artistes d'espaces libres. *Lieux publics* devient en 1983 un centre national et international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics. En 1984 est organisé un rassemblement du plus grand nombre d'artistes et d'intervenants professionnels divers confrontés de part leur métier aux problèmes de la création artistique en espace libres à travers *les rencontres d'Octobre*.

En 1983, toujours en collaboration avec Marne-la-vallée, a lieu « *Air Aérien* ». Il s'agit d'une manifestation qui fait appel à des pratiques artistiques différentes en fonction des lieux d'interventions. Dans la même année et dans le but de faire restituer au théâtre sa place dans la vie quotidienne, le théâtre de *l'Unité* implanté à Saint-Quentin-en-Yvelines crée le "carnaval des ténèbres". Dans la même année Peter Bu organise le festival *Dehors/Dedans* à Tours, dans le but de promouvoir le spectacle de rue et le spectacle en salle.

Le festival « *Eclat d'Aurillac* », lancé en 1982, était considéré comme un terrain d'expérimentation des nouvelles tendances du théâtre de rue. Il devient très rapidement un de ses lieux phares. Ce festival a proposé une programmation « *in* » et une autre « *off* » : les artistes qui se produisaient dans le *off* n'étaient pas rémunérés mais hébergés gratuitement. Par ce fait, il attirait des programmeurs culturels qui s'y rendaient pour acheter des productions. Devenu un marché international des arts de la rue, ce festival a permis de découvrir plusieurs grandes carrières pour diverses compagnies. M. Crespin en a assuré la direction jusqu'à 1993 et Jean-Marie Sangy a pris le relais en 1994.

Ce festival a donné l'impulsion définitive du développement et de l'épanouissement de l'action artistique urbaine en France. Après sa création, il y a eu émergence de nouvelles compagnies qui pratiquaient les arts de la rue dans tout le pays, et dont les plus célèbres sont : "*Chalon dans la rue*", à Chalon-sur-Saone, "*Eclanova*" : à Villeurbanne, "*Grains de folie*" : à Brest, et les "*Inattendus*" : à Maubeuge.

➤ *Chalon dans la rue* a été créé en 1987 et a lieu chaque année la 3^{ème} semaine du mois de Juillet. Il est axé sur la musique, les arts plastiques, et le spectacle vivant. Elle rassemble plus de 70 représentations chaque année.

➤ *Grains de folie* a été créé en 1989 sur un concept de la fête. Sa particularité est qu'il stimule les interactivités entre les différentes compagnies pour l'échange de leurs expériences.

➤ *Les inattendus* a été créé en 1987, il propose de transformer concerts, et autres manifestations, pour créer des surprises. Le rayonnement de ces festivals est drainé par des spectacles de plus en plus importants et intéressants, réalisés par de grandes troupes qui ont commencé à voir le jour durant cette période.

Ces troupes locomotives, pour ne citer que les plus célèbres sont :

➤ La compagnie « *Royal de Luxe* » ; créée en 1979 par Jean-Luc Courcoult et rendue célèbre par des mises en scènes spectaculaires. Elle a fait l'événement du festival d'Aurillac en 1987 avec « *Romain Photo* » et a commencé depuis à voyager à travers le monde entier. En 1989, elle s'installe à Nantes et conçoit le spectacle « *la véritable histoire de France* » devenu l'événement du festival d'Avignon. En 1994 « *le Géant* » de deux tonnes fait une parade dans les villes du Havre et de Calais, il a eu pendant cinq jours un très grand succès.

➤ La compagnie « *Ilotopé* » ; créée en 1983 par Bruno Schnebelin dans une petite île de la Camargue. Il s'agit d'un groupe de musiciens, de sociologues et de saltimbanques. Il produit de grandes mises en scène urbaines, leurs représentations ont des contenus sociaux très intenses qui sont représentés avec humour. L'une de ses créations les plus célèbres est : « *les Gens de Couleurs* », et « *Habitât à loyer modéré* ».

➤ La compagnie « *Générik Vapeur* », *la compagnie off*, et *Délices Dada*, sont aussi parmi les troupes phares qui ont participé au développement et au succès des arts de la rue.

Face à l'ampleur de l'action artistique urbaine et la volonté de faire continuer son caractère événementiel, le financement de tous ces festivals est devenu plus délicat.

A cette époque *Lieux Publics* a connu une situation financière largement déficitaire. La direction du théâtre et du spectacle (DTS) a décidé de restructurer l'institution en séparant les missions : *la documentation, la réflexion, la création, l'édition, et la diffusion*.

Cette restructuration a donné naissance à "*Hors les murs*", actuellement « *association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste* » en 1993 sous la direction de Jean-Luc Baillet. Elle a comme mission la gestion d'un centre de documentation et d'édition du Goliath, et une lettre d'information mensuelle sur les arts de la rue. L'an 1993 voit aussi la naissance du centre de recherche sur les arts de la rue : le « *CRAR* », sur une convention entre

l'université de paris 3 et Lieux Publics. Ce centre se charge surtout de l'exploitation scientifique de la documentation de *Lieux Publics* et le suivi de ses pratiques.

Ainsi les années 80 sont une période durant laquelle le théâtre de rue en particulier et tout l'ensemble des arts de la rue sont passés d'une fonction marginale à une fonction culturelle reconnue. Cette reconnaissance de l'intervention artistique dans l'espace urbain s'est faite à travers le soutien du Ministère de la culture du spectacle en espace libre. Ce soutien a été porté en 1982 par Dominique Wallon, directeur du développement culturel à l'époque.

L'évolution d'un débat terminologique à propos des espaces ouverts, libres, extérieurs, arts de la rue, arts de la ville ; est l'indice d'une mutation où la pratique est devenue seconde par rapport au territoire de l'intervention. Cette mutation manifeste le tournant qu'a pris l'intervention artistique durant les années 80, fruit d'une conjonction entre l'Etat et les artistes de rue.

2.1.3. Les années 90 : les années de l'institutionnalisation

La fin des années 80 et le passage aux années 90 ont été marqués par deux événements qui ont eu un grand écho. Le premier a été le bicentenaire de la Révolution Française, organisé par Jean-Paul Gronde aux champs Elysées en 1989. Jean-Noël Jeanneney, alors président de la mission du bicentenaire de la révolution Française a considéré cet événement comme un modèle en donnant les spectateurs en spectacle et en les rendant eux-mêmes des acteurs. Cette fête « *se devait d'éduquer les citoyens en même temps qu'elle les rapprochait* » (CHAUDOIR, 2000, p. 51).

Le 2^{ème} événement est la Cérémonie des jeux Olympiques d'Albertville mise en scène par Philippe Découflé en 1992. Cette cérémonie a officialisé cette reconnaissance par sa transmission médiatique internationale. Dans ce même processus d'institutionnalisation, les années 90 ont été celles du rapprochement des arts de la rue avec le spectacle conventionnel : la convention scénique entre l'Etat et les artistes se produisant en espaces libres.

Ce spectacle conventionnel témoigne d'une part, d'une reconnaissance vis-à-vis d'une pratique populaire, et d'autre part, de la capacité des artistes de la rue à mobiliser et à attirer un public « *tellement recherché mais rarement atteint* » (CHAUDOIR, 2000, p. 51) par les politiques. Ainsi, de nombreux artistes

conventionnels ont opéré ce rapprochement en participant dans l'animation de rue au printemps de bourges, et la création de la fête de la musique en 1982.

En voulant sortir de ce cadre perçu souvent comme contraignant, les artistes de rue affirment de plus en plus cette opposition entre dedans et dehors. Ces tendances vont s'accroître dans les années 90 où l'on remarque une montée en charge de l'interaction des artistes intervenant en espace public et les collectivités territoriales. Dans la mise en œuvre de la décentralisation, les collectivités locales vont multiplier durant cette période des commandes publiques d'interventions ; les années 90 présentent deux visions du développement du phénomène du spectacle urbain :

➤ D'une part, la confirmation des festivals qui se multiplient et prennent une ampleur considérable comme rendez-vous annuels, à travers lesquels la ville animée par la fête et le spectacle urbain, retrouve la population.

➤ Et d'autre part, c'est une décennie d'un nouveau souffle pour les spectacles urbains, à travers la naissance de projets dirigés par de jeunes compagnies : "*les Allumés*" à Nantes, "*les Jeudis du port*" à Brest, "*Dedans-Dehors*" à Tours et "*Viva-cité*" à Sotteville-Les-Rouen.

Cette décennie se caractérise par la véritable institutionnalisation de la profession. La reconnaissance exprimée par cette institution renforce l'interdépendance entre les municipalités et les compagnies d'arts de la rue. Cette interdépendance est devenue inquiétante pour certaines troupes. Alors que, soucieuses de leur image, les villes sont devenues les principales commanditaires des troupes pour l'améliorer auprès de la population, les artistes de la rue se refusent d'être utilisés comme instrument de communication. Malgré cette prise de position, il est important de signaler que l'aide des municipalités a joué un très grand rôle pour ces troupes ; d'autant plus que le spectacle urbain se joue gratuitement pour le public, alors que le coût de production n'arrête pas d'augmenter. Sans l'appui des élus, ces compagnies ne peuvent ni techniquement ni légalement se produire.

Ainsi apparaissent deux clivages dans le théâtre de rue :

➤ Les compagnies qui ont une structure classique institutionnelle et subventionnées à l'année, et qui sont généralement conventionnées.

➤ Les compagnies qui interviennent dans les différents festivals sous forme d'événements et qui ne sont pas conventionnées ; ces dernières fonctionnent

sous forme de partenariats ponctuels avec des villes. La plupart de ces compagnies sont logées dans des usines désaffectées et des hangars.

En 1992, certaines compagnies se réunissent pour constituer le "*collectif 92*", dont l'objectif est de faire pression sur la direction du théâtre et du spectacle (DTS) pour imposer une réelle politique de soutien. Sur le plan financier, la DTS a inscrit sur son budget trois types d'aides à partir de 93 ; *aide au projet, aide à l'écriture, et aide à l'investissement.*

La direction de la DTS commande un audit sur la profession formulé sur quelques axes : qualification de l'expression artistique, ancrage de l'expression artistique, ancrage du temps par la fondation de lieux qui lui sont consacrés, et le développement d'un réseau de diffusion et des tutelles.

Ainsi, c'est durant cette phase que le spectacle urbain a obtenu une réelle reconnaissance de la part du public et des institutions politiques. Toutefois, cette phase reste ambiguë, car l'action artistique urbaine se trouve aux limites de la culture et de l'animation aux yeux des services des mairies (ses principaux commanditaires). Dans cette phase également, les artistes de rue cherchent à se dégager de cette étiquette d'animateurs sociaux collée à eux depuis les années 70. Il devient, donc, nécessaire de développer un discours fondé sur l'affirmation d'une esthétique propre aux arts de la rue.

Depuis le début des années 90, ce discours devient de plus en plus important et prend une très grande ampleur. Néanmoins, la reconnaissance et l'aide de l'état pour le théâtre de rue s'est effectuée dans le cadre de son soutien à l'ensemble des arts de la rue. Ainsi, bien que le théâtre de rue reste le type artistique le plus important des arts de la rue, son développement s'est effectué au sein des arts de la rue. C'est pourquoi il est plus convenable, si nous voulons présenter la politique de l'état vis-à-vis du théâtre de rue, de présenter sa politique vis-à-vis des arts de la rue et en leur sein le théâtre de rue.

2.1.4. Politique de l'Etat et de la ville, vis à vis des arts de la rue.

L'identification des arts de la rue en tant que secteur à part entière par l'état et le terme même des arts de la rue est apparu dans les années 80. A cette période l'Etat n'apportait pas beaucoup d'attention aux arts de la rue, et ce ; du fait que d'un côté, ce sont des collectivités locales qui se sont intéressées à ces pratiques, en soutenant les festivals et les spectacles de rue, et d'un autre côté ;

les arts de la rue ont été marginalisés du fait de leur aspect populaire, opposé à celui des établissements culturels nationaux faisant référence au ministère de la culture.

Ainsi, faute de moyens et de discours, les arts de la rue n'ont pas pu s'imposer aux pouvoirs locaux, et ont construit eux-mêmes leur propre circuit de production et de diffusion.

Les arts de la rue ont réussi à fonder leur propre existence en garantissant leur survie par leur création et aussi par le détachement de plus en plus de la mouvance du spectacle vivant subventionné. C'est aussi dans ces perspectives que M. Crespin a voulu sortir de l'image d'animateur de ghetto attribuée aux arts de la rue, et a créé en 1982 *Lieux Publics*. Le but de *Lieux Publics* était de fonder un discours esthétique des arts de la rue. A l'époque, le soutien du ministère de la culture était assez faible. Quatre ans après sa fondation, *Lieux Publics* a été inscrit parmi les organismes directement aidés par la direction du développement culturel dirigée par Dominique Wallon. Pendant 10 ans, l'aide de ministère n'a pas évolué, et seules quelques compagnies ont été subventionnées alors par *la direction régionale des affaires culturelles (DRAC)*. Au début des années 90, depuis le premier festival d'Aix, le positionnement institutionnel des arts de la rue restait encore fragile. Durant cette période, les arts de la rue étaient rattachés au bureau chargé du spectacle, un seul inspecteur, Yves Deschamps, était chargé de suivre le secteur des arts de la rue. Dans ces conditions, ils étaient très vite jugés inclassables et mis de côté dans les réunions d'évaluation des demandes de subventions.

Cette situation a commencé à se débloquer à partir des années 90 sous l'urgence de la crise de l'époque, « *ces formes artistiques, ignorées auparavant, trouvent des visibilité médiatiques et institutionnelles lorsque les enjeux politiques et sociaux se déplacent de leur côté* » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000, p. 268). Effectivement, c'est dans de telles circonstances que l'Etat s'est retourné vers les arts de la rue. A partir de ce temps-là, à côté de l'aide financière de l'état à quelques compagnies, il est devenu envisageable d'inscrire les arts de la rue dans un développement structuré et durable.

Depuis la première inscription des arts de la rue dans le dispositif de soutien du ministère de la culture en 1993, et ce, à travers plusieurs changements gouvernementaux, les arts de la rue sont de plus en plus soutenus par l'état. En

1999 ils sont déclarés comme une "priorité" par Catherine Trauttmann, Ministre de la culture, ils ont bénéficié d'une aide de 9 millions de francs.

A côté de l'aide au fonctionnement, à cette période, deux nouvelles aides viennent s'ajouter à travers un arrêté du 19 mars 1999. (Sachant que les aides au projet et à l'écriture ont été supprimées par l'arrêté du 21 avril 1995).

1/ Aide à la résidence de production : « pour des projets impliquant un travail dans les lieux de création ou de diffusion du spectacle vivant, qu'il s'agisse de lieux spécifiques aux arts de la rue, ou de lieux à vocation plus large, tels que les centres dramatiques, les scènes nationales ou les scènes conventionnées » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000, p. 271).

2/ Aide à la résidence d'artistes : « permettant à la compagnie de s'assurer la collaboration de personnes extérieures, notamment des plasticiens, des metteurs en scène, des chorégraphes ou des musiciens [...] les projets présentés pour les deux aides doivent être pluridisciplinaires et prendre en considération l'espace public » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000).

Elles sont demandées soit par les Compagnies, soit pour les lieux qui les accueillent. Les Compagnies qui peuvent formuler ces demandes doivent au moins déjà créer et présenter au minimum deux spectacles. Une même compagnie ne peut solliciter deux années de suite ce type d'aide à la même période, à côté de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle (DMDTS), Une *nouvelle commission nationale consultative* a été instituée.

Outre ces deux aides un arrêté du 8 janvier 1999 attribue une troisième aide aux auteurs pour les œuvres originales écrites en langue française jamais représentées en France, ou à une structure artistique professionnelle pour « *des projets dont la dramaturgie, non exclusivement textuelle, peut faire appel à des expressions artistiques multiples sur présentation d'un dossier établi par le concepteur* » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000).

En ce qui concerne la politique de la ville, son objectif était de réinsérer les populations défavorisées et les quartiers marginalisés, dans une vie urbaine *intégrée*. Ses axes principaux étaient : l'habitat, la redynamisation économique, le renforcement des services publics, la prévention de la délinquance et la lutte contre l'insécurité.

A l'époque, le ministère de l'aménagement du territoire, de la ville et de l'intégration, assisté par le ministère délégué à la ville et l'intégration mettent des services propres : le CIV (comité interministériel des villes) représente l'instance décisionnelle, il arrête les orientations, définit les programmes, et répartit les moyens ; le CNV (comité national des villes), associé à l'élaboration de la politique de la ville par ses propositions d'orientation de mise en œuvre ; la DIV (délégation interministérielle de la ville) a une mission d'impulsion, et d'animation de la politique de la ville.

Quant au ministère de la culture, c'est la délégation au développement et aux formations qui coordonne le volet culturel de la politique de la ville. Elle comporte dans son département de l'action urbaine, un service spécialisé pour le milieu urbain qui a en charge les politiques contractuelles liées à la politique de la ville, les contrats de ville, les grands projets urbains, les opérations « ville, vie, vacances », les projets culturels de quartiers, et les relations avec la DIV. Les différents ministères concernés par la politique de la ville désignent dans leurs services des fonctionnaires chargés de la politique de la ville. C'est à l'intérieur de ce cadre institutionnel que se situe l'intervention de la direction régionale des affaires culturelles (DRAC). Elle comporte un conseiller à la politique de la ville qui met en œuvre les orientations du ministère au niveau régional, tout en travaillant avec les services du préfet de région.

L'action culturelle et artistique s'est inscrite dans la politique de la ville à partir des années 80, le ministère de la culture était le principal partenaire de cette politique gouvernementale. « *Parmi les premières innovations culturelles de l'espace fut le concept des cafés musiques, l'opération quartiers lumières, a été la première manifestation nationale qui a eu pour vocation de montrer la force d'initiative et d'innovation des jeunes, la capacité des habitants des quartiers à transformer la ville et leur vie quotidienne* » (BAILLET, 1er trimestre 1997, p. 20). Il y a eu à la même époque 400 actions culturelles dans les quartiers qui ont été soutenues par la DRAC. Ainsi, les OPE (*Opération Prévention Été*) et (*Opération anti-été chaud*), ont permis la mise en place de nombreux ateliers de pratiques artistiques animés par des artistes dans toutes les disciplines. En 1996, 29 projets culturels de quartier (PCQ) ont été lancés dans 21 régions. Fonds interministériel à la ville (FIV), représentait 84 millions de francs. Ces projets ont été soutenus

par le FAS : le fond d'action sociale, la CDC : caisse des dépôts et consignations, la DDF : délégation au développement et aux formations.

« *L'objectif de cette politique de ville était de cerner les difficultés des populations dans leurs globalité, à l'échelon national* » (BAILLET, 1er trimestre 1997, p. 27). Pour ce faire, les équipes artistiques travaillant en espace public à cette époque, étaient très sollicitées pour des projets relevant du volet culturel de la politique de la ville. Tout en développant ces pratiques artistiques, ces équipes agissant dans l'espace urbain, ont refusé en quelque sorte d'être institutionnalisées. Même si elles ont la force de soulever « *des espaces de remise en cause et de citoyenneté, elle sont fragilisées par leur déplacement à l'égard des choix des politiques municipales* » (BAILLET, 1er trimestre 1997).

« Ainsi, si les artistes de rue constituent le centre d'intérêt de la politique de la ville, *c'est par ce qu'ils touchaient souvent ce qui y fait problème, ils marquent ce qui fait frontière entre le centre et la périphérie, ils peuvent contribuer ainsi à des prises en acte des comportements, en désignant les limites, ils permettent de pouvoir les transgresser [...]. C'est pour cette raison que la DIV a soutenu dès le départ la Compagnie HLM, afin de permettre aux acteurs de la politique de la ville de disposer d'un outil de formation, et d'information sur les arts de la rue. [...]* alors que les aménageurs ont souvent tendance à vouloir fixer la ville dans l'espace et dans le temps, les artistes qui travaillent dans l'espace public ne cessent de la reconstruire en soulignant les vides et les barrières. C'est tout à fait fondamental » (BAILLET, 1er trimestre 1997).

2.1.5. Les organismes et structures soutenant les arts de la rue en France

a. Hors les Murs

En France, l'association « *Hors les Murs* » a été mise en place en février 1993 par la direction du théâtre et des spectacles du ministère de la culture ; sa mission est de promouvoir et développer les arts de la rue. Depuis 1995 elle a élargi ses missions aux arts de la piste. Elle a repris les missions de documentation et d'édition qui ont été commencées par *Lieux publics*.

Hors les Murs a trois missions : *l'information, le conseil et la réflexion*. Pour ceci, plusieurs outils ont été développés : un centre de ressources, des fonds

patrimoniaux, l'édition des guides, des répertoires, des revues, un bulletin d'information, ainsi que l'organisation de rencontres professionnelles, la réalisation d'études sur commande, et le conseil et l'accompagnement aux artistes et aux organisateurs.

Le fond documentaire de son centre de ressources comprend : une bibliothèque d'usuels et de livres de référence, 3000 dossiers d'informations sur les compagnies et les organisateurs, 70 titres de périodiques, un fond d'études et de thèses et actes de colloques, avec un fond de 400 vidéos et de supports audio. Ce centre accueille un public de professionnels, journalistes et chercheurs, et il est accessible sur rendez-vous. A côté du Goliath (guide annuaire des arts de la rue et des arts de la piste), Hors les Murs éditait deux revues trimestrielles : "*Art de la piste*" pour cirque et "*Rue de la Folie*" pour les arts de la rue. Cette dernière a été supprimée en novembre 2000 et remplacée par la revue "*Scènes urbaines*" (premier numéro mai 2002). Ces publications sont accompagnées par un bulletin d'actualités comportant des annonces et des informations professionnelles : stages, tournés, production...

L'équipe de Hors les Murs est formée de 10 salariés. Le budget 1999 est de 6 millions de franc dont 70% sont des subventions de la *DMDTS*.

b. L'AFAA

L'association française d'action artistique est un organisme placé sous la tutelle du ministère des affaires étrangères, son but essentiel est de favoriser la circulation de la culture française à l'étranger et le développement des échanges artistiques. L'AFAA a, ainsi, contribué à l'émergence de quelques compagnies de référence sur le territoire national et international. Elle a également encouragé la participation de plusieurs compagnies de rue et de cirque dans des festivals organisés à l'étranger. Depuis deux ans, elle a institué un comité d'experts pour les arts de la rue et le cirque qui émet son avis sur les demandes d'aides. Son soutien a eu un impact très important sur le parcours des différentes compagnies. L'ouverture sur des expériences à l'étranger contribue à enrichir l'activité des compagnies.

c. L'ONDA

L'office national de diffusion artistique est une association financée par le ministère de la culture et qui a pour mission de favoriser la diffusion du spectacle vivant en France. Elle a intégré depuis 1999 les arts de la rue dans son champ d'action et concrétisé les regroupements régionaux d'action culturelle (GRAC), où se réunissent sous l'égide de l'ONDA, les responsables des établissements culturels pour discuter de la mise en œuvre des collaborations destinées à programmer des compagnies ou coproduire avec elles. Le premier GRAC qui a été consacré aux arts de la rue a été organisé en collaboration avec *Hors les Murs* en 1999.

d. Lieux Publics

Lieux Publics a été fondé en 1983 sur l'initiative de M. Crespin en collaboration avec Jannelle qui était alors directeur du Centre d'action culturelle de la ferme du Buisson de la ville nouvelle Marne-la-Vallée. Après avoir eu une expérience de plus de 10 ans de théâtre de rue fondé en 1977, la compagnie théâtre "Acide" avec Jean Marie Binoche et Bernad Maitre, M. Crespin a saisi dès 1980 l'organisation de "la falaise des fous", comme occasion pour montrer le sens et l'importance d'une démarche d'un rassemblement de qualification et de structuration des arts de la rue. Il a exprimé la nécessité d'une évolution qui pouvait mettre en adéquation la proposition artistique et l'espace, essentiellement l'urbain. Le projet *Lieux Publics* se fondait sur la mise en articulation du monde de l'art populaire et le monde de la création artistique, notamment les troupes de théâtre en rupture avec les conventions. L'objectif de cette articulation est de conserver pour faire évoluer ces expériences artistiques qui se basent essentiellement sur leur déroulement en espace libre, et aussi sur leur relation avec un public aléatoire, non culturellement déterminé. Ce projet a été reconnu comme tel en 1993 par le Ministère de la culture.

Lieux publics signifie donc, comme cela était précisé précédemment, un «*centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*» (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000, p. 290). A ses début, *Lieux publics* était installé à Marne-la-Vallée et a développé pendant 8 ans un travail orienté dans 5 directions: la création et la conception d'événements urbains, la fondation du festival Eclat à

Aurillac en 1986, la documentation, le recensement des arts de la rue publié dès 1984 (le Goliath), la réflexion, à travers l'organisation des rencontres d'octobre, et la formation, à travers l'Ecole de Trapèzes de Jean Palacy et l'Atelier d'arts éphémères à Marseille, ainsi que la Cité des arts de la rue en cours de réalisation prévue pour 2005. En 1990 *Lieux Publics* a quitté la région parisienne pour s'installer à Marseille. Un atelier de fabrication a été implanté dans les quartiers nord de la ville et devient ainsi la base des productions de *Lieux Publics* et un centre de ressources pour nombreuses compagnies.

e. Les lieux de fabrications

Les lieux de fabrications ont été mis en place en 1993 à l'initiative des professionnels des arts de la rue. Ils constituent la première trame d'un réseau de pôles de production et de diffusion pour les arts de la rue. Chaque lieu de fabrication a une histoire et un fonctionnement particulier, et du point de vue institutionnel, il n'existe aucun cadre de conventionnement commun qui regroupe à ce jour ces lieux. Ils regroupent 3 dimensions nécessaires au développement des arts de la rue : *la qualification, la production et la diffusion* des créations qui se fabriquent en leur sein. Les lieux de fabriques officiellement reconnus sont :

- Le fourneau à Brest, situé dans un ancien dépôt du port de Brest.
- Le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec de la compagnie Oposito.
- Le Citron jaune au Port-Saint-Louis de la compagnie Ilotopé.
- L'abattoir à Chalon-sur-Saone de l'équipe municipale pour l'organisation du festival chalon dans la rue.
- L'atelier 231 à Sotteville-les Rouen, de service culturel de la ville pour l'organisation du festival Viva-cité.
- La fabrique à Lille.
- Les Harad à Saint-Gaudens.

2.1.6. La fédération, association professionnelle des arts de la rue

La fédération s'inscrit dans la continuité des mouvements de rassemblement de la profession qui ont commencé depuis la *falaise des fous*, en passant par le collectif spontané des 19 compagnies au début des années 1990 et l'association Clarc regroupant une quarantaine de compagnies qui a été fondée en 1995 et aujourd'hui dissoute. Ces regroupements ont permis la maturation et la

constitution d'une identité des professionnels vis-à-vis de leurs interlocuteurs institutionnels, et des autres secteurs artistiques faisant partie des arts de la rue.

La fédération est née lors de la 12^{ème} édition du festival d'Aurillac en 1997. Elle a rassemblé ; artistes, directeurs de compagnies, directeurs et programmateurs de festivals, responsables de lieux de fabrication, et techniciens des arts de la rue ; le 21 septembre 1997 elle s'est constituée en une association qui avait comme but « *de fédérer le secteur professionnel des arts de la rue, de faire circuler des idées, de promouvoir et de défendre une éthique et des intérêts communs, de prendre position des domaines référant au spectacle vivant et en particulier aux arts de la rue, notamment en ce qu'ils sont concernés par la définition des politiques culturelles, par l'aménagement du territoire et la pratique artistique dans l'espace urbain* » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000, p. 135).

Ainsi, la fédération constitue un espace de circulation d'idées, d'échanges et de débats. Elle se situe comme un réseau de compétences et surtout en tant qu'« *association de défense d'une corporation qui a pour but la consolidation du réseau des arts de la rue, le développement de ses équipes artistiques, et l'ouverture du dialogue avec les autres acteurs de la culture* » (DAPPORTO & SAGOT-DUVAUROUX, 2000).

Juridiquement, elle est dirigée par un conseil d'administration réunissant 14 personnes élues par les adhérents. Elle est financée par les cotisations et reçoit une subvention du ministre de la culture (180 000 franc en 1999). Elle a aussi, mise en place des commissions et des groupes de travail pour approfondir certains thèmes relatifs à la profession des arts de la rue : la fiscalité du statut juridique, la formation et la transmission, la diffusion et la programmation, l'échange avec l'étranger, Les lieux de fabrique, l'action, la communication, et la presse.

2.2 Les spectacles d'animation culturelle en Afrique.

Pendant longtemps certains artistes ont sans cesse opposé le théâtre occidental au spectacle africain appelé aussi, *théâtre africain moderne*. Dès lors, une question nous vient à l'esprit : le théâtre africain (par opposition au théâtre moderne africain de type occidental) existe-t-il vraiment, et comment dans ce cas pourrait-on le définir ?

A notre avis, la structure et les formes du théâtre africain héritées du théâtre occidental, quel que soit le degré de leur africanisation, quelles que soient les raisons de cette opération, et quelles que soient les formes que cette africanisation peut engendrer, ne sauraient favoriser le développement d'un art théâtral spécifiquement africain. Ce mimétisme théâtral et les créations qui en résultent, entretiennent au contraire l'illusion d'une authenticité que seule une création nouvelle qui assume et dépasse aussi bien les formes traditionnelles africaines, que les techniques théâtrales éprouvées sous d'autres cieux, peut garantir.

Voilà pourquoi il importe de reconsidérer et de reformuler le concept-clé autour duquel gravitent toutes les recherches en la matière ; à savoir le concept de «*spectacle traditionnel africain*» (que d'aucuns appellent «théâtre traditionnel africain» par opposition au théâtre moderne africain de type occidental).

Ainsi, nous avons tenté de voir, à la suite des expériences antérieures (celles qui consistaient à africaniser le théâtre occidental et celles qui s'efforçaient de théâtraliser les pratiques africaines traditionnelles), comment à son stade actuel, cette expérience nouvelle qui tend à se généraliser en Afrique a contribué à l'élaboration d'une forme originale de théâtre, que nous avons nommé les "*Spectacles d'animation artistique et culturelle*", appelés aussi ; "*Spectacles traditionnels africains*".

En Afrique noire et notamment au Zaïre, on peut citer à titre d'exemple le groupe "*Bena Bambala*" dans lequel le *Griot* (conteur) joue le personnage principal, *le spectacle est représenté dans un espace à chaque fois différent; un bâtiment, une rue, une place, un pré, une salle d'auberge, etc.* En Algérie, on peut aussi citer la pièce "*El khobza*" du dramaturge Algérien Abdelkader Alloula. En utilisant le personnage du *Goual* (conteur), l'auteur *exprime activement son besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et techniques traditionnels du théâtre occidental, à savoir les effets théâtraux, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion etc.*»². Dans cette *pièce*, la scène italienne est contestée au profit de formes plus proches d'un public plus habitué à écouter qu'à voir.

² Interview accordée par le dramaturge à M'hamed Djellid Oran Octobre 1985 citée en annexe 2

Phénomène populaire qui s'adresse au peuple et lui parle de ses problèmes, l'animation culturelle en Afrique trouve son originalité dans le fait qu'en dépit du lien formel qu'elle entretient avec les spectacles traditionnels, elle se détache de ceux-ci pour adapter sa forme et son contenu aux réalités que lui imposent les nouvelles situations de l'Afrique: situation économique, politique et culturelle. Elle s'exerce ainsi dans la perspective d'une reprise critique, sélective et idéologique des données des spectacles traditionnels.

Le spectacle d'animation artistique et culturelle répond ainsi aux nécessités d'une création vivante et dynamique, en accord avec son temps et son milieu ; il devient un art conçu dans l'optique d'un enracinement, véhiculant un message moderne et personnalisé qui ne soit pas simplement un acte culturel et esthétique, mais aussi la base d'une action éthique, philosophique et politique, peut être faut-il voir en l'animation un effort de rattachement du spectacle à la vie de la communauté, à la manière des manifestations traditionnelles africaines.

N'y a-t-il pas lieu de voir que l'animation rétablit à sa façon une forme de communication qui permet la participation particulière du public au spectacle ? Avec sa vulgarisation, l'animation ne prépare t-elle pas ainsi des générations de créateurs et de spectateurs avec qui le théâtre de demain devra compter. Le spectacle étend son domaine, il s'élargit au plus grand nombre, il gagne sur les terrains qui lui étaient fermés, il devient utilitaire et socialement fonctionnel.

Cependant, nous avons été frappés par la légèreté avec laquelle le phénomène d'animation artistique et culturelle est traité dans les ouvrages et articles consacrés aux spectacles africains modernes. En effet, malgré son expansion, le spectacle d'animation est encore mal connu. Plus encore, les manifestations auxquelles il donne lieu n'ont jamais été étudiées et regroupées avec un désir de synthèse. L'animation ne semble pas attirer l'attention et la curiosité des chercheurs et artistes africains.

Pour mieux comprendre les spectacles d'animation, nous les avons regroupées en deux catégories :

➤ La première regroupe toutes les définitions relatives au spectacle traditionnel africain dans la perspective de l'intégration et de la dynamique sociales.

➤ La seconde recouvre toutes les définitions qui dévoilent le spectacle traditionnel en tant que forme dramatique proprement africaine (en tant que jeu et fête).

2.2.1. Le spectacle traditionnel perçu comme institution sociale :

En un mot, ces études qui attribuent à juste titre des racines sociologiques au spectacle, démontrent que celui-ci est à la fois *"document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres voies d'approche"*. (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 28). Ce qui a permis à Guegane d'affirmer que ; « *le spectacle africain était un jeu de la vie à travers lequel une communauté se représente, et se rend présente à elle-même et à chacun de ses membres, pour éclairer le phénomène politico-social du dedans* ». (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989).

2.2.2. Le spectacle traditionnel comme manifestation de la vie culturelle d'un peuple:

L'analyse de certains écrits nous fait découvrir que le concept de *"spectacle traditionnel africain"*, couvre aussi bien les danses, les récits des griots, les narrations des conteurs, les scènes divinatoires et les cérémonies rituelles ou thérapeutiques, les jeux au clair de lune, etc. Étudiées, comprises et curieusement observées, toutes ces manifestations, loin d'être présentées comme créations artistiques; nous font retomber donc dans la perspective sociologique avec les lacunes inhérentes à cette approche.

Le spectacle traditionnel se définit donc, d'après les défenseurs de cette approche, dans une perspective qui le considère comme un moyen de communication qui sert à véhiculer les conceptions, les croyances, les habitudes des peuples africains.

"Une forme de civilisation se décrit aussi bien par la manière dont on danse ou dont on chante que dont on écrit ou dont on prie... Les modes de la prière, de la danse, du chant, de l'architecture ne sont pas infinis" (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 30).

" La tentation de prendre la vie pour un spectacle et le spectacle pour la vie est grande en effet. Les deux éléments s'interpellent. Mais céder à cette tentation

dans une recherche à vocation théâtrale, c'est pécher par excès de simplification". (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 31).

C'est pourquoi la reprise des données de cette culture traditionnelle s'accompagne, bon gré mal gré, de la disparition de certaines valeurs, de certaines pratiques incompatibles avec l'esprit et les besoins présents. *"La reprise des manifestations spectaculaires doit en conséquence se faire dans la réalité présente ici et maintenant pour reprendre les termes de Duvignaud"* (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 32).

Pour terminer cette analyse, nous dirons que la notion de *"spectacle traditionnel africain"* est encore mal définie, et son identification n'est donc pas faite. Même si Thomas Melone note qu'un regard sur la vie africaine suffit à nous convaincre que celle-ci est essentiellement *"théâtrale"*. Le moindre événement y sert de prétexte à toute une vaste liturgie où les libations, les repas lourds, la musique et la danse, la débauche de gestes, soulignent le propos par leur éclats, même insignifiant...» (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 33), ces affirmations ne prouvent pas encore l'existence d'un spectacle typiquement africain.

2.2.3. Le spectacle traditionnel comme foyer d'éducation.

Segolo Dia ne définit-il pas le spectacle traditionnel comme un foyer d'éducation et de réception, voir de correction. Foyer d'éducation qui, selon l'auteur, a l'originalité d'éduquer, de former et de transmettre les connaissances par la participation de l'homme aux jeux collectifs.

Vu sous cet angle, le spectacle devient pour ces auteurs un moyen de régulation sociale. Le spectacle traditionnel est perçu par les tenants de cette tendance comme un moyen d'intégration de l'homme dans son milieu social, comme une technique d'harmonisation des relations sociales.

2.2.4. Le spectacle traditionnel comme forme autochtone de théâtre

Par une démarche comparative basée sur les références concrètes tirées de l'histoire du théâtre occidental, plusieurs chercheurs affirment l'existence d'un théâtre traditionnel africain qui serait de par son origine, son contenu, sa signification voir par sa forme, l'équivalent grec à son stade initial. Ces chercheurs rappellent que le théâtre grec est né du culte de Dionysos, le plus jeune des dieux grecs, dispensateur de vin et protecteur des ripailles. Ils rappellent aussi que le théâtre occidental du Moyen-âge est sorti des cérémonies religieuses.

Ces deux références leur permettent de penser que si l'acte religieux se trouve à l'origine du théâtre occidental, les sociétés africaines doivent elles aussi avoir connu un théâtre traditionnel. D'autant plus qu'en Afrique, l'existence même de la communauté s'enracinait dans un faisceau de croyances manifestées par les rites cycliques, eux-mêmes fondés sur le rythme des travaux et des jours, et que l'on assistait périodiquement à des cérémonies, à des fêtes qui avaient pour objectif, de manifester la présence au monde de l'homme africain dans ses rapports multiples et complexes avec les dieux, comme avec les hommes. Liées à la moisson aux cultes des ancêtres aux initiations et à bien d'autres actes fondamentaux de l'existence humaine, la naissance, le mariage, la mort, toutes ces manifestations témoignaient de l'interpénétration étroite du geste, de la parole et de la musique, et montraient que l'on était bien en présence d'une action dramatique. D'où l'entrée dans le vocabulaire théâtral africain des expressions comme : *"le théâtre traditionnel africain" ou " le théâtre indigène" ou encore "le théâtre africain authentique"*.

Cette théorie aboutit finalement à la confirmation de l'identité commune et de la ressemblance du *"théâtre traditionnel africain"* avec le théâtre grec.

«L'imprécision du terme "théatron" qui se rattache à l'un des verbes grecs qui signifie ; voir, regarder, contempler, justifie à la rigueur, son emploi pour tous les spectacles qui ont précédé le théâtre. Mais de là à considérer les cérémonies rituelles et culturelles comme des formes de théâtre au sens ou nous l'entendons aujourd'hui, c'est tomber dans une généralisation dangereuse et stérile» (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 36).

Comme on le voit, la condition *sine qua non* du passage des manifestations religieuses ou liturgiques au domaine théâtral veut que *"la distance qui sépare les hommes des dieux et le passé du présent devient une distance déportée dans le ciel, mais installé au centre de la cité ; au foyer du langage et de la conscience publique"* (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 37).

2.2.5. Le spectacle traditionnel comme "jeu et fête"

Devant les difficultés et les contradictions dues à la confusion qui résulte du rapprochement des cérémonies rituelles au théâtre, certains penseurs africains croient voir dans le spectacle traditionnel non pas une forme de théâtre, mais *une construction de la rencontre festive dans le cadre d'une communauté rurale*. Le

spectacle, pour ces africains, tend à se définir de plus en plus comme un *rassemblement à caractère convivial* différent du théâtre auquel il se substitue.

Mais que peut bien signifier ce changement de terminologie ? En quoi le spectacle traditionnel est-il une fête ? Et à partir de quand la "fête-spectacle" ou le "spectacle-fête" peuvent-ils apparaître comme une forme de représentation dramatique ? Le terme fête que l'on substitue au théâtre dans les milieux africains nous semble dicté par des besoins d'ordre pratique, intéressants à discuter.

En effet, le théâtre africain s'étant révélé une catégorie culturelle étrange et étrangère à la mentalité africaine, les hommes de théâtre africains et quelques chercheurs essaient de découvrir les points d'incidence entre cette forme d'emprunt et les pratiques connues dans leur culture. Le spectacle africain que l'on désigne par les termes "fête villageoise" ou "fête africaine", s'étant révélé proche du théâtre, il leur est alors apparu tout indiqué pour être considéré comme un équivalent relatif du théâtre. KAPALANGA GAZUNGIL cite ; « *Le "spectacle-fête" se conçoit comme une forme de représentation non seulement parce qu'il est une forme, esthétisée, épurée et équilibrée du drame primitif, mais aussi parce qu'il est une régénération des faits cosmiques et mythiques par leur insertion dans le tissu social et par leur représentation ludique. Ce qui suppose une organisation, une préparation matérielle et physique* ».

Bref, le spectacle prend son sens et s'organise en fonction (et dans un état d'esprit) du caractère festif de la rencontre. Il devient, comme le souligne Alphamoye Sonfo ; « *une simple représentation, sur la place publique, la nuit à ciel ouvert, autour du feu, une représentation de chants et de danses, en vue de distraire et d'instruire* ».

Cette théorie de "spectacle-fête" ou "fête-spectacle" permet à Yoka Lye de définir le spectacle traditionnel en ces termes: « *le spectacle dans les manifestations antérieures à toute forme littéraire ou artistique défini et classé selon la conception occidentale ; se défini comme jeu de fête, qui devient une représentation du mythe collectif, un art de groupe, le but visé étant le maintien social à travers les drames et les espoirs. C'est un jeu où l'acteur, les spectateurs trouvent leur agrément sans que l'anecdote soit embrouillée* ».

Yoka met ici l'accent sur les aspects qui nous semblent des éléments dramatiques importants: à savoir ; la notion d'agrément qui fait appel à l'émotion, à l'exaltation des faits et gestes quotidiens, le caractère communautaire (art du

groupe, mythe collectif) qui crée une atmosphère collective d'oubli de soi, oubli de la particularité sociale pour mettre l'homme en rapport avec un autre monde, un autre univers mais aussi oubli de la réalité quotidienne. En faisant intervenir ces éléments, l'auteur élargit de manière intéressante les notions de "fête" et de "jeu". Ce qui enrichit le cadre conceptuel du spectacle traditionnel africain.

Cette définition montre que le spectacle traditionnel en étant que représentation d'une manifestation du passé, ne possède pas une version originelle connue. C'est aussi établir un rapport entre la forme et le contenu. On pourrait dans ce sens comparer le spectacle traditionnel à un canevas malléable à souhait.

Il importe de souligner qu'en tenant compte de tout ce que nous venons de dire, "le spectacle-jeu-fête" demande pour sa réalisation la spontanéité des jeux du corps. C'est pourquoi les phantasmes de l'imagination sont nécessaires à sa virilité. Les notions de fête et de spectacle ont justement en commun cette recherche d'un univers imaginaire donnant libre cours aux phantasmes individuels et collectifs. Il s'agit dans un cas comme dans l'autre de domestiquer les énergies, de socialiser l'imagination.

Au niveau de la structure même du spectacle du griot, on notera que l'alternance du chant et du dialogue répond aux besoins essentiellement dramatiques. Il assure la participation du public, l'insère dans le jeu pour le porter vers les étapes futures de la représentation, il marque aussi le rythme du spectacle en alternant les temps forts et les temps faibles qui équilibrent le drame dans son déroulement. Finalement dans le spectacle du griot, l'agrément que les spectateurs et les acteurs éprouvent dérive de la reconnaissance de la performance du griot, de la qualité des mouvements, du jeu exécuté et du langage utilisé.

« On voit que cette tendance de définition du spectacle africain privilégie l'aspect ludique et l'esprit de compétition, caractéristique de toute recherche esthétique libérée des contraintes magico-religieuses propres aux cérémonies rituelles. A ce titre, il offre des ouvertures intéressantes pour une recherche en profondeur sur la théâtralité des phénomènes spectaculaires africains » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 41).

2.2.6 Les cérémonies rituelles ou les spectacles rituels.

Selon Jacqueline Leloup, le terme "*rituel*" serait à prendre ici dans son acception la plus large. Il désignerait "*toutes cérémonies à caractère religieux ou simplement social qui se déroulent selon un rite*" (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 42).

Dans ce sens, le spectacle rituel est celui qui, dans un cadre communautaire donné, réunit et lie les membres du groupe social, y définit des rôles fonctionnels en même temps qu'il en assure les relations avec les forces surnaturelles ou entre les membres du groupe social. Il s'agirait dans ce cas de manifestations telles que ; *le rite de passage à l'âge adulte, le culte des ancêtres, la fête de la récolte, la danse de guérison, le rite d'accueil, le rite de chasse, etc.*

« *Le concept -rituel- évoque donc les manifestations qui font place aux expressions corporelles et qui ont un lien avec les "actes primordiaux de l'existence". Il s'agit "d'écarter l'impureté provoquée par la mort et de préserver les proches et le groupe des villageois". On réitère les actes du défunt pour exprimer la douleur mais aussi pour "encourager le défunt à entreprendre le voyage au pays des ancêtres, car il faut le décider à partir, attirer sur (les vivants) la bénédiction des puissances, obtenir qu'il ne trouble pas la quiétude des vivants* » (BALANDIER, 1981, p. 16).

Ce qui conduit à la conclusion que les hommes, les choses et les comportements ont au théâtre "*un statut dramaturgique*" qui remplace leur statut social en fonction de l'objectif artistique et esthétique propres au fait théâtral.

Les hommes, les chants, la parole, les gestes, les objets et l'espace en tant que matériaux interviennent aussi bien dans le rite que dans le spectacle théâtral. « Si le théâtre se définit dans ce sens comme une création artistique et esthétique dans un but ludique, le rite, lui, se veut un acte d'actualisation des pratiques sociales dans leur grande intensité » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 45).

2.2.7. Les spectacles profanes

D'après Kastellot, « *les spectacles profanes, sont ceux qui ont pour but de divertir d'abord. N'ayant aucun lien avec un rite quelconque, ils sont représentables n'importe où et n'importe quand au cours de l'année. Ce qui n'est pas le cas des spectacles rituels dont la tenue, le lien et la périodicité obéissent au calendrier social ou liturgique conformément à des normes en vigueur depuis des temps immémoriaux* » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 46).

a. Structure externe

Pour paraphraser Jouvett, *"c'est vouloir être en contumace, se refuser, prendre congé d'un certain nombre d'idées, de sentiments, faire une fugue durable, une escapade hors de la vie quotidienne, se dérober, escalader le mur borné de la vie, s'éclipser de ses médiocrités, se créer un intérim, c'est se rendre invisible et introuvable (...). C'est être en disponibilité pour la poésie, l'esprit, la cosmogonie et la métaphysique"* (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 50).

b. Structure interne

➤ **L'Espace**

Aussi l'espace du spectacle profane peut-il être considéré comme un espace double. *« Il est le jeu physique, géométrique et géographique visible ; mais aussi une aire de jeu figurée, encadrée et limitée par les spectateurs réunis »* (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 51).

Dans le spectacle de "Bena Bambala" au Zaïre, par exemple, la cour de celui qui reçoit la troupe en déplacement devient, tour à tour, une rivière, un marché, un champ, un tribunal, voire un lieu de culte, selon que les comédiennes miment la traversée en pirogue, un marchandage, le travail de la terre, la palabre ou une cérémonie d'excision.

Le spectacle profane reste toujours une création d'un moment, ne pouvant survivre au temps d'une représentation. Sa reproduction peut, dès lors, être comprise comme une opération de création avec tout ce que le mot implique.

➤ **Le temps**

Là aussi l'Africain, après une dure journée de travail s'offre un temps de répit pour oublier, le temps d'un spectacle, ses soucis et ses préoccupations quotidiennes.

« En définitive , tout comme pour l'espace , le temps du spectacle n'est qu'un temps conventionnel dont le but est de traduire, dans l'espace et dans les comportements, des situations en vue de mieux transmettre le message, les sentiments et les sensations aux spectateurs » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 53).

➤ **Les objets**

« Ces conventions intégrées aux comportements tout aussi conventionnels, portent le message au public qui, dans ce cas, décode le message en faisant des rapprochements entre la réalité et la représentation, une réalité régénérée et accessible au spectateur dans une optique ludique et esthétique. En ce sens, le comédien est créateur de forme et l'animateur numéro un du spectacle » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989).

Quand aux formes de participation du public, il faut remarquer ses cris, ses interpellations, ses applaudissements, qui tiennent à deux faits: ils expriment l'adhésion à l'idée, ou la désapprobation et peuvent aussi récompenser par des expressions de joie, le travail de l'acteur.

2.2.8. Les manifestations et les spectacles intermédiaires

« Les spectacles intermédiaires sont ceux qui ont un lien plus au moins évident avec le religieux, soit que le rite soit plus ou moins abandonné (...), soit qu'il évolue et que le processus du développement du drame commence en religion et se termine en esthétique » (MATANDA, 1983, p. 13). Bref, l'oubli ou l'abandon du rite lié à l'évolution des mentalités, à l'éloignement dans le temps finissent par déboucher sur des formes profanisées. Dès lors, on peut supposer que violer une coutume, c'est lui donner une vigueur nouvelle.

Pour notre part, nous objectons contre les affirmations selon lesquelles le rite serait le spectacle, car pris comme totalité, le rite est essentiellement une manifestation liturgique, sacrée et fondamentalement vitale. Mais nous sommes de ceux qui pensent que le théâtre africain doit puiser à toutes les sources, même à la tradition, pourvu que ce qu'il en retient l'aide à mieux exprimer les problèmes des Africains, dans un langage africain, selon l'esprit africain. Pour cela, le rite doit être réinterprété, réajusté et adapté aux besoins de ce théâtre. Car il faut toujours entreprendre un acte de séduction pour agir sur l'homme. Nous dirons qu'il faut tenir compte de l'évolution de la sensibilité et des besoins, et que « le théâtre africain doit pouvoir séduire l'homme africain d'aujourd'hui en recherchant les modes d'expression et les formes les plus appropriés » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 59).

2.3. Quelques observations sur le public ou la participation du spectateur au spectacle

Comme nous venons de le dire, le code du spectacle est constitué par un ensemble de mécanismes qui permettent la transmission du message. C'est ce qu'on appelle *le langage théâtral*. «*C'est un système de signaux ou signes ou symboles qui, par convention préalable, est destiné à représenter et à transmettre l'information entre la source des signaux -ou émetteur- et le point de destination -ou récepteur-*» (DUBOIS, 1977, p. 391). Rencontre favorisée par le *décodage*, par *l'assimilation* et par *l'interprétation* de celui qui est représenté, ces trois étapes de lecture (décodage, assimilation, interprétation) déterminent aussi le travail de celui qui représente et qui, quoi qu'on en dise, est un travail de création qui sollicite une coopération intellectuelle, esthétique et sociologique.

Le lieu de représentation (intérieur ou extérieur) n'ayant rien d'un endroit de recueillement, le public s'y voit invité plutôt à une fête, avec tout ce que cela amène comme désordre et plaisir. «*Toutes ces attitudes inexplicables pour un homme de théâtre soulignent la différence qui existe entre le public populaire d'Afrique et le public du théâtre occidental* » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 64).

Nous ne devons pas perdre de vue que la notion de théâtre est une notion d'importation. Le théâtre a ses lois et ses conventions qui ne cadrent pas toujours avec la conception africaine d'une "*représentation*".

En d'autres termes, la participation du public africain est fonction de la familiarité avec le spectacle qui lui est présenté. Elle atteint un summum quand il s'agit des ballets mettant en scène des danses folkloriques. Dans certains spectacles mettant en scène des séquences de guerre, c'est souvent le côté esthétique de la violence et non la violence pour elle-même qui le fascine.

Longtemps coupé de son milieu d'origine, le spectateur de la ville retrouve dans le lieu du spectacle, l'ambiance des tamtams sur la place du village, il se laisse entraîner par le rythme de la danse, trépigne dans sa chaise, crie d'admiration et bas des mains. «*Quelques fois, transporté par cette joie soudaine qui naît au fond de son cœur dès qu'il retrouve ses origines (...), il s'approche de l'estrade et lance dans la direction du meilleur danseur la petite pièce de monnaie, témoin de son adhésion totale à la danse* » (KAPALANGA GAZUNGIL, 1989, p. 66).

Chapitre 3 : L'espace urbain public comme espace construit, sensible et social

3.1. Introduction

Nous débutons cette partie introductive par un ensemble de réflexions et de questionnements relatifs à notre problématique générale,

L'enjeu actuel de création de périphéries dotées d'infrastructures importantes ne consiste plus en un développement à outrance (multiplication de logements, d'équipements ou de voies de circulation), mais en une amélioration du cadre de vie et de l'image urbaine, dimensions permettant à la fois de renforcer l'identité collective et de redéployer des dynamiques économiques. Ainsi, les approches favorisant les parcours, les circuits et sachant miser sur les diverses dimensions urbaines ont de bonnes chances de déboucher sur des résultats positifs. Au niveau des acteurs impliqués, le décroissement plutôt que l'élaboration de nouveaux instruments, est à nos yeux, fondamental.

Espace bâti et espace public jouent un rôle essentiel dans les dynamiques urbaines contemporaines. C'est de la prise en compte coordonnée (en termes d'échelles, de temporalités, d'acteurs) de ces deux composantes que dépend la réussite des opérations d'aménagement des espaces publics urbains. Lorsque nous parlons de réussite, nous la mesurons essentiellement en termes de qualité de vie et d'appropriation de la part des habitants-usagers (fréquentation et/ou représentations).

Dans la plupart des villes anciennes, nous constatons qu'il existe une unité entre espaces bâtis et espaces publics (libres) ; unité lisible à plusieurs niveaux : *morphologique, social, symbolique*, etc. Cette unité s'est constituée au cours du temps, elle se manifeste chez les habitants-usagers par un attachement *global* à l'espace, et des sentiments d'appartenance vis-à-vis d'un contexte, d'une ambiance.

3.2. Définir l'espace public urbain

Nous tenterons dans ce qui suit de donner quelques définitions de l'espace public urbain.

« L'espace public est le lieu des échanges entre les citoyens, des interactions sociales, c'est-à-dire un support communicationnel de l'échange et de

la constitution de l'opinion, sous des formes diverses telles les places publiques, les journaux, les salons, etc.» (CHAUDOIR, 2000, p. 22). Halbwachs le sociologue définit l'espace public comme « *un espace symbolique mais aussi comme espace politique et matériel. Il considère la rue, au sens générique du terme, comme un lieu collectif d'échanges, de débats* » (CHAUDOIR, 2000).

Eric Monin considère l'espace public comme étant « *un ensemble de dimensions construites (le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (pratiques et usages des passants, commerçants, etc.)* (MONIN, 2001)».

La tentative de Jean François Augoyard de circonscrire des types d'interventions artistiques dans la ville, s'appuie entre autres sur le fait que l'espace public urbain n'est pas considéré comme immatériel ou virtuel, il considère que les dispositifs éphémères transforment l'espace urbain dans sa configuration, ainsi que dans les propriétés physiques qui en découlent ; ils participent à la reformulation d'un environnement sensible expérimentable au gré du public.

L'espace public urbain est pris comme le "*creux de la ville*" (à l'opposé du "*plein*" que constituent les constructions), c'est-à-dire, comme étant le design des professionnels tels que ; l'aménageur, l'architecte, l'urbaniste, et l'artiste. Ce sont aussi «*les espaces ouverts, extérieurs aux logements, complémentaires du bâti privé et public (rues, espaces, jardins publics, boulevards, passages, abords des ensembles d'habitations), opposés aux édifices publics (mairie, écoles, musée, théâtre, services publics...), et aux lieux publics de statut privé (cafés, cinémas, gares, centres commerciaux...)*» (DUCRET, 1994, p. 143).

Mais ce *creux* n'est pas vide, ni en terme de matériel, ni en terme de sens. L'espace public à une forme et des matériaux qui vont, par exemple, modeler la propagation de sons, "*sonner*" de façon propre. Il reçoit et génère des pratiques, des morceaux de vie (individuelle et collective) s'y déroulent, il voit le passage des saisons, des événements s'y produisent, etc. C'est dans ce contexte, situé géographiquement et non pas "*virtuellement*" (c'est-à-dire sans l'histoire et/ou sans consistance matérielle) que se produisent des créations artistiques.

Cependant, une question nous vient à l'esprit : Peut on dissocier espaces publics urbains et espaces bâtis ?

Espaces bâtis et espaces publics urbains ont pendant longtemps été pensés de façon scindée. Si les interventions se font fréquemment de façon fragmentée, dissociant l'espace bâti et l'aménagement de l'espace public, une conception plus globale semble émerger. Ces deux composantes tendent, de nos jours, à être conçues de façon globale, se confondant en paysages urbains dotés d'atmosphères particulières.

Actuellement, nous constatons l'émergence d'une panoplie de références nouvelles dans les discours des instances au pouvoir, essentiellement de type qualitatif : sécurité, confort, bien-être, notamment ; les références aux appartenances locales, aussi bien qu'aux questions d'identité, de solidarité, de citoyenneté et de participation font profusion, permettant de forger un nouvel art de vivre, au sein duquel les éléments du bâti et les espaces publics urbains jouent un rôle essentiel.

Ainsi par exemple, la question de l'appropriation du cadre de vie par les habitants-usagers et la possibilité de participer à la vie locale et aux décisions en matière d'aménagement urbain furent mises en évidence. En d'autres termes, il s'agissait dès lors, pour les autorités en charge, d'être en mesure de générer des projets lisibles, de créer des espaces pourvus de repères et de permettre la coexistence de groupes de populations diversifiés.

Cependant, nous nous interrogeons sur le(s) rôle(s) que les espaces publics jouent au sein de la ville contemporaine?

L'espace public urbain, représente un élément fondamental dans les processus de revitalisation urbaine : il n'est généralement plus conçu selon l'unique statut de domaine public (sol, services, voirie), espace vide entre deux zones bâties, mais son aménagement constitue un véritable enjeu (culturel, social, économique, etc.) qui mérite toute l'attention. Ajouter à cela des préoccupations de type environnementaliste, que ce soit en référence au besoin de verdure en tant que frein au bétonnage, ou à la protection du cadre historique. En d'autres termes, il s'agit de reconstituer une qualité de vie urbaine déficiente et de susciter, chez les habitants, des sentiments d'appartenance et de sécurité.

Ainsi, la réhabilitation du bâti et la valorisation de l'espace public riment fréquemment avec résolution des problèmes urbains : au niveau social et symbolique, une Cité nouvelle, plus conviviale et plus attractive est à créer.

3.3. L'espace : de la forme au contenu

Espaces bâtis et espaces publics urbains jouent, au sein de la ville contemporaine, un double rôle. D'une part; en tant que formes et structures, ces fragments permettent à chacun de s'orienter spatialement, d'autre part, ils contribuent à donner du sens à l'urbain, en étant des éléments constitutifs de l'identité et de la cohésion sociale. Ainsi, ils sont à la fois *signaux* et *signes* (*symboles*) ; si certains chercheurs privilégient une approche spatiale, s'attachant essentiellement à la forme et à la structure des divers fragments urbains, d'autres accordent davantage d'importance aux dimensions sociales et symboliques, cherchant à cerner en quoi les divers fragments urbains contribuent à perpétuer une mémoire et à forger une identité commune.

Nous proposons de mener cette double approche. Pour ce faire, nous nous basons sur deux théories : la première est d'ordre *structurel* et a été développée par Lynch (1960) ; la seconde est une approche sociale, mettant l'accent sur la notion de marqueurs territoriaux (MacCannell, 1976). Bailly (1990) met en relation ces deux démarches, en considérant à la fois le lieu *signifiant* et le lieu *signifié*³. Il montre ainsi que chacun d'entre nous a recours, pour se repérer, aux axes structurants de l'espace (routes, voies de communication), aux relations entre ces axes (carrefours) et aux repères et volumes marquants (bâtis et non bâtis) ; chaque individu sélectionne certains éléments plutôt que d'autres, et construit son propre réseau endogène (égocentré). Par ailleurs, tout lieu est chargé de significations sociales, culturelles et symboliques.

3.3.1. La forme urbaine

Dans les années soixante, des auteurs comme Lynch (1960), en s'attachant à l'univers des signaux (dans le sens d'indices ou repères), ont analysé les représentations mentales des citadins, et plus précisément l'importance de la vue dans la constitution de ces représentations. Les recherches urbaines de Lynch permettent en premier lieu, de souligner l'importance du contexte, à la fois externe et interne à nous-mêmes : « *aucun élément n'est vécu par lui-même ; il se révèle toujours lié à son environnement, à la séquence d'événements qui y ont conduit* »

³ Par *signifiant*, nous entendons des éléments ou groupes d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception ; il s'agit donc de « la forme », au sens large. Quant au *signifié*, il renvoie aux significations recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence ; il s'agit donc du « contenu » (Greimas, 1979).

(Lynch, 1960, p.10). C'est à partir d'observations menées dans trois villes américaines (Boston, Jersey City, Los Angeles) que Lynch rend ainsi compte de la lisibilité de la réalité urbaine, c'est-à-dire de « *la facilité avec laquelle on peut reconnaître les éléments (d'une ville) et les organiser en un schéma cohérent* » (Lynch, 1960, p. 3).

Cette lisibilité est essentielle pour chacun de nous : elle permet de favoriser le repérage, c'est-à-dire de nous déplacer aisément et de renforcer notre sentiment de sécurité. « *Mais s'il arrive, par malheur, que nous soyons désorientés, la sensation d'anxiété et même de terreur qui accompagne cette perte de l'orientation nous révèle à quel point en dépendent nos sentiments d'équilibre et de bien-être* » (Lynch, 1960, p. 4). Avoir "en tête" un schéma de base, ou une forme générale claire, apparaît donc comme essentielle, même si un certain " chaos " ou une confusion peuvent se révéler attractifs (Lynch, 1960, p. 7). Cependant, la lisibilité « *n'implique pas nécessairement d'un objet qu'il soit fixe, limité, unifié ou ordonné de manière régulière, bien qu'il puisse parfois posséder ces qualités. Il ne signifie pas non plus quelque chose d'évident à première vue, de patent ou de manifeste. La totalité de l'environnement que l'on doit représenter est profondément complexe* » (Lynch, 1960, p. 12).

Si Lynch attribue à la lisibilité urbaine un rôle individuel, lié au développement personnel, il souligne en outre, le rôle social que revêt une image claire ; celle-ci « *peut fournir aux communications de groupes, la matière première des symboles et des souvenirs collectifs* » (Lynch, 1960, p. 5). Lynch passe ainsi du niveau individuel au niveau collectif et souligne l'importance des représentations pour les urbanistes : « *chaque individu crée et porte en lui sa propre image, mais il semble qu'il y ait une grande concordance entre les membres d'un même groupe. Ce sont ces images collectives, exprimant l'accord d'un nombre significatif de personnes, qui intéressent les urbanistes dont l'ambition est de modeler un environnement destiné à être utilisé par beaucoup de gens* » (Lynch, 1960, p. 8). La production des représentations collectives renvoie donc inévitablement à une culture et à un espace partagé (par un groupe plus ou moins homogène).

Trois processus entrent en jeu dans la constitution de ces images : *l'identification, la structuration et la signification*. « *L'observateur choisit, organise et charge de sens ce qu'il voit* » (Lynch, 1960, p. 7). Ainsi, le citoyen *identifie*, dans

un premier temps, l'objet, c'est-à-dire le sélectionne et le différencie de son environnement ; cette identification s'opère de façon visuelle, étroitement liée à la forme et à l'aspect de l'objet, mais aussi à travers les autres sens (ouïe, odorat, toucher). En outre, l'identification, ou sélection des éléments, est étroitement liée à l'acte du langage ; la nomination permet en effet l'individualisation d'un lieu par rapport à un espace globalement indifférencié ; au lieu sélectionné est attribué un caractère exceptionnel ou original, le but de cette opération étant « *de rendre dicible un lieu, pouvoir parler de lui, pouvoir le communiquer aux autres* » (Debarbieux, 1989, p. 96). Dans un deuxième temps, il le *structure*. L'objet choisi est mis en relation avec l'observateur et avec le reste de l'environnement ; ainsi, par exemple, l'observateur détermine dans quelle mesure l'objet lui facilite le passage ou l'en empêche. Enfin, l'objet est intégré, mis en perspective, intégré dans le système de valeurs propre à chacun. A nouveau, si la vue est le sens souligné par Lynch, il est essentiel de reconnaître l'importance de la parole dans ce second processus ; car en effet, « *nommer les lieux, c'est donner une structure à l'espace, (..), car les noms ne sont pas indépendants les uns des autres ; ils sont reliés entre eux par un système de signification globale* » (Debarbieux, 1989, p. 98). Dans la troisième étape, l'objet acquiert *une signification*, qu'elle soit d'ordre pratique ou émotive ; cette signification ne sera que peu abordée par Lynch dans ses recherches, mais sera analysée par d'autres chercheurs (Ledrut, 1973, en particulier).

Ces trois processus ne sont pas neutres : identification, structuration et signification peuvent être largement imposées par certains groupes d'individus, illustrant des rapports de force et des enjeux spécifiques. Enfin, cette lisibilité est rendue possible grâce à la présence de cinq éléments ; ces éléments ne sont pertinents qu'en fonction de la façon dont nous les organisons, imbriquons et rendons cohérents : « *Ces éléments ne constituent que la matière première à partir de laquelle l'image de l'environnement est élaborée à l'échelle de la Cité. Pour fournir une forme satisfaisante, ils doivent être intégrés dans une structure commune* » (Lynch, 1960, p.12).

Evoquons ces cinq éléments constitutifs :

✓ **Les voies ou parcours** : ce sont les rues, routes, artères, trottoirs, cheminements piétonniers, lignes de transit et voies de chemin de fer. Concrètement, ils permettent aux citoyens de se déplacer et sont ressentis comme

des éléments de continuité ; la qualité directionnelle des voies est essentielle : la connaissance des extrémités, origine et destination, est fondamentale car elle permet de mesurer mentalement le chemin parcouru. Les voies constituent, pour la majorité des citadins, les principaux éléments structurants de l'espace. Cependant, ces parcours ne sont pas forcément continus : des zones «*floues*» peuvent apparaître, coïncidant fréquemment avec des ruptures historiques dans le processus d'urbanisation.

✓ **Les limites** : ce sont des éléments linéaires non directement utilisés : rivages, murs, bordures de lotissements, rues difficiles à traverser, éléments naturels (relief, fleuve) ; ce sont des éléments de discontinuité ou de rupture, des barrières-frontières ou au contraire des coutures, des lignes d'enveloppement. Ces limites servent de références latérales et représentent d'importants facteurs d'organisation; elles sont complexes car elles peuvent agir, dans certaines situations, de façon opposée : par exemple en se constituant comme barrière physique qui divise ou au contraire comme jointure visuelle qui unit. Enfin, elles peuvent apparaître de façon floue ou nette.

✓ **Les quartiers ou zones** : ce sont des unités dont les limites peuvent être floues ou se superposer. Ces fragments de la ville se reconnaissent par des qualités spécifiques (populations, morphologies et caractéristiques physiques, activités, symboles, qualités sonores ou olfactives, etc.) et ont une importance à la fois du point de vue interne (pour les habitants-usagers dans la structuration de sentiments d'appartenance), et du point de vue externe (en tant qu'entités aisément identifiables).

✓ **Les nœuds** : ils constituent les points focaux ou les lieux stratégiques de la ville ; ce sont des éléments de concentration et/ou de jonction : places, carrefours ou embranchements, points d'arrêt pour divers modes de transport (arrêts de bus, stations de métro, gares, etc.), lieux de passage entre deux quartiers ou entités distinctes. Ces éléments représentent des pôles de convergence pour certains flux, qu'ils soient matériels (activités) ou symboliques (noms de rues par exemples) : ce sont « *les centres urbains* ». Les nœuds sont donc des lieux de fréquentation et de rencontre importants et occupent une place fondamentale dans les représentations collectives. Comme les quartiers, ils peuvent être *introvertis* s'ils sont refermés sur eux-mêmes et donnent l'impression

aux citadins " *d'être arrivés quelque part* ", ou *extravertis* si les liaisons avec le reste de l'environnement et les qualités directionnelles priment.

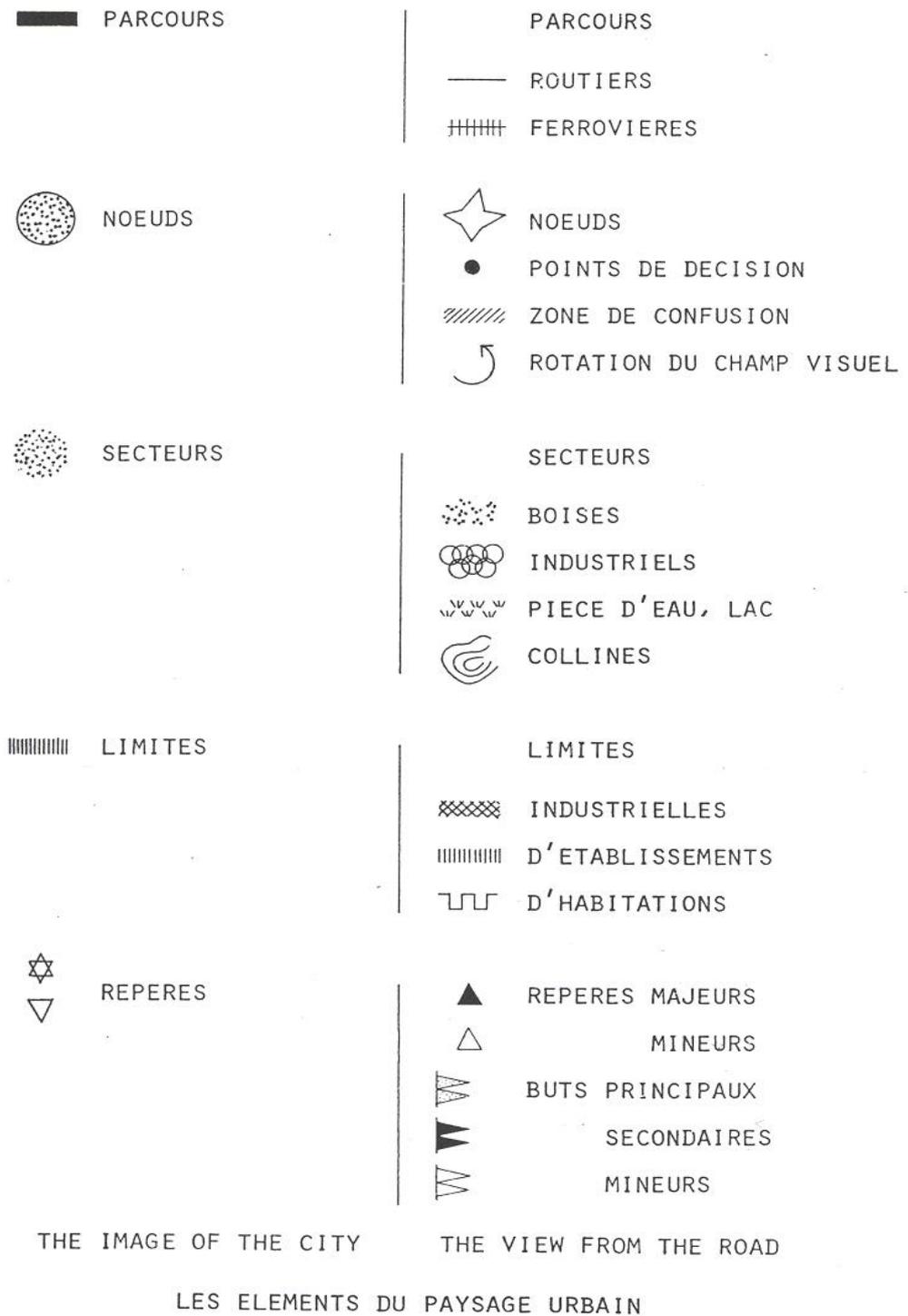
✓ **Les points de repère** : ce sont des références ponctuelles : édifices, bâtiments, monuments, signaux, commerces ou éléments naturels. Ces éléments peuvent être visibles à distance et constituer des références radiales (tours, cathédrales, collines, dômes), ou avoir, au contraire, une fonction locale (arbres, devantures de commerces, autres détails urbains), perceptibles selon un contexte particulier (points de vue ou angles limités). Nous considérons, en extension, qu'une place, un carrefour ou un pont constituent, pour certains individus, des points de repère importants, tout en étant par ailleurs des nœuds ou des voies. Selon les enquêtes de Lynch, les points de repère - fréquemment organisés en systèmes - sont particulièrement utilisés par les individus ayant une bonne connaissance de la ville, ceci en opposition aux éléments de continuité, telles les voies et limites, davantage sollicités par les individus moins familiarisés avec la ville.

Néanmoins, le choix de ces éléments reste complexe, de par la variété des possibles; ainsi, les contrastes offerts par la forme, la localisation, l'échelle, l'orientation, ainsi que certaines qualités se présentant en fonction de leurs opposés (propreté versus saleté, ancienneté versus nouveauté), contribuent fortement à la sélection des éléments. Enfin, la valeur mémoriale (ou capacité de l'objet à témoigner d'activités ou d'idées passées) entre largement en compte dans cette sélection. Si les voies constituent les éléments fondamentaux à la structuration de l'image urbaine, les points de repère et nœuds sont, pour Lynch, les éléments qui permettent d'offrir des étapes, des arrêts dans la continuité ; il en est de même, dans une certaine mesure, des quartiers. Lynch montre enfin que ces divers éléments sont interconnectés de façon variable : ainsi, certains éléments peuvent en renforcer d'autres, entrant en résonance ou en conflit. Un point de repère gigantesque a par exemple, la faculté de " *rapetisser* " une zone déjà restreinte qui se trouverait à sa base.

Lynch relève que l'élaboration d'images varie considérablement selon les circonstances (types de mobilité par exemple) et l'échelon de référence : les cinq éléments peuvent ainsi avoir une importance différenciée selon qu'on se place au niveau du quartier, de la ville, de l'agglomération ou au-delà (nation, continent, monde, etc.). Ainsi, un quartier ou une ville peuvent devenir des nœuds si l'on se

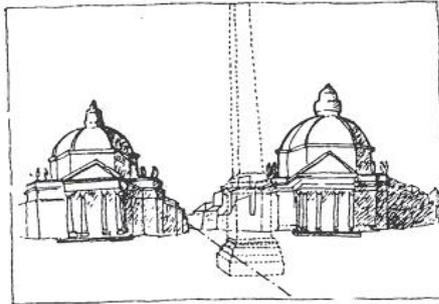
situé à un échelon supérieur. À cette typologie proposée par Lynch, il est possible d'ajouter l'idée de plans, dispositions schématiques et codifiées du paysage qui constituent un outil d'analyse visuel intéressant. Selon cette perspective, des données, tel le degré de symétrie/dissymétrie, la définition latérale/centrale, l'ouverture/la fermeture, la convexité/la concavité sont essentielles (Figures 1,2).

Figure 1: Les éléments du paysage urbain

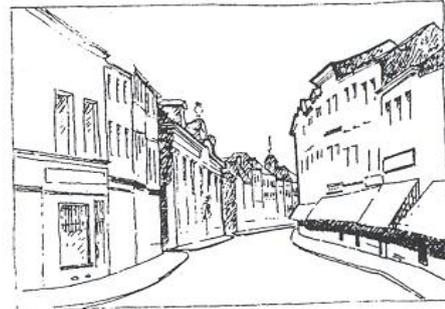


Source : Lynch, 1960

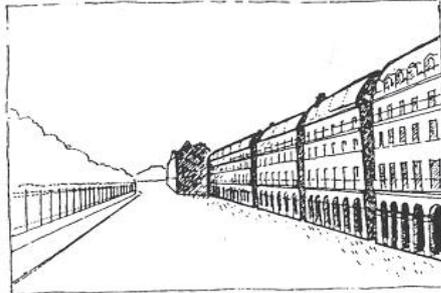
Figure 2: Dispositions codifiées du paysage



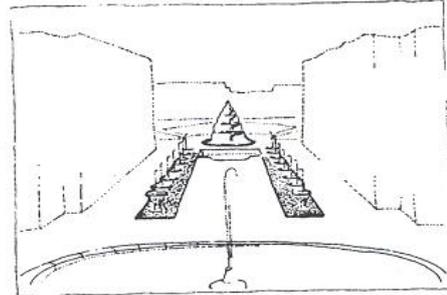
La Symétrie



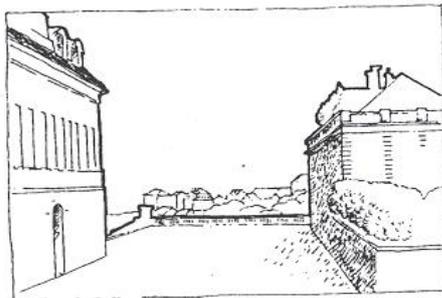
1b Dissymétrie



2a Définition latérale



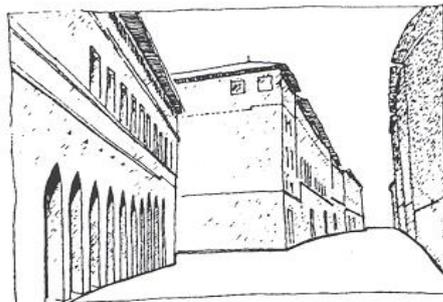
2b Définition centrale



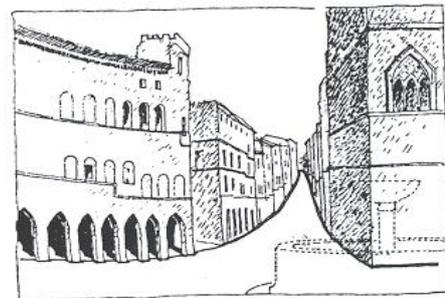
3a Ouverture



3b Fermeture



4a Convexité



4b Concavité

Source : Panerai et al. 1980? p 119

3.4. Les significations de l'espace

L'espace n'est pas seulement un ensemble de points, lignes et surfaces, il est chargé de sens ; certains éléments, en renvoyant à des moments historiques, des normes éthiques, politiques ou religieuses et en suscitant des émotions, participent à la construction de l'identité collective et à l'élaboration du lien social.

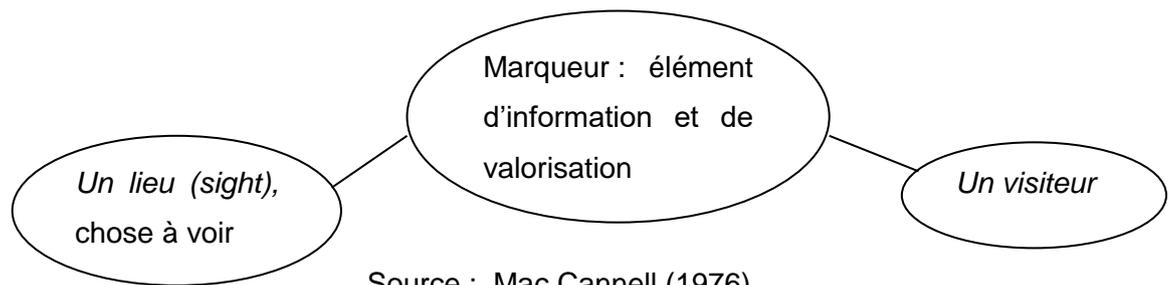
Selon cette perspective, Ledrut (1973) s'attache, à travers des recherches détaillées sur les systèmes de valeurs, et en s'appuyant sur les exemples des villes de Toulouse et de Pau en France ; à cerner les significations et symboles attribuées aux villes ; « *les villes ont pour les hommes des significations sociales qui sont d'un autre caractère que les signaux qui entrent en jeu dans le repérage, la lisibilité et l'adaptation psychobiologique* » (Ledrut, 1973, p. 29). Il distingue ainsi, les valeurs *vitales* qui renvoient au bien-être ou mal-être des citadins ; les valeurs *éthiques* qui concernent les sentiments de liberté et de contrainte ; les valeurs esthétiques qui ont trait à la qualité formelle de la ville ; les valeurs *de caractère* qui indiquent l'esprit du lieu, et enfin les valeurs *fonctionnelles* renvoyant aux commodités de la vie urbaine.

Selon le même ordre d'idées et en se basant sur la sémiotique⁴, MacCannell (1976) montre à quel point le monde est saturé de significations, significations pouvant être incorrectes du point de vue de la science ou d'une autre culture, mais relevant pour la collectivité de laquelle elles émanent. Ce sont donc certains déterminants sociaux qui génèrent les « *attractions* » (touristiques) ; ces attractions doivent être comprises comme *des signes*, c'est-à-dire des relations entre ; "*un lieu*" (*sight*), chose à voir, "*un marqueur*" : élément d'information ou de valorisation⁵ et "*un visiteur*" (Figure 3). Dans ce sens, l'attraction est une construction sociale impliquant la présence d'acteurs particuliers.

⁴ La sémiotique est la science des signes ; elle suppose la négation de la division traditionnelle entre sujet et objet, division fondant toute la science occidentale. La sémiotique considère les signes selon ce qu'ils représentent pour les individus ; elle se base sur le processus du langage, c'est-à-dire sur la connexion entre le son d'un mot et l'objet auquel il renvoie.

⁵ Livres, récits, brochures explicatives, plaquettes, etc.

Figure 3: L'attraction en tant que signe



Source : Mac Cannell (1976)

Le marqueur est à la fois un objet situé dans l'espace (Tour Eiffel par exemple) et un signe symbolique connotant cet espace ; ainsi, l'évocation du marqueur incite à une multitude d'images, ceci indépendamment de la connaissance directe du lieu (sur la base de récits, d'ouvrages, de films, etc.). MacCannell souligne l'intérêt qu'ont les divers acteurs à renforcer des éléments choisis et à les constituer en tant qu'attractions ou pôles : ajoutant des informations ou valorisant des aspects spécifiques, ces acteurs produisent en quelque sorte de l'espace.

Deux cas de figures sont possibles : dans le premier type de situation, le visiteur conçoit le marqueur symbolique (Tour Eiffel par exemple), en tant qu'information indispensable à sa représentation-compréhension du lieu (sight) dans son ensemble, la ville de Paris. Dans le second cas, le visiteur considère le marqueur en tant qu'objet méritant en soi son attention. Si les deux processus sont présents, le marqueur et la ville gagnent en importance (du point de vue de la signification). Cependant, il est possible qu'un objet particulier ait perdu, ou n'ait guère de fonction, en tant que marqueur : il n'évoquera plus rien et sera, par conséquent, incomplet comme attraction. Parfois, au contraire, c'est le marqueur (élément d'information ou de valorisation du lieu) qui devient le principal point d'intérêt, ceci au détriment du lieu de visite ou (sight), (MacCannell, 1976, p. 112).

Ces réflexions nous mènent à la notion de symbole. Nous qualifions de *symboles certains éléments de l'espace qui sont en mesure de susciter des sentiments d'appartenance, de provoquer des émotions, d'inciter à la participation et enfin, de renvoyer à des qualités abstraites*. Ces symboles ont une fonction "d'embrayeur", dans le sens qu'ils permettent d'évoquer d'autres plans, d'être à la fois objets de discours, engendrant des récits, et objets de pratiques. Ces symboles peuvent être des éléments ponctuels, mais il n'est pas rare que des lieux plus vastes deviennent, en eux-mêmes, des symboles. L'espace peut ainsi

se charger symboliquement : ce sont cependant moins les qualités intrinsèques, que les valeurs ajoutées par les acteurs qui constituent les objets en symboles⁶ (Noschis, 1984).

En outre, le symbole a un caractère plus ou moins englobant : il peut interpeller des groupes partageant un même espace, une même langue, une même culture ; certains symboles transcendent ces noyaux et ont une fonction purement anthropologique, renvoyant à des valeurs communes à l'humanité. Malinowski (1968) et l'école d'anthropologie sociale ont souligné dans quelle mesure certains espaces ou objets ont, au-delà de leur fonction instrumentale, une fonction symbolique : ils sont en mesure de nous mettre en relation avec des systèmes de connaissances et de croyances, et constituent en d'autres termes, des supports à notre identité.

Enfin, certains espaces, particulièrement investis, sont communément appelés "*hauts-lieux*" : ils concentrent une charge symbolique importante et permettent l'émergence ou le renouvellement de l'identité collective ; ils ont une importance particulière et représentent, pour les habitants et/ou les touristes, des lieux de vie privilégiés.

Nous avons montré tout au long des paragraphes précédents, que certains éléments contribuent à structurer l'espace et à donner du sens au monde ; nous avons ainsi distingué les signaux (extériorité, aspects visuels et esthétiques) des signes (ou symboles). Nous soulignerons plus loin, que nous vivons dans un monde saturé de signaux qui, de par leur abondance, deviennent difficilement lisibles.

3.5. Un accent sur les représentations

C'est par le biais des représentations que nous nous proposons d'aborder les segments urbains que sont le bâti et l'espace public urbain, nous estimons en effet que c'est à travers les représentations que les lieux acquièrent un sens et une qualité particulières. Nous présumons que les représentations guident nos actions et comportements spatiaux et inversement : pratiques et représentations ne peuvent, par conséquent, être dissociées.

⁶ Bien que l'usage répété ou la dimension fonctionnelle de l'objet, ainsi que ses caractéristiques contribuent largement à cette élaboration du symbole.

Durant les trois dernières décennies, de nombreux sociologues, ethnologues et philosophes se sont penchés sur la question des représentations, en tentant de cerner les implications de celles-ci sur les dynamiques spatiales (urbaines notamment). « *Une représentation peut être comprise comme une reconstitution, une interprétation ou une appropriation du monde* » (Brunet, 1992, p. 232). Plus précisément, c'est « *une structure cognitive et mentale, relativement générale et abstraite ; on pourrait parler d'un modèle interne qui a pour fonction de conceptualiser le réel* » (Gumuchian, 1991, p. 22). Intériorisation de la réalité, structuration et abstraction constituent donc les dimensions caractéristiques de la représentation. En d'autres termes, « *une représentation est une création sociale et/ou individuelle d'un schéma pertinent du réel* » (Gumuchian, 1989, p. 30), définition qui, en proposant la notion de création (qu'elle soit de type individuelle ou collective) privilégie l'aspect dynamique de la représentation ; en outre, l'idée de schémas pertinents du réel permet de souligner le fait que les représentations nous aident à mieux *organiser, comprendre et pratiquer* l'espace au quotidien.

Par ailleurs, toute « *représentation sert soit à évoquer des objets en leur absence, soit à compléter la connaissance perceptive en se référant à d'autres objets non actuellement perçus* » (Bailly et al. 1995, p. 8). Ainsi, *au réel*, objet de perception et de représentation, s'ajoutent des espaces non actuellement perçus ou *imaginaires*; quant à l'individu qui génère les représentations, il peut être compris avec ses caractéristiques propres, mais aussi dans sa dimension sociale (apprentissage, codes sociaux, idéologies). Enfin, il est essentiel de distinguer la représentation de l'image. En effet, « *une représentation spatiale s'élabore et se constitue en prenant appui sur de multiples images de l'espace, images dont certaines peuvent même être contradictoires* (Gumuchian, 1989, p. 33).

Ainsi, toute modification des représentations spatiales passe par un travail sur le contenu des images, relation dont les stratégies de marketing urbain se servent abondamment.

Nous accordons un rôle-clé aux questions de sens et d'intention, tout en mettant l'accent sur les manières dont les valeurs s'inscrivent dans l'espace. Le développement de liens identitaires, les multiples formes d'appropriations spatiales et l'importance de l'espace vécu constituent, à nos yeux, des noyaux de réflexions essentiels.

Certaines disciplines comme la psycho-sociologie (Moles et Rohmer, 1978 ; démarche basée sur la psychologie phénoménologique de l'espace), se sont attachées à l'analyse des relations individus / milieux de vie. Ces auteurs ont mis en évidence les façons dont se structure l'espace, ceci en auréoles successives : le schéma "des coquilles" de l'homme a ainsi été élaboré. Cependant, le courant de pensée développé sur cette base est critiquable dans le sens qu'il privilégie *l'individu* au détriment *du groupe* : si l'espace représenté se construit en fonction de chacun, de ses expériences concrètes et abstraites, il est aussi dépendant des idéologies et valeurs propres aux groupes.

Ainsi et à partir de ce constat, les chercheurs ont ajouté aux acquis de la psychologie, une lecture de l'espace à travers les groupes sociaux, démontrant que monde social et monde individuel sont étroitement imbriqués.

Enfin, si « *les représentations résultent de l'interaction, de l'apprentissage, de l'influence, et de l'expérience vécue, elles sont aussi le fruit du discours des autres* » (Brunet, 1992, p. 14). L'importance *du discours* doit, par conséquent, être soulignée : que ce soit le discours des usagers, des médias ou des professionnels de l'espace, il est essentiel d'en saisir les principales orientations. Car c'est en construisant un discours sur l'espace public urbain dans notre cas, que l'on génère des images et que diverses valorisations émergent et se perpétuent. Ainsi, « *le discours précède parfois l'apparition de nouveaux espaces ; le plus souvent il accompagne le processus de production d'espace* » (Gumuchian, 1989, p. 36). « *Les lieux s'accomplissent par la parole, c'est-à-dire ce que l'on en dit, les discours aussi bien que les fictions et les récits* » (Cauquelin, 1994).

En conclusion, notons que « *ce n'est pas la ville ou le quartier en soi, mais leur sens, dans un contexte symbolique et idéologique qui nous intéresse* » (Bailly, 1993, p. 866), et cette quête de sens passe nécessairement par le recours aux représentations, représentations qui permettent d'intégrer réalité et imaginaire en une seule approche.

3.6. Les notions de culture et d'identité

Deux notions se trouvent au cœur de notre recherche : ce sont celles de *culture et d'identité*. La notion de *culture* est l'une des notions le plus fréquemment définies dans les sciences sociales, débouchant sur une certaine confusion. Hall (1991) parle, en évoquant la culture, de dimension cachée, ou de « *toile de fond* »

; selon Hall, *la culture représente les habitudes régissant quotidiennement le comportement des hommes, sans que ceux-ci n'en soient nécessairement conscients*. Le sociologue Bourdieu (1992), quant à lui, lie la notion de culture au concept « *d'habitus* », c'est à- dire aux «*façons d'être*». *Comportements et connaissances* sont en ce sens les deux dimensions de la culture. Claval propose une définition plus complète de la culture en insistant sur les dynamiques de transmission et d'interprétation ; la culture renvoie, selon lui, à « *l'ensemble de ce que nous avons acquis au cours de notre existence, soit qu'il nous ait été transmis par l'éducation ou l'imitation directe de nos aînés, soit que nous l'ayons bâti à partir de notre propre expérience ou de nos réflexions, la part reçue est prédominante, mais elle n'est pas exclusive, ce qui explique que le contenu des cultures change sans cesse : les conditionnements qui nous préparent à jouer les rôles que l'on attend de nous ne sont jamais parfaits* » (Claval 2001, p. 105).

Ainsi, les éléments s'ils sont largement hérités (c'est-à-dire transmis, appris), se modifient aussi en fonction de nos expériences, ce que nous héritons est chargé de sens et de valeurs, débouchant sur une réinterprétation constante du monde. C'est donc d'un jeu entre passé/mémoire et présent/futur qu'il s'agit. Cette façon d'aborder la culture a l'avantage d'intégrer nos manières de vivre et de penser, de concevoir la société et de partager divers espaces et valeurs. En ce sens, la culture permet d'organiser et d'orienter les actions, tout comme réciproquement, nos actions contribuent à structurer notre propre culture. Par conséquent, bien que le champ de la culture puisse se limiter strictement aux œuvres artistiques, nous l'abordons selon une perspective plus large : la culture représente à nos yeux un ensemble d'éléments (pratiques, connaissances, savoir-faire, normes, valeurs, représentations) qui permet à un individu ou à un groupe de se situer dans un territoire donné (physique/social), de lui donner un sens et de le transformer, enfin de communiquer avec autrui. « *La culture n'est donc pas un secteur isolé de la vie sociale, elle pénètre tous les aspects de la société, de l'économie à la politique, de l'alimentation à la sexualité, des arts à la technologie, de la santé à la religion* » (Guindani, Bassand, 1982, p. 19).

Il est possible de distinguer *trois ensembles* dans le champ de la culture (Claval, 2001) :

➤ le premier concerne les techniques matérielles, ainsi que les pratiques qui permettent de les mettre en œuvre,

- le second ; les dimensions de la vie sociale (comportements, attitudes et moyens de contrôle indispensables au fonctionnement des organisations),
- le dernier ; les valeurs et préférences relatives au monde, à soi et à la société.

En outre, les processus de production culturels peuvent être *spontanés*, c'est-à-dire émergeant des groupes de populations concernés qui eux-mêmes intègrent, au cours du temps et de façon consentie, certains éléments choisis, ou au contraire *imposés* par certains groupes à d'autres (par exemple par le haut/décideurs, vers le bas/habitants-usagers). La culture se matérialise dans l'espace ; en d'autres termes, certains éléments spatiaux constituent des vecteurs ou médiateurs permettant la transmission culturelle. Enfin, un double mouvement s'opère : la culture façonne les groupes de population qui à leur tour produisent une (des) culture(s) spécifique(s). La culture permet donc de spécifier un groupe particulier à la fois en tant que mémoire et projet ; elle peut contribuer à la cohésion d'un groupe, en légitimer les actions et enfin, constituer un fondement à l'identité collective.

Ainsi, la culture renvoie aux processus identitaires : la culture, par la cohérence et le sens qu'elle confère aux pratiques et représentations humaines, peut contribuer à l'ancrage identitaire⁷.

Pendant longtemps, les sociologues ont abordé le concept d'identité en termes de sentiment d'appartenance. Les géographes, quant à eux, se sont divisés en deux courants : les géographes de l'Ecole allemande (19e siècle, Ratzel) se sont penchés sur les questions de langue, de culture et de territoire (pan-germanique) ; quant aux géographes de l'Ecole française (dès 1870, Vidal de la Blache), ils se sont intéressés à la mosaïque des langues et des cultures, tentant de démontrer que cette diversité pouvait être génératrice d'identité.

Par la suite, le concept d'identité fut précisé à travers d'autres notions comme la territorialité, terme étroitement lié à celui d'appropriation ; celle-ci implique la présence de groupes d'individus pouvant entrer en compétition pour un même territoire et fait intervenir aussi bien les pratiques que les représentations : « *En s'appropriant concrètement ou abstraitement (par exemple par la représentation) un espace, l'acteur territorialise l'espace* » (Raffestin, 1980, p.

⁷ La culture, si elle unit, peut, bien entendu, aussi opposer certains groupes entre eux.

129). Cette idée d'appropriation est essentielle car elle permet d'aborder les objets non seulement en termes de propriété (sens juridique), mais aussi de possession : « *ce lieu est le mien, il est marqué par ma présence, mes actes, par mes objets ou les êtres que j'y ai installés, qui le rendent à mes yeux à nul autre pareil* » (Moles, 1992, p. 191).

Des disciplines, telle la micro-psychologie (Moles, 1992) permirent de souligner l'idée selon laquelle l'identité se construit à divers échelons, chacun de nous vit à l'intérieur de coquilles multiples entre lesquelles il transite et auxquelles il s'attache, ceci du niveau le plus micro (la maison) à des niveaux macros (le pays, le monde).

Enfin, l'analyse des représentations permet d'investiguer l'identité à travers la notion d'espace vécu, en montrant que des sentiments d'appartenance fondamentaux lient les individus à leurs espaces de vie, ceci au-delà des rationalités pures (Frémont, 1976 ; Gumuchian, 1989 ; Bailly, 1992).

L'identité est avant tout un concept relationnel, il renvoie au lien tel qu'il se construit entre deux individus (ou groupes)⁸, mais il peut aussi être compris comme le rapport entre individus et cadre de vie. Ce rapport se définit à la fois par la stabilité et la transformation, de cette tension découlent l'identification et la différenciation de l'habitant à son espace de vie.

Unification/distanciation, appartenance/étrangeté, continuité/changement ; sont par conséquent les paramètres de l'identité (Noschis, 1984). Nous retenons que l'identité est une notion qui permet de synthétiser *les sentiments d'appartenance liant les individus à leurs lieux de vie* (à des échelons multiples, du logement au monde, en passant par le voisinage et l'agglomération et en fonction des divers groupes de références). Pour un groupe, l'identité est ce qui fait son unité, permettant de se situer à la fois au niveau interne (jugement sur soi) et externe (comparaison avec les autres). La notion d'identité est par conséquent porteuse de celle de l'altérité, « *l'altérité étant non seulement ce qui est hors de la collectivité définie par une conscience identitaire, mais aussi ce pour quoi et contre quoi cette identité se construit, se définit et se transforme* » (Centlivres, 1986, p. 97).

⁸ 5 Rappelons les processus de construction de l'identité individuelle. Selon une perspective psychologique, l'identité peut être définie comme « *l'image de soi que chacun d'entre nous élabore à travers ses rapports aux autres* ». Freud (1950) souligne, dans l'émergence de la personnalité, la contradiction entre la volonté de ressembler aux autres et de s'en distinguer.

En suivant cette perspective, l'identité urbaine peut se définir comme « *l'algorithme ou le logiciel qui agence et structure les représentations que les différents groupes sociaux internes et externes d'une ville se font d'elle, de son passé et de son avenir, et ceci à un moment donné* » (Galland et al. 1994, p. 26).

Ainsi, les paramètres de l'identité urbaine sont les suivants ; *le passé et ses représentations ; le présent selon la perception que les membres d'une collectivité en ont ; et le futur reflétant l'ensemble des buts, aspirations ou projets communs.* Ces trois paramètres étant bien entendu étroitement liés.

Au sein de la ville, chaque groupe choisit ou élit certains objets qui deviennent emblématiques et permettent de symboliser une (des) identité(s) spécifique(s), ceci à la fois vis-à-vis de soi et de l'extérieur. En ce sens, chaque fragment urbain ou presque, porte l'identité de sa métropole, mais contribue aussi à l'élaboration de cette identité.

De tout ce qui précède, nous pouvons conclure que le bâti et l'espace public urbain sont à la fois *produits* et *producteurs* d'identité(s) collective(s). Ces éléments contribuent à donner corps à un (des) groupe(s), ceci en leur permettant de se comparer à d'autres.

3.7. Cerner les acteurs

Définissons, dans un premier temps, les acteurs comme des individus (groupes ou organisations) qui se caractérisent par une position sociale particulière; cette position implique des rôles distincts, l'accès à des ressources et à des réseaux spécifiques (pouvoir), ainsi que des valeurs et intérêts particuliers. Ces individus peuvent appartenir à plusieurs groupes (professions multiples, modes de mobilité diversifiés, etc.) ; en outre, certains acteurs, en dominant la scène, en cachent d'autres qu'il est essentiel de prendre en compte. Enfin, les types d'acteurs varient en fonction des échelons d'analyse considérés (espaces publics, quartiers, centre-ville, agglomérations, etc.).

Relevons quatre types d'acteurs : *les habitants-usagers-citoyens (HUC), les professionnels de l'espace (architectes, urbanistes, ingénieurs), les acteurs économiques et les acteurs politiques.* Si nous distinguons pour les besoins de l'analyse ces quatre types d'acteurs, il est clair que certains recoupements existent : tous sont, dans une certaine mesure, des HUC, les acteurs économiques peuvent aussi être des acteurs politiques, etc. (Figure 4)

a. Les habitants-usagers-citoyens (HUC) :

Ce groupe d'acteurs est constitué d'une part ; "d'habitants", pour qui l'appropriation de l'espace est essentielle, d'autres part ; "d'usagers", qui se distinguent selon les pratiques et la fréquentation qu'ils ont de l'espace, et enfin ; de "citoyens", qui se portent en responsables de la gestion urbaine. Relevons que les HUC sont parfois difficilement cernables et leurs connaissances et ressources (moyens juridiques, budgétaires, etc.) peuvent varier considérablement.

Enfin, « *selon qu'il soit isolé ou qu'il entraîne une fraction importante de citadins, le pouvoir des HUC est nul ou considérable* » (Bassand, Joye, 1999). Nous estimons que les HUC sont d'importants créateurs d'espaces, dans la mesure où ce sont leurs motivations qui mobilisent fréquemment d'autres acteurs, débouchant sur des actions concrètes ou, au contraire, entravant des projets (destructions prévues par exemple). Mais les HUC sont aussi des consommateurs d'espaces, car c'est à travers les appropriations multiples qu'ils génèrent (usages et/ou représentations), que la ville devient un véritable lieu de vie. Les manières dont les HUC utilisent l'espace construit et aménagé par les autres acteurs, constituent de véritables baromètres des opérations. L'enthousiasme, l'indifférence ou la protestation des HUC face à un projet urbain, sont des clés permettant de guider les actions ultérieures.

C'est donc à condition de prendre en compte les désirs/besoins des HUC et de les consulter régulièrement que les professionnels de l'espace, ainsi que les autres acteurs, produiront un aménagement dont les enjeux seront le mieux assumés.

b. Les professionnels de l'espace :

Ce groupe réunit un ensemble d'acteurs concernés par la planification, la conception et la gestion de l'espace ; ce sont les architectes, urbanistes et ingénieurs travaillant de façon indépendante ou au sein de services responsables de l'aménagement du territoire. Ces acteurs se caractérisent par une connaissance de l'urbain, qui les positionne non seulement en tant que porte-paroles des autres groupes, mais leur donne une certaine autonomie et une

mainmise sur les projets. Ce pouvoir tend, de nos jours, à être remis en cause par les autres acteurs qui revendiquent davantage de légitimité dans les projets.

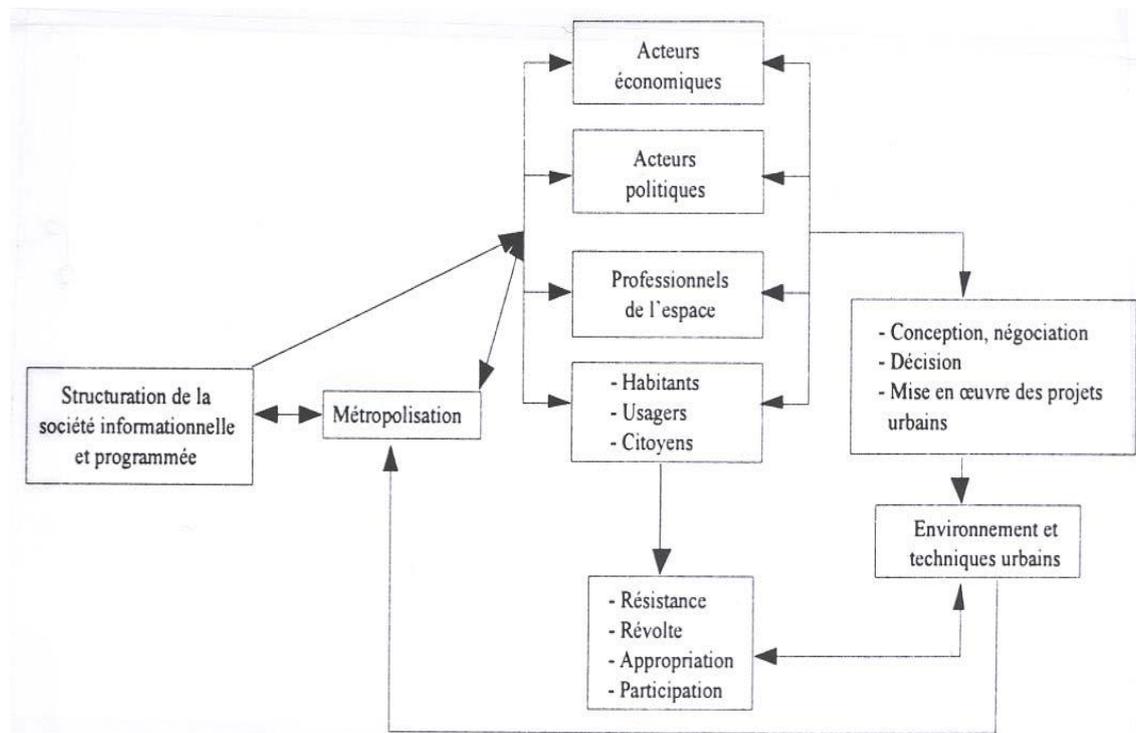
Les acteurs économiques :

Ce groupe est constitué d'entrepreneurs, de propriétaires fonciers et de promoteurs; ces acteurs sont fréquemment les instigateurs premiers des dynamiques urbaines. A ces acteurs s'ajoutent des organismes de promotion et de marketing urbain (offices du tourisme par exemple), dont le principal enjeu est l'attraction d'entrepreneurs et de touristes.

d. Les acteurs politiques :

Ce groupe réunit les autorités publiques, les collectivités locales, les institutions communales, régionales ou nationales. Ces acteurs peuvent jouer des rôles aux niveaux exécutifs, législatifs, judiciaires ou administratifs ; ils accompagnent ou contestent les décisions des autres acteurs. En tant qu'élus du peuple, ils sont les principaux décideurs. Cependant, ils manquent parfois de connaissances dans les domaines spécifiques dans lesquels ils sont chargés d'intervenir.

Figure 4: Le système des acteurs



Source : Bassand, 1996

3.8. Urbanité : Définition

L'urbanité faisait référence, au Moyen-âge, au gouvernement de la ville ; elle prit par la suite le sens de "caractère urbain"; dès l'époque moderne, l'urbanité servit à définir les qualités de l'homme de la ville, c'est-à-dire la politesse, l'agrément, l'obligeance, la serviabilité et la civilité.

De nos jours, l'urbanité permet de souligner à la fois un cadre social et un cadre physique. L'urbanité renvoie donc d'une part aux relations et manières d'être, à un état d'esprit, des modes de vie, des codes de conduite et des conventions particulières ; d'autre part, l'urbanité évoque un cadre spatial. Enfin, ces deux dimensions peuvent être reliées, car la façon dont les éléments physiques sont agencés peut, dans une certaine mesure, contribuer au bien-être et à la qualité de vie des citoyens.

Ainsi, « *l'urbanité est ce qui lie les hommes à la ville, ceci à travers une culture particulière. Cette idée de culture permet de souligner la dimension temporelle. L'urbanité s'est constituée au cours du temps, véhiculée par la mémoire collective et inscrite dans des formes matérielles, dans un contexte spatial particulier; l'urbanité est, par conséquent, le résultat d'un processus historique* » (STEIN, 2003, p. 44).

L'urbanité peut être définie à travers trois caractéristiques :

1. *L'individualité*, qui s'affirme avec toujours plus de force ; les liens traditionnels et la nature de la vie familiale se modifient, alors que de nouveaux réseaux ou liens sociaux se mettent en place, l'individu ne pouvant fonctionner que s'il est inséré dans ces réseaux multiples.

2. *Le multiculturalisme*, lié à l'immigration, est considéré à la fois comme une chance et comme un risque.

3. *La "glocalité"* : les acteurs sont capables de penser et d'agir à la fois *localement* et *globalement*. Les territoires (d'appartenance et d'intervention) sont multiples et complexes (Bassand, 1997).

Si des auteurs comme ceux de l'Ecole de Chicago se sont ainsi penchés sur la question de l'urbanité, mettant en évidence les relations existantes entre

espaces, groupes sociaux et modes de vie ; il est évident que dans le contexte de métropolisation actuelle, il devient de plus en plus difficile de trouver des correspondances entre des groupes de populations homogènes et des modes de vie particuliers.

3.8.1. Urbanité et lien social :

Claval fonde son ouvrage " *La logique des villes* " (1982) sur le postulat suivant: « *Au lieu de partir d'une définition formelle de la cité (...), nous sommes partis de l'idée que la ville est une organisation destinée à maximiser l'interaction sociale* » (Claval, 1982, p. 4), et place ainsi les relations sociales au cœur du débat urbain actuel. La ville constitue donc, à ses yeux, le lieu par excellence où les individus peuvent se rassembler pour se rencontrer, communiquer et partager ce qui a de la valeur, c'est-à-dire des biens matériels et immatériels.

La notion d'urbanité relève du comportement envers autrui, et « *est une qualité des individus et des sociétés, elle ne peut être rapportée à des agents physiques* » (Choay, Merlin, 1988). Dans ce sens, « *l'urbanité est constituée par les modes de gestion de la relation avec autrui, des formes de respect, des codes d'interaction permettant de faire face à l'imprévu. Ces procédés, ces formes et ces codes sont destinés à maîtriser les tensions qui pourraient naître de l'hétérogénéité des relations qui mettent en jeu une diversité de rôles et une multiplicité de groupes sociaux* » (Bourdin, 1987).

Ainsi, l'urbanité peut être comprise comme la manière dont les acteurs de la vie urbaine entretiennent des relations avec les autres groupes se partageant un même territoire. Le lien social se fonde ainsi sur l'acceptation de règles et de normes communes et prend appui sur un territoire donné.

3.8.2. Urbanité et cadre de vie :

La notion d'urbanité permet aussi d'évoquer l'art de savoir-faire la ville dans sa dimension architecturale et urbanistique; ce sont les qualités des aménagements urbains (éclairage, mobilier urbain, trames de verdure) et leur gestion qui sont, en ce sens, soulignés. Les formes urbaines contribuent-elles à générer du lien social ? Si oui, quels sont les éléments facilitant l'appropriation des lieux par les usagers et générant des ambiances particulières ? Quel est l'impact

d'une transformation (destruction, aménagement des espaces urbains publics) sur la constitution du lien social ?

De nombreuses recherches, guidées notamment par des préoccupations écologistes ou liées à la qualité de vie urbaine, ont tenté de cerner les relations entre cadres physiques et pratiques des usagers. Ces relations, si elles ne sont guère directes, ni évidentes, permettent néanmoins de s'interroger sur les conditions du bien-être urbain.

3.8.3. Mesurer l'urbanité : densité et diversité

Beaucoup plus tard, Lévy (1994), en s'appuyant sur Wirth, définit l'urbanité comme le couple : "*densité*⁹ + *diversité*¹⁰", c'est-à-dire le maximum de choses sociales différentes présentes dans un minimum d'espace. En comparant Amsterdam à Johannesburg, il montre que seule la présence simultanée de ces deux facteurs peut générer des liens sociaux distants, mais tolérants. Lévy s'interroge aussi sur les conditions urbaines qui favorisent les frottements entre diverses catégories de population.

Ainsi, en suivant ces auteurs, nous postulons que la densité et la diversité constituent des facteurs essentiels permettant de générer de l'urbanité.

3.8.4. Les représentations de l'urbanité :

L'urbanité peut aussi se définir à travers les représentations que l'on s'en fait. Dans ce sens, Lévy nomme « *habitus d'urbanité* », l'évaluation que les individus se font de l'urbain et de la cohabitation urbaine. Ainsi, plutôt que de se demander s'il faut densifier ou mélanger l'espace, il est important de s'interroger sur les manières dont les individus ressentent cette densité et cette diversité. Car en effet, un espace peut être vécu comme trop restreint et le sentiment de devoir subir des interactions non recherchées peut entraîner des sensations de stress ; par contre, la foule peut aussi être ressentie comme "euphorisante"; et le peu de présence humaine peut parfois provoquer un sentiment d'insécurité.

Ainsi, l'urbanité en renvoyant à la fois à un style de vie, à un cadre spatial, à des groupes sociaux, et à une gestion de la ville et du quartier ; est une notion

⁹ La densité peut être appréhendée par le bâti et le peuplement et renvoie à la relation entre la masse d'objets sociaux et l'échelle de l'aire où ils sont localisés (Lévy, 1994, p. 62).

¹⁰ La diversité correspond à la variété de ces objets sociaux, individus, groupes, institutions, organisations, activités, fonctions (Lévy, 1994, p. 62).

fondamentale à notre analyse. Elle permet de montrer que de nouvelles façons de vivre ensemble, de re-créer la banlieue et de l'aménager sont en train d'émerger.

3.9. L'équilibre entre pleins et vides dans la ville au cours du temps

Toute ville peut se définir par ses pleins (bâtis) et ses vides (espaces non bâtis), la configuration (formes et relations) de ces deux composantes donnant à chaque ville son caractère particulier. Les façons dont les pleins et les vides ont été articulés, représentés et gérés ont passablement varié au cours du temps. L'objectif de ce chapitre est de retracer les grandes lignes de cette évolution, évolution qui donna lieu à la situation actuelle, largement dominée par les réseaux.

Comment la ligne de partage entre ; public/privé, extérieur/intérieur, collectif/individuel, entre exposition et protection de soi s'est-elle modifiée ? Quels sont les rôles et significations attribués, au cours du temps, aux deux types de surfaces respectives¹¹? Cette évolution en termes de formes, pratiques, valeurs, relations sociales particulières et rapports de pouvoir, marque l'histoire urbaine en six périodes.    chacune de ces périodes correspond une image dominante, image plus ou moins idéalisée et qui guide nombre d'aménagements actuels.

Jusqu'aux années 1970, l'on ne parla guère d'espace public ; de nombreuses dénominations se succédèrent pour qualifier cette réalité : voies, voiries et promenades (Hausmann), espaces libres (Lavedan ; Unwin), systèmes de places et d'allées en opposition aux bâtiments et façades (Sitte), installations communautaires et surfaces vertes et de délassement (Charte d'Athènes), sphère publique versus sphère privée (Habermas), ratios espaces habités/espaces verts (urbanisme préfabriqué), équipements collectifs ou publics, espaces de voisinage (critiques du fonctionnalisme) (Plan Urbain, 1988, p. 17).

Lavedan (1936) est le premier auteur à analyser spatialement les manières dont les surfaces en espaces libres et en espaces bâtis se composent, et donnent lieu à des plans (en échiquier, radioconcentriques, linéaires...) et réglementations urbanistiques particuliers, permettant de gérer la densité, les coefficients d'occupation et d'exploitation des sols, la hauteur maximale du bâti.

¹¹ Remarquons toutefois que si certaines tendances sont lisibles dans la plupart des villes, celles-ci sont à nuancer en fonction des types de cultures particulières (cultures latines versus cultures du Nord par exemple).

Par "*surfaces en espaces bâtis*", Lavedan fait référence aux bâtiments déterminés par la surface au sol et la hauteur ; c'est le lieu domestique ou de la vie privée. Les "*surfaces en espaces libres*" sont, quant à elles ; généralement publiques (rues, places, espaces verts, parcs, jardins, etc.), mais elles peuvent aussi être privées (cours et jardins particuliers) (Lavedan, 1936). Plus tard, d'autres auteurs reprennent cette analyse en insistant sur les rapports entre sphère publique et sphère privée et sur l'inscription de ces pôles dans des formes urbaines particulières (Habermas, 1975). Benevolo (1993), quant à lui, analyse l'évolution des villes en soulignant l'importance structurante du Moyen-Age et la rupture avec l'Antiquité.

3.9.1. L'antiquité

Alors que certaines formes de vie publique (places de marchés) sont présentes dans les villes de Mésopotamie (2000 avant J.-C.), les principaux précurseurs de l'espace public et de l'urbanité sont la Grèce antique et Rome, avec l'émergence de *l'Agora et du Forum*.

a. L'Agora grecque ou l'espace public de la citoyenneté

L'acropole, contenant l'enceinte du temple, sert de noyau aux premières villes grecques. C'est seulement par la suite que l'Agora acquiert de l'importance ; cet espace renvoie à la sphère publique, telle que décrite par Habermas (1962). C'est un espace politique dans lequel circulent idées et prises de position : situé au centre de la Cité, il est à la fois lieu concret de réunion, et d'assemblée des citoyens.

Cependant, aux côtés de cette fonction de débats et de négociation (rassemblements formels ou informels, discussions, palabres), l'Agora a aussi une fonction de commerce, d'échanges, de culture et de loisirs (festivités, commémorations, etc.).

Pour le septième de la population, suffisamment riche pour être "citoyen" (homme qui prend part au gouvernement de la cité), la vie publique, centrée autour de l'Agora devient dès lors, extrêmement riche. S'ajoutent à cet Agora des équipements publics situés dans les périphéries urbaines et permettant les évènements festifs et le sport (théâtres, stades, etc.).

Morphologiquement, l'espace public grec comprend un ensemble de places, rues et halles, elles-mêmes jalonnées de statues, édicules, et de stèles, supports pour les marchandises, sièges de pierre. Des monuments permettent de rendre hommage à ceux qui ont marqué la cité, le culte du souvenir étant particulièrement important.

L'Agora se présente, quant à elle, comme une place carrée recouverte de dalles et entourée de doubles et amples portiques aux colonnes serrées les unes contre les autres. Elle est délimitée par les rues du centre urbain. L'accroissement des commerces évacue progressivement la fonction politique première, et les espaces publics prennent un caractère plus prestigieux et monumental; ils deviennent le moyen d'exhiber la richesse (souverains hellénistiques, bienfaiteurs).

Les rues et places s'élargissent, les bâtiments deviennent plus élevés et des statues et colonnades grandioses sont érigées. L'espace public est bordé de façon plus nette. *«C'est le fait du prince et le pouvoir d'une monarchie absolue qui s'expriment dans la cité grecque : l'espace public sert de cadre aux défilés et grands spectacles, suscitant la soumission du peuple devant la puissance royale»* (Voisin, 2001).

b. Le Forum de l'Empire romain : Culture et Loisirs

Les villes de l'Empire romain s'organisent autour du Forum qui combine les fonctions de l'acropole et de l'Agora grecs. Cependant, si de nombreuses activités caractérisent l'espace public romain, ce sont les fonctions de loisirs urbains, de culture et de spectacles qui prennent le dessus, ceci au détriment de la dimension civique. L'espace public sert aussi, à Rome, de support au pouvoir personnel et constitue progressivement une expression monumentale de la puissance publique. L'esthétique (*voluptas*, ce qui est agréable et voluptueux) et le fonctionnel (*commoditas*) se combinent ; le souci d'hygiène, qui se greffe à ces deux dimensions, entraîne la destruction de certains bâtiments ou quartiers.

Progressivement, la monumentalité domine les conceptions architecturales : les colonnes commémoratives, modestes à l'origine, s'enrichissent ; des matériaux précieux sont utilisés pour l'aménagement de l'espace public urbain ; or, ivoire, et marbres colorés. *« C'est une ville conçue pour la fête, le luxe et le confort, montrant des signes de la ville moderne. Le Forum romain, passif et fermé,*

devient progressivement un centre d'affaires, d'administrations, de loisirs et de consommation, desservant les principaux lieux du pouvoir, anticipant la conception du centre moderne » (Voisin, 2001, p. 37). Quant aux équipements urbains (thermes, cirques, stades), fréquemment financés par des mécènes et au caractère monumental, ils se multiplient. Parallèlement, la vie publique (cérémonies, exigences militaires, etc.) devient une obligation formelle, un devoir ; l'on se met à chercher les satisfactions dans le domaine privé.

Au niveau morphologique, le Forum se manifeste, dans les villes importantes, sous la forme d'une enceinte creuse incorporant des espaces ouverts, semi-ouverts et fermés destinés au commerce, à la religion, aux assemblées politiques, aux rencontres sportives et informelles. Tout comme l'Agora grecque, le Forum italique est une place recouverte de dalles, vers laquelle convergent les rues conçues de façon rectiligne ; le Forum est bordé d'édifices religieux et de commerces. L'espace central comporte de nombreuses constructions ; arcs de triomphe, tribunaux, statues et monuments de toutes sortes. Le Forum et les centres des villes à Rome par exemple, reflètent un ordre et une monumentalité supérieurs à ceux de la ville grecque ; si le centre de Rome a comme principal objectif d'évoquer le pouvoir de l'empereur, la majorité de la population vit dans des quartiers denses, bruyants, sans aération et peu sécurisés.

L'espace public joue un rôle fondamental et Rome présente, à ce niveau et à l'époque de son apogée, les mêmes caractéristiques que celles des grandes métropoles contemporaines:

- Le souci d'hygiène incite à l'élaboration de réseaux permettant l'approvisionnement en eau et l'évacuation des eaux usées.

- Parallèlement, une esquisse de réseau de places se structure, Forums peu spacieux en tant que tels, mais ayant chacun une vocation particulière (sans que celle-ci en exclue les autres) : activités militaires (parades), civiques (recensement, vote), activités judiciaires et politiques (Curie), religieuses, commerciales. Des campus ou lieux de promenades s'ajoutent aux Forums ; ils sont ornés de pelouses et de plantations. Enfin, Rome s'entoure de parcs et de demeures privées qui forment une véritable ceinture verte.

- Des difficultés de circulation sont présentes dans les réseaux de rues étroites et tortueuses.

- Des éléments de mobilier urbain font leur apparition au sein de l'espace public ; bornes dont les inscriptions servent tout à tour à honorer les dieux, à indiquer les quartiers ou secteurs, à signaler les distances ; latrines publiques, piloris, potences et fontaines (marquant, à Rome, la grandeur du prince).

3.9.2. L'espace public urbain du moyen-âge : mixité d'activités et de populations

Avec le déclin de l'Empire romain, la population fuit les villes vers les campagnes; entre le 5ème et le 10ème siècle, les villes cessent de jouer un rôle-clé dans la production et l'échange. Ce n'est qu'aux alentours du 10e siècle, que le château et l'Abbaye gagnent en importance, de par la sécurité qu'ils offrent : autour d'eux s'établissent divers groupes de population. L'image de la ville médiévale offre un support à la construction identitaire actuelle : « *Les modèles urbains créés au Moyen-âge caractérisent encore de façon prépondérante des villes devenues dix ou cent fois plus grandes. C'est à cet héritage que nous devons la notion même de ville en tant que sujet individuel* » (Benevolo, 1993, p. 97). La ville du Moyen-âge et ses espaces publics cumulent ainsi un certain nombre de représentations relatives à l'animation et à la mixité (mélange social, commercial, culturel, etc.). Par ailleurs, la frontière indéfinie entre domaine public et privé, caractéristique du Moyen-âge (lieux de transition multiples, superpositions d'activités), donne un flou aux structures, flou qui nous charme encore aujourd'hui. Enfin, les rues et passages étroits et sinueux, fortement différenciés, évoquent la possibilité d'une vie sociale intense et mystérieuse. Cependant, cette vision idyllique de la convivialité doit être mise en relation avec une réalité difficile, fréquemment marquée par l'insécurité et le désordre. Les villes du Moyen-âge¹² s'entourent de fortifications ; le bourg se constitue sans règle précise, autour du château et de l'église. La muraille devient, dès lors, un symbole de protection et d'isolement, un "dedans" protégé par rapport à un "dehors" dangereux. Quant aux portes, elles évoquent la communication et le rapport avec autrui (autres villes, campagne environnante, etc.).

« *C'est le début d'une ville ouverte qui coïncide avec une ville fermée* » (Baumont, Huriot, 1996). Une nouvelle catégorie sociale émerge : la bourgeoisie,

¹² Ce sont les villes côtières italiennes qui se développent les premières (Venise, Amalfi), cette évolution étant stoppée par les épidémies de pestes (du 14^{ème} à la fin du 15^{ème} siècle).

regroupant les commerçants qui habitent le bourg. Ce bourg s'oppose par la suite au faubourg, lieu des commerçants, des artisans, des paysans à la recherche de travail, mais aussi des lépreux et des prostituées, enfin ; lieu où l'on déverse les ordures du bourg. Le tracé irrégulier de l'enceinte montre à quel point celui-ci est prévu pour "coller" au plus près de la superficie à protéger ; les villes sont denses et exploitent au maximum l'espace intra-muros. La barrière qui sépare la ville de son environnement rural prend parfois la forme d'un simple fossé. La ville est donc repliée sur elle-même et caractérisée par une importante concentration : le maximum de parcelles est utilisé pour le bâti (maisons de bois et de briques) et l'espace libre public se restreint. Les rues sont étroites et sombres ; les espaces libres privés (jardins, cours) restent, quant à eux, importants. Les bâtiments, serrés les uns contre les autres, sont relativement élevés ; les logements sont exigus et ne laissent pénétrer que peu de lumière. L'axe général d'orientation valorisé est la verticalité, tendance qui s'explique à la fois par le manque de terrains et une quête du Divin.

L'espace public allie un ensemble de fonctions collectives : « *la circulation des piétons et des moyens de locomotion, le stationnement, les marchés, les réunions, les cérémonies. Les places offrent des espaces plus vastes, mais non différents conceptuellement des rues* » (Benevolo, 1983, p. 61). Les places de marchés deviennent des espaces publics fondamentaux (12^{ème} et 13^{ème} siècles) ; ces places, bordées d'édifices du pouvoir, se développent fréquemment dans les alentours de la cathédrale afin de bénéficier de son activité constante.

L'accroissement de l'activité marchande suscite, par la suite, la création de boutiques privées et de marchés couverts. Les usages de l'espace public urbain se mêlent : ainsi, une place de marché peut aisément cumuler une fonction d'échanges et une fonction religieuse (église ou cathédrale bordant l'espace libre). Seuls les éléments absolument nécessaires (fontaines, bornes), ainsi que ceux ayant une fonction religieuse sont présents au sein de l'espace public. Les installations sont collectives : four du boulanger qui peut être utilisé par tous, bains publics qui compensent l'absence de salles de bains intérieures, etc. « *Cependant, l'habitude de débattre des affaires de la Cité s'efface progressivement au profit de la fonction d'échange, les églises (parties antérieures ou atriums) et les cimetières restent les seuls véritables lieux de discussion et de rencontre* » (Le Goff, 1997, p. 8). Ainsi, des associations de métier se réunissent dans les cathédrales ou églises

et des banquets et spectacles s'y déroulent fréquemment. Ces grands espaces clos, « lieux extrêmement animés, tenaient donc à la fois le rôle du Forum et de l'amphithéâtre dans le monde antique. On y mangeait, on y dormait, on y discutait à voix haute. On s'y installait avec ses chiens, voire avec ses éperviers » (Racine, 1993). Villes et campagnes sont étroitement imbriquées, comme en témoignent les noms de rues et décorations de façades. Alors que l'idée de parc public est absente des conceptions moyenâgeuses, certains espaces libres (privés) sont exploités pour le bétail et les cultures maraîchères, ceci afin d'assurer les besoins de la population en cas de siège : « L'agglomération du Moyen-âge, malgré ses rues étroites et souvent obscures, est une véritable cité-jardin » (Lavedan, 1936, p. 90). « En outre, les traces de la civilisation antique sont, pour une bonne part, rayées du paysage mental et physique » (Benevolo, 1983, p. 40).

Enfin, l'espace public des villes du Moyen-âge n'a guère la majesté de la ville romaine : les prolongements somptueux devant les monuments sont absents. L'espace privé est, quant à lui, marqué par une absence de division et de spécialisation : tout y est commun et l'idée d'une chambre à coucher individuelle (et même d'un lit) est considérée comme un luxe. L'apparition de la peste de l'an 1348 provoque une diminution de la population et un déclin de l'activité économique, impliquant la dislocation de la ville médiévale.

3.9.3. La renaissance ou la mise en scène de l'espace public urbain

C'est sur les ruines du Moyen-âge que renaît, entre les 15ème et 18ème siècles, le nouvel ordre urbain de la Renaissance. Dès lors, le retour à une certaine monumentalité s'observe, rappelant les canons esthétiques de l'empire romain. Cette évolution peut être attribuée à l'usage croissant de la perspective et à la nécessité de gérer les flux de véhicules commerciaux, enfin à une certaine volonté politique de marquer la puissance militaire (défilés). *Rationalisme, organisation, perspective, effets visuels et décors urbains*, sont les maître-mots de l'aménagement de l'espace public urbain de la Renaissance. « Les transformations urbaines consistent en une théâtralisation des tissus organiques hérités du Moyen-âge » (Voisin, 2001, p. 40).

La ville est donc avant tout conçue comme une œuvre d'art dont il s'agit d'assurer au mieux la gestion et la cohérence; édifices, places et avenues se structurent, généralement grâce à l'intervention d'un même architecte. L'art urbain,

la recherche d'apparat et la glorification des puissants prédominent. Cette époque est consacrée aux finitions, ceci dans des villes parvenues à l'équilibre : achèvement et décorations des édifices et équipements publics, construction de nouveaux bâtiments (privés et publics). « *L'harmonie visuelle prime, la perspective permettant à la fois de marquer le pouvoir urbain et de générer de nouveaux repères* » (Benevolo, 1983).

Enfin, si les conceptions architecturales du Moyen-âge tendaient à effacer les traces de la civilisation antique, celles de la *Renaissance* renouent avec celles-ci, que ce soit à travers l'imaginaire ou les décors théâtraux. L'équilibre, tel qu'il s'est créé au Moyen-âge, se modifie, « *les espaces libres privés tendent à se réduire au minimum. Il faut les renouveler par la création d'espaces libres publics qui ont un caractère artificiel entièrement différent du caractère spontané qu'ils présentaient dans les villes précédentes* » (Lavedan, 1959, p. 90). Ainsi, la Renaissance est marquée par l'émergence d'espaces destinés au public : allées, promenades, parcs et jardins publics ; à ces espaces publics s'ajoutent certains parcs princiers ou royaux qui s'ouvrent, sous certaines restrictions aux citoyens (Versailles par exemple).

C'est aussi durant cette période que naît l'idée de créer de vastes esplanades en proportion avec l'importance symbolique des monuments (édifices religieux ou civils). Ces grandes places, planifiées avec soin, qui émergent en Italie dès la fin du 16^{ème} siècle, se caractérisent par une unité et des formes géométriques symétriques. Les places publiques prennent ainsi de l'importance, les facteurs d'unité et d'ordre étant privilégiés, le principe ordonnateur de base étant la symétrie de l'homme. Il s'agit d'organiser l'espace urbain en attribuant à chacune de ses composantes un rôle à la fois esthétique et fonctionnel. Certaines de ces places ont un caractère symbolique, emblèmes de fierté civique ou religieuse, alors que d'autres sont conçues à l'échelle du quartier. Typiquement, les places sont aménagées pour accueillir une variété d'usages et sont entourées d'une rue en arcade comprenant les principaux bâtiments publics (mairie), l'église et des commerces. Quant aux avenues, elles sont droites et larges, favorisant l'ordre et rompant avec le caractère sinueux des rues du Moyen-âge ; ces nouveaux boulevards deviennent des lieux de fréquentation et de rencontre pour toutes les catégories sociales. Mais en même temps, une certaine dissociation s'opère entre les riches, qui conduisent leurs carrosses, et les pauvres relégués

sur les côtés. Ainsi, des quartiers ségrégués se forment progressivement et la mixité disparaît de l'espace public. De façon générale, la séparation privé/public émerge.

a. Le 18^{ème} siècle : une scission émergente

La volonté de créer des espaces publics urbains s'affirme durant le 18^{ème} siècle : des grands parcs urbains, des promenades, ainsi que des boulevards sont aménagés dans la plupart des villes, souvent à l'emplacement des anciens remparts ou autour des fortifications. Les espaces publics sont, dès lors, des lieux non seulement voués aux déplacements et au commerce, mais aussi aux loisirs, à la détente et à la flânerie, parfois aux manifestations. En outre, de même que la culture devient l'apanage de tous, ces espaces publics sont largement appropriés par les diverses couches de population, de l'élite jusqu'aux classes laborieuses. Une tendance nouvelle émerge en Angleterre, favorisant la création de jardins au caractère pittoresque et naturel : elle marque les prémises du romantisme et se juxtapose (ou rompt) avec le caractère cartésien des parcs de la Renaissance. Les marchés deviennent plus compétitifs et "s'officialisent" (échoppes), perdant de leur caractère personnel.

Cependant, « *il serait faux d'imaginer que l'économie et la sociabilité de ces villes en expansion remplacèrent d'un seul coup les anciens modèles de travail et de loisir. Il y eut plutôt juxtaposition des anciens modèles de transactions personnelles et des nouveaux types d'interactions* » (Sennett, 1972, p. 27). La scission entre espace privé et espace public se dessine progressivement, opposant ce qui a trait à l'extérieur et aux autres, à ce qui appartient à la sphère privée et à l'intériorité (famille, logement). La bourgeoisie marchande et intellectuelle contribue à cette transformation en faisant valoir un ordre privé, opposé à l'ordre public. La vie publique se conforte dans des lieux particuliers : théâtres, concerts, cénacles. La vie privée se replie sur la famille et l'intimité qui deviennent des valeurs-clé, alors que les foires et marchés perdent de leur importance.

Ainsi, dès le 18^{ème} siècle, une partie des activités rentre à l'intérieur (réceptions privées, fonctions domestiques), alors que d'autres s'extériorisent (bâtiments ou lieux publics tels les palais de justice, hôpitaux, écoles, mairies, casernes). Dans les logements, l'émergence de couloirs permet l'indépendance et

l'intimité au sein des diverses pièces. Au sein de l'espace public, trottoirs, galeries et passages couverts se développent, afin de mieux répondre aux nouvelles exigences (commerces, services publics, voiries).

b. La rupture de la ville industrielle

La révolution industrielle suscite une croissance anarchique des villes, croissance accompagnée d'un ensemble de processus : afflux des populations vers les centres urbains, dégradation du cadre et des conditions de vie, spécialisation des secteurs, importance croissante de certains bâtiments (grands magasins par exemple), apparition des banlieues qui concentrent le monde ouvrier.

Ces processus modifient profondément la structure interne des villes et, par conséquent, les rapports entre surfaces en espaces libres et en espaces bâtis. Dès l'industrialisation, la circulation prend progressivement le dessus sur les autres dimensions de l'espace public. Cette période est marquante pour les espaces publics urbains : les grands travaux qui se succèdent durant ce siècle¹³ laissent des traces importantes, encore souvent lisibles dans le paysage actuel. Par ailleurs, le mobilier urbain se modifie : les autels, bornes, petites chapelles disparaissent au profit des trottoirs. L'éclairage public est amélioré, l'éclairage au gaz se généralisant (dès 1850); enfin, la numérotation des bâtiments devient systématique. Les affiches prennent le dessus sur les enseignes, vantant les produits de consommation courants. Les réseaux fonctionnels (eau, assainissement et électricité) se multiplient : dès le milieu du 19^{ème} siècle, un réseau ferroviaire se met en place, connectant les villes entre elles et les mettant en situation de concurrence (selon leur proximité par rapport aux voies et aux gares) ; par ailleurs, la fin du 19^{ème} est marquée par l'apparition du tramway électrique. Certaines utopies émergentes, dénonçant les méfaits de la ville industrielle ; ont en commun de tendre vers une harmonie entre monde urbain et rural : c'est *la campagne phalanstère de Fourier* ou *les Cités-jardins de Howard*, conçues comme des petites villes largement imbriquées dans le milieu naturel à travers la présence de parcs, jardins et terrains cultivables. Les relations sociales se modifient profondément: la société marchande gagne en importance, tendant à remplacer les liens soudés par la religion et les métiers traditionnels. Ainsi,

¹³ A Paris, sous l'administration de Haussmann et l'autorité de Napoléon III.

Sennett (1972), en se basant sur Londres et Paris, montre que l'espace public est profondément remis en cause durant le 19^{ème} siècle, du fait de la privatisation et du capitalisme, de la massification de la production et de la consommation, de la sécularisation de la société.

L'espace public perd sa légitimité et entre en crise, la ville devient spectacle, consommée passivement et le silence l'emporte sur les relations sociales. C'est donc sous l'influence de la révolution industrielle que l'espace public urbain, synonyme de sociabilité et de diversité, s'est, selon Sennett ; progressivement dissolu. La dimension marchande de la sphère publique est, quant à elle, devenue largement dominante (affaires, négoce, marchés), l'économie se détachant de la production domestique. Parallèlement, la famille est devenue la valeur-refuge, l'abri contre les terreurs de la société et les désagréments de la ville industrielle. L'avènement du capitalisme industriel et le développement de nouvelles conditions matérielles et sociales auraient ainsi, selon Sennett, donné lieu à un nouveau mode d'être en public. La personnalité a alors émergé comme catégorie sociale privilégiée, permettant de donner sens aux actions humaines. Pour l'individu, « *l'espace public n'est plus le lieu de réalisation de son être social, mais de sa personnalité* » (Sennett, 1972, p. 152). Parallèlement aux modifications de l'espace public, l'espace domestique se transforme aussi : les intérieurs séparent toujours davantage les membres d'une même famille, la maison se divisant en zones publiques (salons) et en zones privées (chambres). Quant aux domestiques, ils sont cantonnés dans des secteurs précis où les conduisent des escaliers de service.

A la fin du 19^{ème} siècle, les banquets se développent, réunissant autour d'un dîner et d'un discours des groupes de population importants, et mettant fin à la tradition des cafés : « *la parole comme interaction, comme discours libre, élaboré et transparent a maintenant disparu. Le banquet est l'emblème d'une société qui s'attache au domaine public en le vidant de toute sociabilité* » (Sennett, 1972, p. 168). L'espace public du 19^{ème} siècle est donc celui de l'industrialisation et non plus de la civilité ou des plaisirs ; il doit être organisé afin de répondre aux nouveaux besoins. Enfin, il est devenu un espace de contrôle (une police se met en place), la médecine (hygiénisme) et l'école (qui devient obligatoire) sont devenues les fondements essentiels de cette époque.

3.9.4. Première moitié du 20e siècle : l'urbanisme fonctionnaliste et normatif.

Le besoin d'assainir la ville se fait sentir de façon croissante : l'hygiénisme suscite la mise en place d'espaces publics éclairés et aérés, ainsi que d'infrastructures satisfaisantes (égouts, eau courante). La séparation des fonctions (logement, travail, circulation, loisirs), ou zonage et la gestion des flux (air, eaux d'alimentation et usées, circulation) constituent les principaux enjeux. Des réglementations concernant la hauteur du bâti (en proportion à la largeur des voies) sont mises en place. Cependant, ce zonage casse la continuité du réseau d'espaces publics tel qu'il s'est progressivement constitué au cours du temps ; l'usage de l'automobile implique, par ailleurs, une rupture entre l'espace bâti et l'espace public. Enfin et de façon générale, les conceptions urbanistiques de l'époque négligent les dimensions sociale et affective de la ville.

Les plans et tracés de voies deviennent plus nets; les parcs et places se développent, les routes et rues sont agrandies ; les voies, promenades, gares, ronds-points se multiplient et, de façon générale, l'espace public urbain devient progressivement dominant par rapport à l'espace bâti. Les voies se hiérarchisent, répertoriées selon leur importance (rues, passages, impasses, avenues, boulevards).

Au sein des réseaux existants, les places sont conçues comme des croisements importants ; quant aux parcs, ils sont envisagés comme « *des jardins fonctionnels* », permettant de compenser les excès de l'urbanisation et d'amener la campagne à la ville, ce qui tranche nettement avec les conceptions antérieures privilégiant l'agrément au sein des espaces verts. Certains éléments du mobilier urbain se développent, notamment ; les abris, les kiosques, les bancs, les poubelles, les réverbères, la signalétique et l'affichage public ; d'autres éléments disparaissent par contre, telles que ; les fontaines qui ne répondent plus aux besoins du moment (adduction d'eau dans la plupart des logements) : cependant, certaines d'entre elles résistent et deviennent des éléments du décor urbain. Enfin, l'éclairage électrique se généralisant, les anciens réverbères sont modernisés ou remplacés par des lampadaires conçus pour l'alimentation électrique. Le développement des transports en commun (tramways, omnibus, autobus) incite à la création de points d'arrêt multiples qui marquent dès lors le paysage urbain (poteaux indicateurs).

L'idéologie de la Charte d'Athènes élaborée par le CIAM, (Congrès international d'architecture moderne, 1933) et le fonctionnalisme exercent une influence majeure sur l'aménagement des espaces publics urbains. Ascher (1995) montre à quel point les conceptions urbanistiques de cette époque sont influencées par la foi dans le progrès technique et les modèles tayloriste et fordien du travail : « *Comme Taylor, le Corbusier qui le cite en permanence, est obsédé par le désordre, la perte de temps, les détours. Dans la ville moderne comme dans l'usine taylorisée, il n'est pas question de flâner en dehors des endroits réservés chacun à une fonction. Il faut rationaliser, simplifier, mesurer, organiser scientifiquement. En lisant la Charte d'Athènes, on croit parfois lire une transposition quasi directe des thèses de Taylor à l'urbanisme* » (Ascher, 1995, p. 86-87).

L'anonymat se développe et les relations sociales deviennent plus éphémères et réservées. L'on assiste, dès lors, à un repli sur l'intérieur: la cour et le jardin s'embellissent. « *Le renversement du rapport dehors-dedans est l'un des points forts de l'histoire de l'immeuble. Il a entraîné une désaffection pour l'espace public de la rue, transformé en espace de rejet et traité comme tel, sommairement*» (Loyer, 1987, p. 213). Les nouvelles technologies de l'habitat (équipements d'hygiène, chauffage et ascenseurs) favorisent ce repli sur la sphère privée.

De façon générale, c'est donc le fonctionnel qui domine les conceptions et les manières de faire, la dimension esthétique n'émergeant que de façon ponctuelle (certains espaces sont privilégiés, comme les places de l'Hôtel-de-Ville ou des rues piétonnières).

3.9.5. Seconde moitié du vingtième siècle.

Des flux de toutes sortes (capitaux, informations, images, sons, symboles), véhiculés par des réseaux diversifiés (télécommunications, automobiles, électricité, téléphones) se multiplient, dominant l'espace urbain et effaçant la distinction entre sphère privée et sphère publique. Le zonage est privilégié, au détriment de la complexité de la ville ; les centres traditionnels sont isolés des nouveaux quartiers d'habitation et, de façon générale, la qualité de vie urbaine se dégrade considérablement (bruit, pollution, etc.).

L'automobile et les infrastructures routières sont en plein essor. Les années '60 sont marquées, en Europe¹⁴, par la multiplication des réseaux autoroutiers ; l'accessibilité à tous les lieux doit dès lors, être rendue possible et les agglomérations s'étendent sans fin. Les formes traditionnelles de l'espace public urbain sont en disparition et les centres urbains en crise. Il s'agit, dès lors, de réinventer de nouvelles formes et manières de vivre la ville.

3.9.6 L'espace public urbain aujourd'hui

Le concept *d'espace public urbain* a émergé dans les années '60, en philosophie politique, puis en sociologie, et enfin en urbanisme à la fin des années '70, regroupant diverses catégories d'objets (espaces verts, rues, places, mobilier urbain). L'espace public est fréquemment analysé en fonction de son opposé ; *le privé*, c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'individu (et de ses droits), et de l'intime (famille) ; plus précisément, le concept de privé renvoie à « *un domaine d'activité sur lequel un pouvoir extérieur ne peut pas intervenir, et à une activité que l'on a le droit de mener à sa manière et selon son propre rythme, à un espace dont l'accès est contrôlé par l'individu ou le groupe concerné, à des activités qui peuvent se dérouler sans visibilité sociale, c'est à dire sans que les autres aient le droit d'en être informés* » (Rémy et Voyé, 1981, p. 92).

Evoquons aussi, sans toutefois l'approfondir, la dialectique du *dehors* et du *dedans* ; elle remonte à la mythologie grecque : alors que "*Hestia*" représente la déesse du foyer, de la demeure et symbolise l'intérieur, l'installation, la fixité, le connu, "*Hermès*" est le dieu de l'extérieur et de la mobilité. Bachelard (1957) souligne à quel point cette opposition entre un dedans fermé et renvoyant à l'être, et un dehors ouvert et impliquant le non-être, commande un ensemble d'images positives et négatives, et renvoie à des aspects aussi diversifiés que sont la lumière, les sons, la chaleur et le froid.

De nos jours, la notion d'espace public urbain est abordée par de multiples disciplines, parfois de façon confuse, à travers les activités qui s'y déroulent, les projets qui le dessinent ou encore les équipements qui le bordent.

Retenons quelques premiers éléments de définition :

- L'espace public urbain est généralement libre de constructions.

¹⁴ Aux Etats-Unis, ce phénomène fut dominant dans les années 20.

- Il est "*chose*" publique c'est-à-dire qu'il appartient à la collectivité, la notion d'appropriation étant par conséquent essentielle.
- Il permet à la fois l'ancrage local et global et constitue un support identitaire fondamental.
- L'espace public urbain est régi par le droit public, en opposition aux biens privés régis par les règles du droit civil.
- Ses conditions d'accès sont particulières : l'espace public urbain est théoriquement ouvert à tous, chacun pouvant y être présent physiquement et y circuler librement. A l'opposé, l'espace est privé lorsque son accès est contrôlé et/ou réservé à certains groupes de populations.
- Il est un lieu possible d'interactions, de coexistence, permettant la rencontre avec autrui.

Ces diverses facettes de l'espace public montrent à quel point une définition purement juridique, stipulant que le domaine public urbain est ce qui est propriété d'une collectivité, est insuffisante. En effet, certains espaces publics sont privatisés (terrasses de cafés, panneaux commerciaux ou publicitaires, etc.), alors que des espaces privés (cours, entrées d'immeubles par exemple), sont publics de par les usages ou appropriations collectives qu'ils génèrent.

Enfin, un nombre non négligeable de bâtiments privés ont une vocation publique, tels que ; les cafés, les restaurants, les services, les commerces, et les halles diverses) : ils sont accessibles à tous, des conditions sélectives restant toutefois posées. Les établissements, qui bordent directement le réseau de rues et de places, sont considérés comme faisant partie de l'espace public urbain : certains auteurs s'y réfèrent en termes d'espaces semi-publics.

En d'autres termes, ces variantes soulignent à quel point il est essentiel d'aborder l'espace public urbain à travers les acteurs ainsi que les pratiques, enjeux, stratégies et représentations qui les caractérisent.

La morphologie de l'espace public urbain

Attachons-nous à la matérialité de l'espace public urbain, ceci avant d'aborder ses qualités sociales et abstraites. L'espace public urbain peut être compris comme un réseau de voiries : petites rues de quartier, boulevards du centre ville, autoroutes de l'agglomération ou de la région. Ce réseau intègre un ensemble de places et de parcs qui, selon leur taille, sont eux-mêmes

entrecoupés de rues ou de voies. Ce réseau de voirie est conditionné par le site géographique ; de même, il est plus ou moins ordonné par des règles urbanistiques de nature fonctionnelle et esthétique.

A un niveau spatial, les espaces publics urbains, de par leur caractère libre de construction ; favorisent le déploiement¹⁵ des réseaux techniques et territoriaux toujours croissants (réseaux de transports, d'eau, d'énergie, de télécommunications). De ce fait, ils se constituent eux aussi en réseaux, véritable "colonne vertébrale" de la métropole. Ce réseau d'espaces publics irrigue des quartiers, des zones et des équipements au sein desquels l'environnement construit s'impose avec force ; il donne ainsi accès à d'innombrables bâtiments abritant diverses activités privées ou publiques (logements, ateliers, bureaux, etc.). A la fois par les usages et les représentations qu'ils génèrent, ces divers bâtiments débordent en quelque sorte sur les espaces publics environnants et ont, par conséquent, une influence considérable sur ces derniers. Par ailleurs, les bâtiments impliquent des cycles et génèrent des dynamiques particulières dont les répercussions peuvent être considérables pour les espaces publics urbains environnants. Ainsi à certaines saisons, les commerces étendent leurs activités sur l'espace public : terrasses de café et restaurants, étalages de toutes sortes, ventes exceptionnelles, marchands ambulants, marchés, enseignes publicitaires. Quant aux façades de ces bâtiments, elles peuvent être considérées comme la limite entre sphère publique et sphère privée.

Parmi la diversité des espaces publics urbains, les places ont une importance fondamentale; si elles ont une situation stratégique, ces places peuvent devenir des nœuds d'échange et de communication pour la ville, des foyers d'activités de quartiers, des centres de polarisation. Les places permettent, en outre, d'aérer la ville et d'entrecouper le tracé de certaines voies. Leur revêtement peut être naturel (terre, gazon) ou minéral (asphalte, ciment, dallage). Traditionnellement, la place concentrait un ensemble d'activités et de population, représentant un point de convergence pour la rencontre et le rassemblement ; cette vocation tend de nos jours à se dissoudre : la place est fréquemment utilisée comme un lieu de passage, un carrefour qui permet difficilement l'arrêt. Du petit square au parc urbain à vocation centrale, en passant par les parcs de voisinage

¹⁵ Déploiement s'effectuant sur et sous les espaces publics urbains.

et de quartier, les espaces verts constituent, quant à eux, des espaces de respiration au sein de la ville. Les parcs ont ainsi été perçus, dès leur origine, comme les poumons de la ville, des substituts de la campagne, permettant la promenade et la relaxation et servant d'antidote aux conditions de vie urbaine contemporaine. La verdure peut toutefois se limiter à des accompagnements de la voirie : bacs à fleurs ou plantes qui sont fréquemment isolés, massifs de fleurs, espaces verts des grands ensembles.

Le mobilier urbain¹⁶ est l'ensemble des éléments utilitaires, décoratifs et commerciaux qui est disposé au sein de l'espace public urbain: bancs, kiosques, fontaines, œuvres d'art, éléments de signalisation, éclairage, plaques de rues, panneaux d'affichages, corbeilles, sanitaires, bornes, potelets, abris d'autobus, bacs à fleurs, poubelles, jeux pour enfants, cabines téléphoniques, publicité ; autant d'indications et de signes qui guident, informent, orientent, mais aussi attirent et freinent les citoyens dans leur déambulation.

L'espace public urbain implique donc un territoire concret ; si cette matérialité, tout comme les dimensions abstraites que nous allons évoquer plus loin (sociabilité, vie politique) est fondamentale, de multiples recherches tendent à la négliger ou à omettre les liens qui unissent cadre matériel et pratiques sociales. Il nous semble, par conséquent, indispensable de réaffirmer l'importance de cette dimension morphologique de l'espace public urbain, ceci d'autant plus que la logique des réseaux actuelles implique une certaine désincarnation des individus à l'espace.

Les usages de l'espace public

L'espace public peut être abordé à travers ses usages, dont les plus évidents sont :

✚ l'usage *commercial* ; terrasses de café, étalage de marchandises

✚ l'usage *culturel et festif* : arts de la rue, cortèges, concerts, bals, fêtes religieuses, manifestations sportives;

✚ l'usage *civil* : défilés patriotiques et / ou protestataires, cortèges, campagnes électorales, discours et assemblées de toutes sortes, inaugurations

¹⁶ En opposition au mobilier de la maison auquel ce terme fut initialement emprunté, le mobilier urbain est généralement immobile.

✚ l'usage *de mobilité* : modes et rythmes de déplacement¹⁷.

Cependant, l'espace public n'est pas seulement un espace fonctionnel : il est aussi un lieu de vie et de rencontres, un espace de flânerie et de rêverie ; il est le lieu qui permet la découverte, la promenade, la contemplation et l'immersion dans des ambiances particulières. C'est cette approche, qui met l'accent sur la vie sociale et l'imaginaire, que nous privilégions tout au long de cette recherche.

Un lieu de rencontre

Comment l'espace public urbain est-il habité, approprié? Quelles sont les interactions sociales ou les formes de vie qui caractérisent l'espace public des villes contemporaines? Ces interrogations impliquent notamment une réflexion sur les modalités de constitution du lien social, ce dernier qui rappelons-le, constitue à nos yeux le fondement de l'urbanité.

Les interactions sociales peuvent être de divers types; relations directes ou indirectes, relations passives, nouvelles formes d'interactions marquées par les moyens techniques.

Goffman (1963) et Loftland (1973) sont les deux auteurs qui ont initié les théories de la vie publique, ainsi que les recherches sur la sociabilité ; ils examinent en détail les rituels de présentation de soi et les codes de conduite permettant aux passants de communiquer entre eux, ceci tout en préservant leur solitude, notamment ; les regards, les contournements, les excuses, etc. Goffman s'intéresse ainsi aux modes de gestion de la coprésence dans les lieux publics urbains en les qualifiant de "*civil inattention*" (*inattention polie*). Chacun montre aux autres, à travers des signes visuels, qu'il se rend compte de leur présence, ceci tout en limitant l'attention accordée, afin de signifier qu'ils ne constituent pas un sujet de curiosité particulier.

Les liens sociaux qui réunissent les passants anonymes se distinguent des relations de voisinage et de quartier ; ils se caractérisent par le silence, des façons particulières de voir et de se montrer, une coordination des mouvements dans l'espace permettant les croisements. Goffman montre que ces comportements en public, apparemment marqués par l'indifférence mutuelle, ont en réalité une signification sociale précise. En d'autres termes, il souligne que toute vie publique

¹⁷ Il est important de relever que la plupart des transports publics constituent en eux-mêmes des espaces publics et des lieux de sociabilité non négligeables.

implique une certaine forme de vie sociale, même si elle est minime. Dans le même ordre d'idées, Joseph (1984) évoque « *l'art des façades (la politesse comme masque de l'indifférence, la réserve comme prévention contre l'éparpillement), et la parole de circonstance* », les jeux de rôles et d'apparences, enfin la mondanité propre à la vie au sein de l'espace public contemporain. Hall (1966) souligne, quant à lui, l'importance de la culture dans le façonnement des comportements en public ; il montre par exemple que les relations en public des Européens et des Américains diffèrent largement de celles pratiquées ailleurs dans le monde.

La sociabilité¹⁸ qui caractérise l'espace public n'est ainsi pas nécessairement une fraternité ou une communication directe et intense avec les autres. Elle s'exprime à travers un ensemble de dynamiques souvent fluides, spontanées ou a-structurelles, prenant parfois des formes infimes, côtoiements, frôlements, regards furtifs ou appuyés, clins d'œil, échanges de salutations, d'excuses, demandes de renseignements et d'informations. Enfin, la sociabilité peut être réelle ou potentielle, le fait de savoir qu'un espace public urbain permettant la rencontre existe, suffit parfois à la satisfaction des citoyens, même s'ils ne s'y rendent qu'occasionnellement.

Nous retenons que les diverses formes de sociabilité – mêmes minimales - sont essentielles : elles constituent des facteurs de cohésion et d'identité. Car ce sont en effet ces interactions sociales qui font qu'un espace urbain devient véritablement public. Selon cette perspective, l'espace public est conçu comme le lieu dans lequel le rapport avec autrui peut émerger, rapport fondé sur des règles de conduite et des codes particuliers. Cette manière d'être citoyen, de se comporter en ville renvoie à la notion d'urbanité évoquée précédemment. « *L'espace n'est public qu'en fonction de ce qui s'y joue, que s'il autorise une vie publique* » (Ghorra-Gobin, 2001, p. 6).

La notion d'identité est sous-jacente à notre propos, en permettant l'exposition de soi, l'espace public urbain constitue le lieu même d'individualisation d'une part, de confrontation avec les autres, d'autre part. Cependant, l'espace public constitue l'un des paramètres de la vie sociale, la rendant possible, mais

¹⁸ Une multitude de termes sont analogues à celui de sociabilité : relations sociales, interactions interpersonnelles, liens sociaux ou de solidarité, « vivre ensemble ». De façon générale, ils servent à qualifier cette « communion » qui unit les consciences individuelles (le, je) avec les autres (le, nous)

non évidente. En ce sens, Hancock (2001, p. 199) montre que, pour que les échanges aient lieu, un degré minimum de communauté et un fondement culturel commun sont indispensables ; enfin, c'est le désir d'être ensemble qui sous-tend toute forme de sociabilité.

d. Lieu de mise en scène

En tant que lieu de visibilité, l'espace public urbain est fréquemment comparé à *une scène de théâtre*. Goffman (1963) montre ainsi, en s'appuyant sur la société américaine des années '50, à quel point nous nous déguisons pour entrer en scène dans l'espace public ; selon qu'il s'agit de faire des courses, de se promener, de jouer, de discuter, on se construit une attitude et un attirail appropriés, dont les effets sont les plus divers.

Lieu de mise en scène qui combine un espace abstrait, celui des rapports sociaux et un espace concret, celui de la présence physique des individus, « *c'est un lieu (l'espace public urbain) où s'effectue la mise à distance autant que le rapprochement de l'autre ; le sujet, porté par la dynamique urbaine, y entre en interaction avec d'autres comme sur une scène où tous auraient à la fois à affirmer leurs appartenances, à s'en acquitter en les jouant, comme à les déjouer en se référant aussi à d'autres rôles* » (Pellegrino, 2000, p. 207).

L'espace public (ou vie publique, sociabilité) se constitue, selon Sennett (1972), par l'intermédiaire d'un "*agir dramaturgique*", ou "*théâtralité du comportement* " ; celle-ci implique la présence de lieux qui se distinguent, selon qu'ils servent de scènes ou de coulisses. En Italie, cette théâtralité est particulièrement ritualisée : entre 18 et 20 heures, l'on se promène, se montre, se met en scène. A cette présentation individuelle de soi, s'ajoutent les diverses manières de s'exposer collectivement au sein de l'espace public urbain: défilés de protestation, commémorations, fêtes, etc. Cependant, cette métaphore théâtrale a ses limites : dans l'espace public, la distance entre l'acteur et l'assistance (théâtre) est abolie et c'est de confrontations réelles, d'échanges, de sociabilité qu'il s'agit.

e. Un lieu de mixité : de la mixité théorique à la mixité réelle

Weber (1921) concevait l'espace public urbain comme le lieu de la rencontre pour des individus de classes sociales, de races et d'ethnies diversifiées, le lieu

même de la mixité. En effet, les espaces publics, en étant théoriquement ouverts à tous, sont des espaces potentiellement mixtes¹⁹. Cependant, la réalité est plus complexe ; il n'est pas rare que certains espaces publics urbains soient appropriés par des groupes de populations particuliers, ceci à tel point que ces derniers limitent ou interdisent l'accès aux autres. Il s'agit, par conséquent, de relativiser l'utopie de libre circulation et d'aborder, de ce fait, les espaces publics non seulement en termes de projection fonctionnelle (usages prévus), mais en termes de logiques d'appropriation réelles.

Dès lors, la question suivante émerge : la mixité " théorique " est-elle réalisable et désirable ?

Les villes contemporaines sont marquées par une double tendance :

1. L'on assiste d'un côté, à davantage de fermeture, d'exclusion. Ce processus est lié au sentiment d'insécurité et à une accentuation de la distinction entre le *nous* ; familiers et connus, et les autres, étrangers et inconnus. Il implique une séparation des groupes et des fonctions dans la recherche d'une meilleure maîtrise, d'un contrôle et d'une sécurité. La mise en place de dispositifs permettant de contrôler ou de limiter l'accès à certains lieux reflète cette tendance.

Ainsi, face aux menaces multiples²⁰, des réflexes de fermeture et de repli sur la vie privée sont élaborés, émanant fréquemment des couches sociales moyennes et supérieures qui tendent, en s'auto-enfermant ou auto ségréguant, à éviter les désagréments et la promiscuité. L'on pense avant tout aux Etats-Unis avec leurs «gated communities», communautés encloses ou villes fermées caractérisées par des systèmes de sécurité importants et leur "nimby" (not in my back yard, c'est-à-dire partout où vous voulez, mais pas dans mon jardin), mais aussi aux grandes villes du Brésil ou du Mexique. Enfin, ces processus sont apparents au sein des centres-villes, qui se voient abandonnés par certaines catégories de population et accaparés par d'autres (gentrification). Les conséquences de ces mouvements sont la rupture du lien social, le refus de mélanges sociaux et culturels et la perte du sentiment d'appartenance collectif.

2. Parallèlement, la tendance vers davantage d'ouverture et de mixité existe aussi ; l'idée est alors celle d'une ville multiple, intégrant ses contraires. Diversité,

¹⁹ Par mixité, nous entendons la présence d'une diversité de populations.

²⁰ Si le sentiment d'insécurité a des causes objectives, il est cependant reconnu que ceux qui ressentent de la peur ne sont pas forcément ceux qui sont les plus menacés. Ainsi, le sentiment d'insécurité n'est pas directement lié à une exposition réelle à la violence.

différence, multiplicité des usages sont les mots-clés. « *Ces espaces mixtes, non marqués, correspondent mieux que tout autre au système de valeur occidental, dans le sens où ils renvoient aux idées de non-repérage et de liberté individuelle* » (Rémy et Voyé, 1981). Ce qui va de pair avec une dévalorisation des marquages idéologiques et sociaux.

L'ouverture totale des espaces publics urbains n'est donc que théorique. Les qualités, la localisation, l'accessibilité, les services offerts et enfin les représentations (réputation...) qui caractérisent les espaces influent, pour une large part, sur les populations en présence. Certains groupes s'affirment donc au détriment d'autres, imposant des barrières, plus ou moins tacites (codes, comportements). Ainsi, certaines conditions d'accessibilité aux espaces publics existent ; elles reposent notamment sur l'argent, l'âge, l'ethnie, le sexe.

Enfin, de plus en plus de formes d'appropriation existent, notamment dans les aires de voisinage (îlots, cours, etc.), au cœur des villes ou au sein des ensembles périphériques, qui deviennent des lieux fortement marqués par la présence de certains groupes d'habitants en particulier. Relevons que, bien que ces appropriations puissent se faire de façon pacifique, l'espace public est fréquemment la scène de jeux de pouvoir dans lesquels des groupes tentent de s'assurer la domination sur les autres. Ce sont souvent les espaces publics urbains dont le statut est le plus mal défini et/ou qui ont été en quelque sorte détournés de leur fonction initiale (entrées d'immeubles, passages, parkings collectifs etc.), qui deviennent les lieux dont les enjeux (d'appropriation) sont les plus importants.

3.9.7. L'accessibilité

La mixité des espaces publics urbains dépend étroitement de leur accessibilité; celle-ci renvoie à l'aptitude à accéder à l'espace et à ce qui permet les usages.

a. L'accessibilité physique :

Lorsque l'on aborde l'accessibilité physique aux espaces publics urbains, il est fondamental d'introduire une dimension temporelle : en effet, les heures d'ouverture et de fermeture de certains espaces publics (parcs, centres commerciaux, cimetières) impliquent une alternance entre le jour et la nuit, entre une fréquentation importante et une désertification totale (l'espace devient alors

interdit). Par ailleurs, durant la journée, certaines séquences sont observables ; il s'agit donc de distinguer les situations de succession de populations, qui ne se côtoient en réalité jamais, des situations de réelle cohabitation. Une multitude d'espaces / temps fragmentés, plutôt que des espaces publics au sens strict du terme, existent : femmes qui font leurs courses, heures de jeux des enfants, promenades des personnes âgées, adolescents en bandes, retour du travail des adultes, etc., usagers diversifiés qui s'approprient et marquent l'espace.

b. L'accessibilité indirecte

Le critère d'accessibilité tend à impliquer que le seul moyen d'accéder à un lieu est de s'y trouver physiquement. Cependant, d'autres modes d'accès existent, mobilisant les divers sens. Voir à travers une paroi transparente ce qui se passe dans la rue ou sur la place, entendre les bruits qui s'y trouvent, sont des formes d'accessibilité aux espaces publics, même si elles sont indirectes et lointaines. Concevoir ainsi l'espace public urbain permet d'introduire une idée de porosité, de perméabilité et de rediscuter les limites strictes entre espace privé et public.

c. La satisfaction retirée :

Par ailleurs, même si un espace public urbain était ouvert à tous, encore faudrait-il qu'il suscite le désir de s'y rendre, c'est-à-dire que les individus y trouvent une certaine satisfaction en le visitant. Ceci introduit l'idée d'ambiance, de puissance évocatrice des lieux, et rappelle que les appropriations réelles ne suivent pas nécessairement les intentions projetées par les aménageurs.

3.9.8. Une sphère de débats

L'analyse de la vie publique peut s'effectuer à travers les manières dont sont gérées les affaires publiques ; le terme "public " renvoie alors à ce qui a trait à la vie politique, à l'exercice de la citoyenneté, enfin au fonctionnement de la collectivité. Cette approche prend ses fondements dans la théorie politique et implique une réflexion sur la gestion publique des espaces, et la notion de gouvernance.

« L'espace public urbain y est alors défini comme espace de définition démocratique d'un avenir commun, et permet de souligner les nouveaux principes de citoyenneté, ainsi que les sentiments d'appartenance et d'identification multiples, du niveau le plus local au global ; car en effet, le citoyen est, de nos

jours, à la fois citoyen de son quartier, de sa commune, de l'agglomération, de la nation voire du continent » (Joye, 1995). Habermas (1962) relève cette dimension "politique" de l'espace public ; en prenant appui sur les lieux concrets (cafés, Salons et clubs) au sein desquels se développa, au 18^{ème} siècle, l'opinion publique, il montre dans quelle mesure l'espace public a une dimension abstraite. Ainsi, un journal ou la télévision peuvent, en ce sens, être considérés comme des espaces publics.

L'espace public urbain renvoie donc à un lieu abstrait de formation des opinions et des volontés politiques : c'est le lieu où sont débattues les questions pratiques et politiques du moment, lieu largement investi, de nos jours, par les médias. Il s'agit donc d'une sphère publique d'expression, de discussion et de communication, étroitement liée à l'exercice de la démocratie et des droits fondamentaux (liberté de presse et manifestation publique des opinions).

Cette définition de l'espace public renvoie à une réflexion sur la démocratie et les solutions face à la crise institutionnelle actuelle ; trois dimensions sous-tendent ce débat :

- ✓ *La légitimité du pouvoir politique* ; ceci dans une société qui tend vers la gouvernance.
- ✓ *Les conditions de la démocratie.*
- ✓ *Les modalités de gestion des problèmes d'intérêt public* ; ce qui suppose un intérêt pour la chose publique et une capacité de jugement. Quelles sont les conditions de formation de l'opinion et de la volonté collective permettant de mener à la confrontation publique des arguments ? Quel est le désir et les motivations qui poussent les citoyens à investir l'espace public, que ce soit à travers des usages (sociabilité) ou en tant que sphère de débats (discussion des choses publiques) ?

Dans un article plus récent (1992), Habermas, en prenant en compte la situation actuelle dominée par les médias et leur influence sur la formation de l'opinion publique, insiste sur l'importance des espaces publics pour le fonctionnement de la démocratie. Il décrit ainsi l'espace public comme un lieu non investi par le pouvoir, où peuvent se développer des rapports d'association, une pratique de l'argumentation, une capacité à agir de façon responsable, enfin, une disposition politique. L'espace public urbain est donc propice à la formation des jugements libres, à la rencontre entre intérêts particuliers et intérêts publics ;

cependant, Habermas ne précise pas les conditions de l'instauration de ces lieux de débats.

a. L'espace public à l'ère des réseaux

Comment se transforment les usages et représentations de l'espace public urbain sous l'impact des réseaux (de communication et de transports)²¹, de l'accroissement de la mobilité et des loisirs dans la vie quotidienne ? L'espace public a-t-il encore une raison d'être ?

Relevons un double processus ;

D'une part, l'espace public envahit la sphère privée ou intime : télévision, Internet, téléphones portables intelligents (Smartphones) nous connectent désormais au monde et à nos réseaux de sociabilité. Nous n'avons, théoriquement du moins, plus besoin de sortir de la sphère privée pour rencontrer les autres et participer à la vie urbaine ; la communication ne nécessite plus la rencontre directe : elle peut se faire par l'intermédiaire de machines, les rencontres devenant de plus en plus indirectes (e-mail par exemple).

Parallèlement, l'espace public se rétrécit au profit d'espaces toujours plus privatisés et soumis à la logique de la consommation ; l'espace public devient alors espace de fragmentation, approprié par des groupes particuliers. Le privé envahit aussi l'espace public d'une autre façon : à travers l'usage de l'automobile, bulle privée par excellence.

D'autres part, nous constatons que les comportements au sein de l'espace public urbain se modifient eux aussi ; certaines recherches (Rivlin, 1994) révèlent que les citoyens recherchent l'intimité au sein de l'espace public : être seul et plongé dans ses propres pensées tout en étant noyé dans la foule, avoir des conversations privées, de façon directe ou indirecte (téléphones mobiles). Ainsi, l'apparition des appareils de communication a profondément transformé les comportements : alors qu'autrefois les conversations étaient strictement limitées à

²¹ La manière dont les villes sont reliées au monde à travers les réseaux devient l'atout prépondérant, atout n'impliquant pas nécessairement une qualité de vie urbaine. Certaines villes comme Mexico sont ainsi reliées de façon optimale aux réseaux internationaux (connexion globale), alors que la population locale n'a que difficilement accès aux réseaux de base (eau, électricité) et aux équipements et commerces (Godard, 2001).

des lieux clos (cabines), elles s'exposent de nos jours, permettant une certaine autonomie, mais impliquant que les individus se croisent parfois sans se voir, « *le proche se fait lointain, le lointain devient voisin* » (Godard, 2001, p. 74).

Parallèlement, de nouvelles formes de mobilité apparaissent, donnant lieu à une véritable culture de la mobilité qui revendique ses droits à l'espace urbain : ce sont les rollers, les skate-boards, etc., ces adeptes des plaisirs du déplacement qui refusent parfois les réglementations d'usage des espaces publics, en s'appropriant certaines voies automobiles. Enfin, le sport s'ancre dans l'espace public, alors qu'il était autrefois réservé à des lieux particuliers (stades, clubs, salles).

Par ailleurs, l'espace public contemporain se trouve envahi d'une multitude de signes et de signaux de toutes sortes, le rendant parfois difficilement lisible : publicités, signalisations routières, informations municipales, dont les supports peuvent prendre des formes multiples (affiches, panneaux, feux de signalisation, abris-bus).

Ainsi, les catégories "public et privé", renvoyant pendant longtemps à la rue et à la place d'une part, au logement d'autre part deviennent, de nos jours, difficilement utilisables. En effet, ce qui est collectif ne veut plus forcément dire qu'il est public, à tel point que l'on peut se demander si l'on n'assiste pas à une inversion du public/privé, extérieur/intérieur ("Loft story" par exemple).

b. La fin des espaces publics urbains...

Après la fin des villes, de nombreux auteurs s'interrogent sur la disparition des espaces publics urbains. Ils annoncent que ces derniers, en se transformant selon une logique de réseaux, perdent progressivement leurs fonctions d'origine, ainsi que leur valeur symbolique ; ils ne sont plus, selon ces auteurs, des lieux d'ancrage. La vie publique, en se réfugiant dans les lieux et réseaux virtuels, n'aurait plus de support matériel et l'espace public urbain perdrait sa raison d'être. En ce sens, Augé (1992) qualifie les nouveaux espaces publics (places, gares, aéroports, centres commerciaux) de non-lieux, c'est-à-dire de lieux ne parvenant guère à générer du lien organique (ou social), des lieux de solitude. En faisant cette affirmation, il ignore cependant les formes d'échange ou interactions non formalisées. Habermas (1962), quant à lui, montre comment la sphère publique

s'est progressivement constituée en espace de débats²² ouvert à tous, durant le siècle des lumières. Il souligne comment, durant les 19 et 20^{ème} siècles, cette sphère de débat, génératrice d'ordre social et pouvant mener à des accords, s'est progressivement effacée, sous l'impact de l'individualisme qui est alors devenu dominant²³.

Enfin, Sennett dénonce (1972), en se basant sur les transformations historiques de la conduite en public, "*les tyrannies de l'intimité*"²⁴. Son analyse approfondie permet de cerner les facteurs (sociaux, politiques, économiques et culturels) qui ont mené à cette érosion, à la fin de la culture publique et à la privatisation croissante de la vie des individus. Cependant, la vision quelque peu pessimiste de cet auteur s'explique par le fait que son ouvrage, largement cité, a été rédigé dans les années '70, période précédant les processus de réappropriation du centre : celui-ci est en train de se vider et Sennett en recherche les causes profondes.

Selon Sennett, nous nous trouvons donc dans une société intimiste et passive, au sein de laquelle le citoyen craint de se dévoiler en public. La vie privée domine nos existences, la famille et la connaissance de soi étant devenues des fins en soi, alors que, parallèlement, la vie publique s'est transformée en obligation formelle. Nous vivons ainsi une époque où l'obsession de soi prime sur les rapports sociaux, où la sphère publique est considérée comme moralement inférieure à la sphère privée.

«Le monde du sentiment intime n'est plus contrebalancé par un domaine public dans lequel les hommes peuvent s'engager. Comme à l'époque romaine, la participation à la « respublica » se réduit le plus souvent à une acceptation passive, et les Forums de la vie publique - ainsi que la ville - sont en pleine décadence» (Sennett, 1972, p. 12-15).

Sennett affirme que ce nouveau mode de relations, largement tourné vers la sphère privée, marque un retour au pulsionnel et à la barbarie, la civilité n'étant plus garantie. Il définit la civilité de la façon suivante : *« c'est l'activité qui protège le moi des autres et lui permet donc de jouir de la compagnie d'autrui. Le port du*

²² Ces débats portaient initialement sur la légitimité du pouvoir et les formes de gouvernement.

²³ Dans un article plus récent (1992, p. 51-52), Habermas revient sur sa position en soulignant que la situation actuelle ne signifie pas forcément la disparition de l'espace public : le public de masse est largement différencié et dispose d'un potentiel critique considérable.

²⁴ Traduit du titre anglais « Fall of public Man ».

masque est l'essence même de la civilité. L'incivilité est le fait de peser sur les autres de tout le poids de sa personnalité. C'est le déclin de la sociabilité » (Sennett, p. 202). Ainsi, la sociabilité signifie un certain degré de protection des uns vis-à-vis des autres.

Les systèmes sociaux et politiques contemporains tendent, par ailleurs, à encourager cette privatisation croissante ; les individus sont tirés vers l'intérieur pour leur travail, leur vie personnelle et leurs activités politiques. Sennett donne quelques exemples permettant d'illustrer ce déséquilibre public/privé, cette obsession de la personnalité et cette perte de civilité.

✓ La visibilité spatiale que l'on tend fréquemment à favoriser dans les aménagements (bureaux ouverts) suscite, plutôt qu'une meilleure sociabilité, un sentiment d'insécurité : les individus, se surveillant les uns les autres, ne se sentent plus protégés et vont se replier, s'isoler toujours davantage dans le domaine privé.

✓ On assiste à la disparition des conventions et à la perte des manières et rituels de politesse, enfin ; au mépris des masques : « *Jouer les manières, les conventions, les gestes rituels, telle est l'essence des relations publiques »* (Sennett, 1972, p. 35).

✓ Les processus d'uniformisation, qui caractérisent la production des vêtements, ont la conséquence suivante : les gens perdent leurs signes distinctifs en tant que groupes sociaux particuliers, et une certaine confusion liée à l'apparence en public émerge. L'image des autres se forge, dès lors, sur la base de projections imaginaires.

✓ La vie sociale est perçue en termes d'obligations, de contraintes, voire d'insécurité (peur, panique de la vie publique) ; nous devenons spectateurs plutôt qu'acteurs.

✓ L'homme politique n'est plus jugé en fonction de ses actions, mais de sa personnalité ; sa crédibilité et sa légitimité ne se font plus selon son programme politique ; l'on assiste à un glissement du politique vers le psychologique.

✓ La télévision constitue un appareil intimiste : l'on s'en sert chez soi, seul ou en famille. « *Cependant, alors que l'on voit davantage, l'on agit moins ensembles »* (Sennett, 1972, p. 221).

Sennett, en comparant la vie dans la rue et la vie au théâtre, montre que dans ces deux lieux, les gens sont devenus moins expressifs. Alors qu'avant

1850, on pleurait, riait aisément au théâtre, cette ancienne spontanéité est progressivement considérée comme primitive et le contrôle du corps devient fondamental.

Ainsi, selon ces auteurs, la vie publique se serait dégradée, constat qui permet de poser les questions suivantes ;

Les nouveaux modes de communication aboutissent-ils à une réelle disparition des relations sociales au sein de l'espace public urbain, ou sommes-nous, comme certaines publicités l'affirment, en présence d'un nouveau mode de « *cocooning à distance* » (gardez le contact avec la tribu) qui implique que les individus sont plus libres à la fois de leur temps et de l'espace (Godard, 2001) ? La mobilité croissante dilue-t-elle l'espace public, ou ce dernier continue-t il à jouer un rôle rassembleur ? L'espace public est-il réellement en train de disparaître ou simplement de se restructurer ?

Nous optons pour le second scénario ; en effet, « *de nombreuses études anthropologiques, menées depuis maintenant une trentaine d'années, sur les usagers des nouvelles technologies montrent que l'être humain contemporain, usager des techniques, ne se laisse pas enfermer dans un univers monovalent, mais qu'il est porteur de dualité, de tension entre la mobilité et l'immobilité, la présence et l'absence*» (Toussaint, 1997, p. 245). Ainsi, les formes de sociabilité et les modes d'être se sont modifiés plutôt que dissolus.

c. ... ou l'émergence de nouveaux espaces publics

S'il est donc clair que les nouveaux moyens technologiques communications de (e-mail par exemple) ne remplissent pas les conditions permettant de parler d'espace public urbain au sens d'Habermas, c'est-à-dire d'espace où l'interaction des individus se développe sur un mode délibératif et critique (Vodoz, 2001, p. 248), l'on ne peut pour autant condamner l'espace public. Nous suggérons que l'accent actuel porté aux espaces publics (en termes de nombre, de types d'espaces publics, d'investissements privés et publics) démontre que la vie publique est en train de prendre de nouvelles formes et non de disparaître. Si l'espace public n'est plus le seul support à la communication et à la rencontre, il reste néanmoins important : il est porteur de traces, de signes et de significations multiples; il facilite la lisibilité urbaine et permet la construction identitaire, ainsi que l'élaboration du lien social.

Nous considérons qu'un double phénomène est en train de se produire: d'une part, de *nouveaux* espaces publics urbains sont créés, généralement en périphérie des villes (parcs, galeries marchandes, gares); d'autre part, les espaces publics traditionnels (marchés par exemple) sont réinvestis d'une façon nouvelle et originale.

Les espaces publics centraux, généralement anciens, restent pour beaucoup, ce qui constitue le cœur de la ville, le principal lieu d'ancrage identitaire. Cependant, à cause de la relative mauvaise accessibilité (en termes de transports privés) qui les caractérise, ils tendent à être concurrencés par les espaces publics périphériques (les grands ensembles résidentiels, places, jardins, galeries marchandes, centres commerciaux), facilement accessibles en automobile et bénéficiant d'une bonne sécurité.

Ces derniers sont des espaces qui se ressemblent et ne portent que peu les caractéristiques morphologiques de la région dans laquelle ils s'intègrent, leurs modes d'organisation sont relativement similaires et ils sont avant tout tournés vers la consommation, même si d'autres activités de services tendent à s'y greffer. Ils se situent à la campagne ou à l'entrée des villes et bénéficient de parkings importants.

La modernité qui les caractérise donne le sentiment d'avoir accès à la globalisation. « *Les consommateurs en retirent le sentiment de participer à cette civilisation planétaire fascinée par le mode marchand* » (Ghorra-Gobin, 2001, p. 13), alors que les centres anciens nous font accéder au local. Cette double appartenance constitue, selon nous, le fondement de la " glocalité " et permet, voire suscite, la construction identitaire contemporaine.

Ces nouveaux lieux sont fréquemment considérés comme ne parvenant pas à générer les qualités de l'espace public urbain, c'est-à-dire la sociabilité et les débats. Par ailleurs, du fait qu'ils n'ont que peu d'histoire, on leur reproche aisément de ne pas être des vecteurs à l'imaginaire et à la construction identitaire d'une collectivité. Enfin, ils sont perçus comme monofonctionnels, ou trop fonctionnels, et peu mixtes, ceci en opposition au centre. L'accès y est limité (automobiles) et ils sont contrôlés par des dispositifs sécuritaires et de surveillance. En un mot, ils n'incarnent guère l'urbanité²⁵.

²⁵ Le même genre de discours peut être appliqué aux parcs et équipements de loisirs (Disneyland par exemple).

Certains considèrent leur aménagement comme des simulacres ; « *ils tentent manifestement de reproduire le modèle du centre-ville, voire même villageois. (...) Mais il ne s'agit là que d'une copie : un dispositif spatial qui imite des rues, des terrasses, des espaces verts, le tout plastifié et enveloppé dans une bulle architecturale qui rompt précisément avec le principe de continuité et de lien de la rue. (...) Ce qui est faux, c'est la représentation que l'espace du centre commercial met en scène* » (Chivallon, 2001, p. 134).

Cependant, cette vision des choses doit être nuancée. En effet, si l'on considère l'espace public à travers les formes de vie sociale, il est possible de discerner, dans les nouveaux centres, l'émergence de modes particuliers de communication et de rencontre. Ainsi par exemple, les centres commerciaux tendent à s'affirmer comme des lieux de vie publique où les gens se mettent en scène, des vecteurs de vie sociale : les gens s'y rendent pour les achats, mais aussi pour déambuler et pour les loisirs (fitness, coiffeurs, etc.), les rencontres. L'on peut donc se demander si la place, faite de pierres, d'arbres et de fontaines, va progressivement être substituée par le *Forum* du centre commercial moderne, en verre, en plastique et en néons.

Il est peut-être encore un peu tôt pour évaluer, sur le long terme, les discours et représentations relatifs à ces espaces, mais il n'est pas impossible qu'ils soient (ou deviennent) des supports d'identités collectives et prennent une dimension symbolique importante : symboles de modernité, repères et éléments signifiants, ils renvoient toutefois à des valeurs auxquelles nous ne sommes guère habitués.

Comme déjà évoqué précédemment, l'espace public urbain est fréquemment comparé à l'espace scénique du théâtre. Goffman (1963) montre à quel point nous nous déguisons pour entrer en scène dans l'espace public ; selon qu'il s'agit de faire des courses, de se promener, de jouer, de discuter, on se construit une attitude et un attirail appropriés, dont les effets sont les plus divers.

L'espace public (ou vie publique, sociabilité) se constitue, selon Sennett (1972), par l'intermédiaire d'un "agir dramaturgique", ou "théâtralité du comportement" ; celle-ci implique la présence de lieux qui se distinguent, selon qu'ils servent de scènes ou de coulisses. En Italie par exemple, cette théâtralité est particulièrement ritualisée : entre 18 et 20 heures, l'on se promène, se montre, se met en scène.

PARTIE 2: Jouer dans l'espace public urbain

Chapitre 04 : Réglementation et gestion de l'occupation des lieux publics

4.1. Introduction

L'espace public urbain, s'il semble accessible à tous, est néanmoins soumis à des règlements devant garantir la tranquillité et la sécurité de se produire dans les rues et les places. De plus, les commanditaires et les troupes doivent tenir compte des activités propres au lieu où ils veulent jouer le spectacle, se faire accepter des autres usagers et habitants du site, et travailler avec les gestionnaires de l'espace public.

Avant qu'un spectacle ne soit joué dans l'espace public, il faut tout d'abord déterminer puis choisir le lieu le plus adéquat pour cette représentation. Sa taille et sa forme doivent permettre d'accueillir troupes et spectateurs, et il doit offrir des qualités propres à répondre aux choix de mise en scène. Les questions réglementaires et administratives doivent être prises en compte, tandis que les organisateurs et les compagnies doivent faire en sorte que le spectacle prévu ne cause pas de problèmes, et que rien ne puisse gêner son déroulement.

Nous aborderons dans cette partie la question réglementaire de l'occupation de l'espace public, et nous verrons d'ailleurs qu'il faut aussi composer avec des données qui, bien que non officielles, interviennent dans ce qui peut se faire (ou non) dans l'espace urbain. Puis, en nous basant sur nos observations, les entretiens menés avec les troupes et les organisateurs et sur des lectures, nous décrivons et analysons quelles sont les différentes étapes qui mènent au choix définitif des sites.

4.2. La réglementation de l'occupation des lieux publics

Les processus sont variables selon les types de rapport entre commanditaires et compagnies, et ne mettent pas en œuvre les mêmes façons de faire des uns et des autres. Pour autant, le déroulement pose la question des

connaissances et des compétences certaines, dans l'appréhension des espaces publics urbains, aussi bien dans leurs formes construites que dans leurs ambiances et leurs usages.

Une des étapes est particulièrement étudiée en détail : "les repérages". Ce sont des occasions de confrontation sur le terrain entre espaces existants et spectacle à venir, et la possibilité d'assister aux arts de faire précis déployés par les artistes, pour mettre en ville²⁶ leurs créations. Ces repérages font aussi ressortir les nombreux liens qui se tissent entre les divers interlocuteurs pour la réalisation de ces événements artistiques.

Jouer dans l'espace public nécessite différentes autorisations ou déclarations dès lors que l'intervention risque de créer des nuisances, par exemple sonores ou encore liées à la circulation automobile. Ainsi, l'association *Hors Les Murs*²⁷, sur son site internet et sous une rubrique destinée particulièrement aux professionnels²⁸ des arts de la rue, indique quelles formalités sont nécessaires. Il s'agit essentiellement d'envisager et de régler « à l'avance tous les problèmes qui pourraient se poser en matière de sécurité »²⁹. Car il semble que ce ne soit pas le fait même de jouer qui demande une autorisation préalable, mais ce que l'occupation du lieu pourrait entraîner comme effets potentiellement répréhensibles ou pouvant perturber le fonctionnement normal. D'une façon générale, plus qu'un écrit précis formalisé, nous sommes plus en présence d'appréciation des responsables judiciaires concernés.

Ces agréments sont à solliciter auprès de l'autorité municipale et /ou préfectorale, selon les cas. En effet, selon l'article " L 2212-2 " du code général des collectivités territoriales en France, le maire doit assurer le respect de l'ordre, à savoir ; la sécurité et la tranquillité publique. Si celui-ci doit veiller à la prévention des troubles et désordres de la vie ordinaire, la loi du 16 janvier 1983 donne au préfet la charge du bon ordre quand il y a occasionnellement de grands

²⁶ - L'expression est de Gille Rhodes, directeur de la compagnie Transe Express, cité dans Meunier S. et Petiot P. (2001). L'art céleste, théâtre au – dessus de la ville par la compagnie Transe Express. Gréaphis , p 76 .

²⁷ - Centre de ressource et de promotion pour les arts de la rue et de la piste. Il a pour mission d'être un centre documentaire, mais aussi mission d'étude et de conseil.

²⁸ - [http : // Hors Les Murs. asso . fr](http://HorsLesMurs.asso.fr) > « vie professionnelle » > « réglementation »

²⁹ - Commentaires de Christophe Voituriez (avocat) à propos de textes législatifs, « repères juridiques », in quentin J.(1996) . Des nomadismes. Repères historiques et juridiques. Editions la Caserne, p. 98.

rassemblements d'hommes³⁰, et lui réserver le soin de réprimer les atteintes à la sécurité publique³¹. Selon l'échelle, la nature et l'importance de la manifestation, c'est la préfecture ou la commune qui est concernée. Par ailleurs, cette dernière arbitre aussi les autorisations d'utilisation de feux d'artifice, la réglementation étant plus ou moins draconienne selon la catégorie du feu d'artifice concernée.³²

De plus, des autorisations peuvent être demandées à d'autres personnes et instances en ce qui concerne l'occupation du lieu et son ouverture au public. Il s'agit également de ménager et gérer les relations de voisinage du spectacle.

4.2.1. Occupation du lieu et ouverture au public.

Avant qu'un spectacle ait lieu, quel que soit le lieu de représentation, l'organisateur doit demander au propriétaire du terrain (ou du lieu) s'il autorise cet événement.

Les arts de la rue se produisent principalement dans l'espace public urbain et celui-ci appartient le plus souvent au domaine public des villes, nécessitant plusieurs types de formalités :

- Celles relevant des contraintes de police administrative, qui autorisent l'occupation du domaine public.

- Celles relevant du droit de l'urbanisme, pour autoriser l'implantation de chapiteaux ou d'installations (permis de construire ou déclaration de travaux, notamment).

- Enfin, celles relevant de droit de la construction et de l'habitation, s'agissant d'établissement recevant du public, pour assurer la sécurité de celui-ci.

Selon l'Association *Hors Les Murs*, il est bon de déposer au moins quatre mois avant la première représentation une demande d'occupation aux services de la commune, qui doit présenter l'action artistique urbaine de façon la plus claire et la plus détaillée possible : fiche technique du spectacle, implantation pressentie dans l'espace en question, etc. L'association *Hors Les Murs* remarque que pour effectuer ces demandes, « *particulièrement dans les relations avec les autorités*

³⁰ - Article L 2214 – du code Générale des collectivités territoriales.

³¹ - ID.

³² - K1, K2, K3, K4 : échelle des différents groupes fondée sur l'augmentation de la dangerosité.

publiques, il semble bénéfique d'entretenir un contact direct avec son interlocuteur et de ne pas se contenter de suivre la procédure administrative »³³ .

Lorsque le propriétaire est une autre autorité publique ou un propriétaire privé (aussi bien une entreprise qu'un particulier), les démarches sont moins strictes et les formalités peuvent parfois se réduire à un simple accord verbal.

Les deux autres types d'autorisation concernent principalement le cas de chapiteaux, de bâtiments ou d'installation d'une structure importante (par exemple des gradins) qui doivent accueillir du public. Dans ce cas, afin de garantir la sécurité, la tranquillité et la salubrité, le Maire de la commune dans laquelle se déroule le spectacle ou bien le Préfet (pour un événement de grande envergure) délivre ou non l'autorisation d'ouverture au public.

Les spectacles étudiés étaient concernés par le premier type d'autorisation (occupation du lieu), mais pas par les seconds, car ils étaient tous joués en extérieur, sans aucune structure particulière. Notre définition des arts de la rue ne comprend d'ailleurs que les premiers types de spectacles.

4.2.2. Les relations de voisinage

Une fois l'autorisation d'occuper un lieu obtenue pour un spectacle, les commanditaires et les artistes ne sont pas pour autant libres d'y faire tout ce qu'ils veulent. Les limites sont principalement liées aux relations avec le voisinage, c'est-à-dire avec les habitants et les passants, dont il ne faut pas troubler la tranquillité (essentiellement sonore), mais aussi les commerçants avec lesquels il n'est pas toujours facile de trouver un terrain d'entente, craignant souvent que les arts de la rue débordent d'une simple fonction d'animation et puissent troubler les usages détournant momentanément les consommateurs des commerces.³⁴

Concernant les pratiques sonores, Florence Gerseau, spécialiste du patrimoine musical en France et plus spécialement des musiques de rue, signale « *qu'en règle générale, le musicien de rue n'est pas autorisé à jouer dans la*

³³ - [http : // hors les murs. asso . fr](http://hors.lesmurs.asso.fr) « vie professionnelle » et « réglementation »

³⁴ - Marie Tognet, de la compagnie Délices Dada, dit ainsi à propos des commerçants « qu'ils ont quand même la prétention d'être propriétaires de l'espace urbain. A titre d'exemple, un parking, un samedi après-midi, en proximité de ville, ne peut pas être fermé pour l'installation d'un spectacle sans qu'il y ait des pétitions (de commerçants), et c'est quelque chose de très difficile à négocier ». Extrait d'un entretien mené par Martine Leroux le 16 mars 1999 pour Augoyard J- F (dir), M. Leroux et C. Aventin. (2000). L'espace urbain et l'action artistique. Grenoble : Cresson, 115 p .Il faut préciser que les commerçants ne sont pas propriétaires mais peuvent être en quelque sorte « locataire », par exemple pour une terrasse de café (taxe payée au m²).

rue »³⁵. Elle explique en effet que c'est une ordonnance gouvernementale de 1926, amendée le 18 février 1997 par un décret l'assouplissant légèrement, qui interdit de pratiquer le métier en dehors des fêtes publiques.

Ce sont des associations qui, à force d'actions et de sensibilisation des autorités, ont réussi à obtenir qu'il y ait des permissions temporaires pour des lieux précis, (il faut préciser le lieu et le genre du spectacle), et qui soient attribuées à des musiciens nominatifs. Cette ordonnance, sous réserve que la tranquillité publique et la circulation ne soient pas troublées ; autorise pour une durée d'un an, un musicien à jouer dans la rue : « *le périmètre géographique à l'intérieur duquel elle est valable étant précisé, les diffusions musicales pourront avoir lieu entre 10h et 20h, les dispositifs d'amplification et les percussions sont interdits, les installations autres que les instruments ne peuvent être mis en place, les prestations ne peuvent donner lieu à aucun acte de commerce* »³⁶.

Plus généralement, des arrêtés préfectoraux (et donc, pouvant varier selon les préfectures) datant de 1931 (amendés en 1989) réglementent les manifestations bruyantes sur la voie publique et donc interdisent, au même titre que l'usage intempestif d'un avertisseur de voiture, de sirènes, de pétards, de cloches, toute audition musicale ou vocale sur la voie publique, sans autorisation spéciale³⁷.

Concernant le son, et plus précisément les spectacles de rue, (les fêtes commerciales et les festivals entrent aussi dans cette catégorie), les circulaires du 23 mai 1960 et 22 mai 1965 interdisent la sonorisation dans l'espace public urbain, sauf dérogation nationale pour les jours précis que sont ; la fête de la musique, le bal du 14 juillet et le réveillon du 31 décembre³⁸.

³⁵ - Les citations de Florence Gétreau sont tirées de son entretien avec Patrice Masson le 22 avril 1998, in Masson P. (1998). L'intuition acoustique des musiciens de rue. DEA Architecturales et « Ambiances Urbaines ». Grenoble et Nantes : école d'architecture de Grenoble (cresson) et université de Nantes (ISITEM), pp. 42-53.

³⁶ - Cité par Florence Getreau in Getreau F. (2001). « la rue parisienne comme espace musical réglementé (17 é – 20 é) ». Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique, vol. 5, n° 1-2, p 17.

³⁷ - Florence Getreau rend compte de contraventions émises récemment à l'encontre de musiciens dont les infractions sont ainsi désignées : « bruit de musique sur la voie publique par usage d'instrument (cornemuse) gênant , par son intensité , la tranquillité des riverains » (il est 16h20 un 5 aout à paris !) ou encore : « émission de bruit sur la voie publique au moyen d'un orgue de barbarie » , id , p . 16.

³⁸ - Pour les textes précis sur cette question , on se référera à l'article 544 du code civil , la loi n° 92 – 1444 du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit dont les dispositions ont été codifiées aux articles L571 – 1 et suivants du code de l'environnement , les articles L 2212 – 1 et suivants du code général des collectivités territoriales et l'article R 623 – 2 du code pénal pour tapage nocturne .

4.3. Gérer la cohabitation des activités dans l'espace public

Outre les règlements proprement liés à la tenue d'événements dans l'espace public urbain, les organisateurs et les troupes doivent se plier aux règlements plus généraux concernant le bruit et les nuisances sonores. Il s'agit aussi de ne pas trop gêner les différents acteurs d'un quartier, et ne pas trop mettre en péril les pratiques et les usages ordinaires, tout au moins ménager les intérêts des uns et des autres pour ne pas, par une méconnaissance ou une indifférence vis-à-vis d'un lieu et de sa vie, compromettre toute intervention artistique future.

Pour le déroulement lui-même du spectacle, certaines adaptations doivent également être trouvées et approuvées par différentes instances.

4.3.1. Les arrangements sonores

Sur la question du bruit dans l'espace public, même si les habitants des villes y sont de plus en plus sensibles et n'hésitent pas à porter plainte contre des communes ou des associations pour le bruit causé par des animations estivales³⁹, ils paraissent relativement tolérants quant aux bruits de fêtes et de spectacles organisés dans l'espace public urbain. L'organisateur du " *festival de théâtre européen* ", Benoit Caponi (chargé de communication de la compagnie organisatrice du festival compagnie Renata Scant), relève que « ... *les problèmes liés au bruit concernent plus le chapiteau* ⁴⁰ *que les spectacles. (...) parce qu'un spectacle ça ne fait que passer, c'est un soir, c'est deux soirs, mais bon. C'est vrai que c'est souvent tard, ça fait souvent du bruit, mais ça fini par partir quand même.... On n'a pas trop de plaintes là-dessus. En tout cas, elles ne sont pas exprimées, à ma connaissance* »⁴¹. Il semble que le fait d'être un événement rare et éphémère aide les riverains à supporter certains excès sonores qui pourraient se produire. « *En fait, tant que cela reste exceptionnel, il y aurait rarement des problèmes. Mais quand une pratique festive se répète trop souvent, et quand elle se sédentarise et s'institutionnalise, alors des conflits peuvent surgir* » (SUNER, 1990, p. 84). Ce fut le cas du chapiteau du festival de théâtre européen à

³⁹ - Par exemple , en décembre 2000 , Saint – Briec animation a été condamné par le tribunal de grande instance à payer 50000 Francs de dommages et intérêt et 70000 francs de travaux d'isolation à un habitant de Saint – Briec qui avait porté plainte car importuné par le bruit les soirs de concerts sur la place en bas de chez lui . in (20 décembre 2000) « un jugement qui va faire du bruit », Ouest France.

⁴⁰ - Il s'agit d'un chapiteau qui sert de « camp de base » aux organisateurs et à toutes les compagnies présentes pendant la semaine du festival.

⁴¹ - Toutes les citations de Benoit Caponi sont issues d'un entretien mené avec lui le 11 mai 2000 à Grenoble.

Grenoble, ou encore du Magic Mirror et son cabaret qui accueille des concerts durant l'été au jardin de ville, mais pas celui des spectacles éphémères.

De plus, la plupart des spectacles programmés pendant le festival ont lieu dans la journée, et les sons festifs se mêlent aux sons des activités et événements ordinaires de la ville. Si benoit Caponi dit ne pas avoir connaissance de plaintes à ce propos, il nous raconte tout de même l'un des *quelques moments héroïques du festival*. « *Je pensais à un concert-spectacle de Métélovoice, percussions industrielles et boucan d'enfer ...Et alors c'était assez drôle parce ... là par contre on a eu un écho très direct, ça s'entendait jusqu'à Echirolles ou presque ! Et donc comme c'était loin, ce n'était pas seulement des riverains, c'était des gens qui ne pouvaient absolument pas comprendre ce qui se passait, et donc il y a eu beaucoup d'appels à l'hôtel de police. La situation était un peu anecdotique parce que les policiers étaient aussi sur place (sur les gros spectacles de ce genre, la sécurité est toujours assurée). Toutefois, ils nous tenaient informés du nombre d'appels ! Mais sans plus. C'était surtout au niveau sonore que c'était assez exceptionnel, mais cela n'arrive pas souvent* » (SUNER, 1990).

3.3.2. Les occupants du quartier

Même s'il n'y a aucune réglementation, (aucun décret municipal concernant d'autres aspects de la tenue de spectacles dans l'espace public urbain), les organisateurs font néanmoins attention à d'autres points.

Ainsi, suivant les endroits pressentis pour les représentations, ils essaient de ne pas perturber (ni d'être eux-mêmes gênés) d'autres événements, par exemple d'ordre privé comme des mariages, cas typiques rencontrés sur places de Mairie ou des parvis d'église.

Pour le week-end, les organisateurs du festival de théâtre essaient de penser aux usages qui peuvent être dérangés et tentent de ne pas intervenir sur des lieux qui ont été récemment les lieux d'événements. Cela concerne principalement le rapport aux habitants voisins et, comme nous l'avons vu précédemment, aux commerçants riverains.

Le témoignage suivant de Benoit Caponi montre que des lieux pourtant intéressants et adaptés à certains spectacles, comme la place Vaucanson à Grenoble, sont en fait difficiles à occuper, par égard pour les riverains : « *le week-end d'avant il y avait déjà la fête de la musique qui bloquait la place pendant deux*

jours. Si nous on revenait la semaine d'après et qu'on la bloquait encore pendant trois jours avec un spectacle, on condamnait les parkings ... mais bon, c'était un peu lourd à gérer dans la relation avec le quartier, donc on a préféré ne pas le faire, on n'a même pas lancé l'affaire. (...) on aurait pu le faire mais ça nous obligerait à passer en force, à créer du mécontentement et ce n'est jamais agréable. On n'est pas là non plus pour embêter les gens ». Il faut donc au commanditaire une bonne connaissance des lieux et de leurs usages, de leurs rythmes, pour ne pas se placer dans une situation conflictuelle vis-à-vis des riverains (habitants, commerçants, passants...) qui risquerait de compromettre l'événement ou des interventions futures.

4.3.3. L'accessibilité

L'accès au site par la troupe tout d'abord, puis par le public, est bien entendu une contrainte majeure dès qu'un spectacle doit se produire dans l'espace public.

Ainsi, par exemple, les camions et camionnettes des compagnies transportant du matériel doivent pouvoir passer dans des rues de centre ville souvent étroites, pouvoir tourner sans problème, ne pas être gênés par des obstacles aériens (alimentation tramway, décorations diverses, etc.). En cas d'installation d'infrastructures lourdes, il faut que le sol soit suffisamment résistant pour supporter le poids des installations et des véhicules (c'est par exemple une condition nécessaire pour la compagnie "*Transe Express*"⁴² et son spectacle à Grenoble "*mobile homme*", avec ses camions, sa grue...)

S'il faut un temps de montage et de démontage de décors et/ou d'infrastructures, ceux-ci ne doivent pas interférer avec d'autres événements ni se déranger mutuellement. Par exemple, selon les années, la semaine du festival de théâtre européen peut chevaucher celle du festival du court métrage en plein air de Grenoble. Ce dernier fait ses projections chaque soir (à la nuit tombée) sur la place Saint-André et celle-ci se trouve par conséquent occupée en fin d'après-

⁴² - Dans cette partie, nous ferons aussi référence à deux spectacles de la compagnie drômoise *Transe Express*, qui a joué dans le cadre du festival et de la ville de Grenoble (à l'occasion d'une étape du tour de France), que nous n'avons pas observée (donc pas de monographie), mais dont les gens nous ont parlé régulièrement et dont nous avons un récit, par la troupe, des étapes et du déroulement du repérage in situ (cf. Meunier S. et Petiot P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville* par la compagnie *Transe Express*. Créaphis, pp 76 – 77).

midi⁴³ et en soirée. Cela restreint parfois le choix des lieux à proposer aux troupes, comme le raconte l'organisateur du festival de théâtre : « *On a même pensé à la place Saint – André aussi pour les passagers, mais il y a d'autres choses qui étaient gênantes, c'est d'abord l'interférence avec le festival du court métrage qui avait lieu au même moment...* ».

4.3.4. Les conditions de la représentation

Comme nous le verrons plus en détail par la suite, des repérages (ou au minimum, le respect des indications portées sur la fiche technique) pour choisir et attribuer des lieux aux compagnies sont nécessaires pour garantir des conditions de représentation les meilleures possibles. Entre autres, cela va du repérage, le plus souvent aérien⁴⁴, des réseaux pour être sûr que ça n'empêchera pas certaines actions ou installations (comme par exemple le passage de comédiens sur échasses, de chars ou d'engins assez hauts, des lancers d'accessoires...), à l'extinction de l'éclairage public pour une représentation nocturne, etc.

Concernant l'accueil du public, les spectacles se jouant dans l'espace public urbain ne relèvent pas d'une réglementation particulière⁴⁵. Néanmoins, comme le recommande l'association Hors Les Murs, « *l'organisation des manifestations nécessite une vigilance particulière qui passe notamment par la concertation avec les autorités qui sont en charge de la sécurité de l'espace public urbain et de ses usagers. Il est important de contacter individuellement les autorités publiques qui gèrent habituellement l'espace public, à savoir la police municipale, la police nationale ou la gendarmerie, les pompiers, le SAMU* »⁴⁶

Selon les interventions artistiques et les dispositifs qu'elles utilisent, il est parfois nécessaire d'obtenir des autorisations auprès d'instances particulières. Benoit Caponi relate le cas de la compagnie "*Les Passagers*"⁴⁷ dont le spectacle consiste, si l'on simplifie, en l'exécution d'une fresque (sur une sorte de toile géante) selon un récit chorégraphié. La structure est grande et doit prendre appui

⁴³ - Des débats avec les réalisateurs des films passés la veille ont lieu chaque fin d'après – midi, en plein air et en public.

⁴⁴ - Les réseaux souterrains sont importants à connaître dans le cas d'installations nécessitant des ancrages au sol (par exemple pour des chapiteaux) ou lorsque la troupe les utilise pour le spectacle lui – même. C'est le cas de la compagnie le P.H.U.N. et son spectacle « les cent dessous » qui emmène un petit groupe de spectateurs de caves en réseaux d'égouts ...!

⁴⁵ - Ce qui n'est pas le cas de ceux qui se déroulent sous chapiteaux.

⁴⁶ - [http : // hors les murs. asso. fr](http://horslesmurs.asso.fr) « vie professionnelle » et « réglementation ».

⁴⁷ - Spectacle ne faisant pas l'objet d'une étude et qui n'avait pas encore eu lieu lors de l'entretien avec Benoit Caponi.

sur une façade. La place Saint-André n'étant pas libre (comme on l'a indiqué précédemment) et la place Vaucanson ayant déjà été prise lors de la fête de la musique. Finalement c'est le jardin de ville, au niveau de la roseraie qui a été choisi. Mais les bâtiments de l'hôtel *les Aiguières* sont classés monuments historiques, ce qui entraîne des précautions et des autorisations particulières qui ont été demandées auprès du Préfet, du ministère de la culture, des services départementaux du patrimoine, du procureur de la république, etc, comme le résume bien cet organisateur du festival, « *il faut s'adapter à chaque fois* ».

Quel que soit le spectacle, et quelle que soit sa forme, Hors Les Murs recommande aux troupes et aux commanditaires d'effectuer toutes les démarches de demandes d'autorisations au moins quatre mois à l'avance, c'est-à-dire bien en amont de la représentation. Ce délai semble être nécessaire pour avoir le temps d'informer et de sensibiliser tous les acteurs en cause, permettant à chacun de s'organiser et de trouver des solutions adaptées et concertées. Il va de soi que plus le spectacle investit d'espaces et plus ces lieux deviennent stratégiques pour la ville, plus la préparation est importante, comme le signale Benoît Caponi : « *On fait ça sur les gros spectacles. Pour les petits c'est une évidence ; c'est facile ; il y a moins de nuisances, il y a moins de demandes d'autorisations. C'est différent quand il faut bloquer le boulevard Gambetta pendant trois heures* ⁴⁸... *ça implique d'autres choses qui se préparent six mois à l'avance* ».

Les spectacles de rue peuvent se produire dans l'espace public en composant avec des règlements officiels et des contraintes officieuses posées par les riverains. L'exceptionnel ne s'insère pas facilement dans l'ordinaire de la ville. Les organisateurs et les artistes doivent éviter conflits et collisions entre action artistique et pratiques propres aux espaces investis. La discussion en amont avec les différents acteurs concernés, des habitants aux techniciens en passant par les commerçants et les services municipaux a pour objectif de permettre une compréhension réciproque et des aménagements tolérants un dérangement éphémère de la ville et de sa vie.

4.4. Les différentes étapes du choix et de l'appropriation du lieu

Une fois que des spectacles urbains ont été choisis pour se produire, que se passe-t-il précisément avant que la représentation ait lieu ? Comment s'organisent

⁴⁸ - Ce qui a été le cas pour le spectacle «Taxi».

commanditaires et troupes pratiquant les arts de la rue ? Quels sont les rôles de chacun et leurs relations ?

C'est ce que nous allons maintenant aborder en examinant les différentes procédures et façons de faire pour l'attribution et le choix des espaces publics urbains pour les spectacles qui se produiront dans la ville de Grenoble en France.

Nous avons rencontré trois situations : deux cas où il y a un commanditaire précis et un cas d'intervention "sauvage", c'est à dire une intervention libre sans commanditaire particulier. Nous nous appuyons pour cela à la fois sur des témoignages des troupes elles-mêmes qui, lors d'entretiens, racontent comment cela s'est déroulé pour elles, sur l'entretien avec une personne de la compagnie organisatrice du festival de théâtre européen , ainsi que sur l'observation de séances de repérages avec des troupes et des personnes du Cargo⁴⁹. Cela nous permet de connaître et de comprendre différents types de situations de travail des troupes et des commanditaires, de mettre à jour des procédures d'approche de la ville et des spectacles pour les organisateurs et les artistes.

4.4.1. Le cadre d'accueil des compagnies : des situations variées

Durant tout le temps de la rénovation de la maison de la culture de Grenoble, le Cargo, équipe responsable de la programmation des spectacles urbains a programmé des spectacles de rue. Ils faisaient partie de son programme général dit « *Hors les Murs* », c'est à dire que des spectacles choisis par cette équipe ont lieu dans différentes salles de l'agglomération ainsi que l'espace public grenoblois. C'est ainsi le cas des spectacles « *Sens de la visite* » de la compagnie 26000 Couverts, « *Circuit D* » de Délices Dada et « *Le point de vue* » du collectif Z.U.R. Ils entrent complètement dans le cadre du Cargo , avec une annonce dans le programme de la saison au même titre que tous les autres spectacles et concerts en salle et, quoique gratuits et généralement libres d'accès, car ils se passent dans les rues de Grenoble notamment ; le Campus de St-Martin-d'Hyères, ils génèrent une billetterie et un système de réservation qui sera d'ailleurs très présent lors des représentations du spectacle de Z.U.R. (nombre de places limité , vérification des billets , etc.)

Le Festival de Théâtre Européen : trois statuts entraînant une hiérarchie d'accès aux espaces publics urbains. Le Festival de Théâtre Européen est

⁴⁹ Équipe responsable de la programmation des spectacles urbains.

principalement un festival de théâtre en salle, mais il propose lui aussi une programmation hors les murs de spectacles urbains regroupés depuis plusieurs années lors du premier week-end, appelé ; " week-end d'ouverture " du festival. Au départ, comme l'explique Benoit Caponi, « *l'idée générale du festival ; c'est de montrer des formes de spectacles très variées, il fallait donc prévoir leur programmation dans les espaces publics urbains* ».

Si les dix premières années le théâtre de rue était programmé tout au long du festival, les organisateurs ont voulu utiliser le fait que les spectacles de rue nous permettent, et permettent à l'action artistique urbaine, d'aller voir d'autres publics, des publics qui ne fréquentent pas les salles. Donc comme c'est aussi une direction qui nous intéresse ; l'idée de démocratiser tant soit peu l'accès au public et de susciter l'envie chez les gens qui n'en auraient pas forcément l'habitude. Donc c'est un bon moyen d'ouvrir la manifestation, par la partie qui va directement à la rencontre des gens. Là aussi les spectacles sont gratuits, il n'y a par contre ni billetterie, ni réservation.

Mais si le Cargo programme un spectacle de rue après l'autre (tout au long de sa saison), le festival programme, quant à lui, plusieurs spectacles en même temps, dans la même zone géographique (pour simplifier, disons dans le centre ville de Grenoble), ce qui complique bien évidemment la tâche des organisateurs pour trouver des espaces appropriés à chacun, sans qu'il n'y ait de gêne (sonore, visuelle ...) entre les spectacles. Pour autant, si plusieurs spectacles peuvent avoir lieu simultanément, c'est rarement plus de deux à la fois pour que le public puisse en voir le plus possible. On n'est donc pas dans la situation de gros festivals de rue ou encore de la fête de la musique ou de nombreux spectacles et concerts ont lieu simultanément dans toute la ville.

Si tous les spectacles de rue programmés par le Cargo sont pris en charge de la même façon, ce n'est pas le cas des spectacles qui se produisent lors du festival de théâtre européen. En effet, ils entrent dans trois catégories différentes, ce qui signifie qu'il y a trois statuts différents pour les compagnies : *les " compagnies invitées "*, *les " compagnies de passage "* et *les " compagnies en off "*.

Les *compagnies invitées* font en quelque sorte partie de la sélection officielle du festival. C'est à dire que leurs spectacles ont été vus l'année précédente et que le festival a passé un contrat avec elles, leurs spectacles ont

été achetés pour l'occasion⁵⁰. Dans le cas des *compagnies de passage* (deux ou trois par an au maximum), le festival connaît leur travail mais n'a pas pu les inviter pour des raisons financières mais, profitant de leur passage dans la région (entre deux villes ...⁵¹), les organisateurs leur proposent une sorte d'arrangement. Comme le dit Benoit Caponi, « *on racle un peu les fonds de tiroir et on leur donne une aide en terme de transport et de défraiement de logement* ». Les compagnies du "off" sont des compagnies que le festival n'a pas sélectionnées et qu'il ne connaît pas forcément. Elles sont libres de venir et le festival n'a aucune sorte de contrat avec elles. Leurs motivations peuvent être variées, comme roder un spectacle devant un public, se faire connaître du public grenoblois si c'est une troupe locale, bénéficier des communications, c'est à dire qu'une page du programme est consacrée au "off" et le petit journal quotidien du festival les annonce également. Le festival gère aussi l'organisation spatiale pour que ce ne soit pas un gros foutoir, que tout le monde ne décide pas de jouer au même endroit à la même heure, on organise ça quand même avec un minimum d'organisation, en terme de planning, en terme d'autorisations, d'utilisation de l'espace public urbain, une aide technique en fonction des besoins des spectacles. Cela se fait au dernier moment et l'attribution des espaces de jeu à ces troupes passe après celle des compagnies invitées et des compagnies de passage. Il s'établit ainsi en quelque sorte une hiérarchie dans l'affectation des espaces, les possibilités se réduisant selon la position des troupes dans la programmation du festival.

Nous avons rencontré au Maroc dans la ville de Salé, un cas similaire de Compagnie off, notamment le "*Théâtre Nomade*", qui se produit généralement dans les espaces urbains. La compagnie crée son premier véritable spectacle en 2007 : "*Enfants bleus*", suivront ensuite "*Mimouna et ses enfants*" en 2008, "*Cigognes*", en 2009, "*Madame Mikka*" et "*La Fête Populaire*" en 2010. Dans ces spectacles, la Compagnie *Théâtre nomade* fait souvent appel à des décors éphémères, sous forme de parades, défilés, et déambulations.

⁵⁰ - Elles ont donc droit à un cachet, sont défrayées et les membres de la troupe sont logés et nourris.

⁵¹ - Par exemple, le cas d'une compagnie suisse dont Benoit Caponi présente la situation : « il se trouve qu'ils jouaient trois jours avant à Lyon, et trois jours après en Italie et ils se sont dit, retourner en suisse... »

4.4.2. Des organisateurs informés, la vision préalable des spectacles.

Il faut noter que chaque fois, quels que soient les commanditaires, les spectacles⁵² achetés sont déjà connus. Soit parce qu'ils les ont déjà vus ailleurs lors de festivals, principalement des arts de la rue, comme par exemple *le festival d'Aurillac ou de Chalon-sur-Saône*, ou celui de Salé au Maroc, qui sont autant de lieux pour jouer devant un public et aussi pour rencontrer des professionnels, programmeurs et acheteurs potentiels⁵³ ; soit parce qu'ils ont visionné des vidéos de ces spectacles (ce qui peut d'ailleurs aussi se faire lors des rencontres festivières).

En général, cette vision des spectacles à l'avance permet déjà de se faire une idée de l'espace ou du type de lieu où ils pourraient se produire, et guide donc fortement les organisateurs. Benoit Caponi explique, « *qu'il y a des spectacles, au moment où on les voit, on sait qu'on voudrait les faire venir, on imagine déjà les endroits où on souhaiterait les voir jouer. Pour toutes sortes de raisons, parce qu'il y a des spectacles qui réclament des lieux plus intimistes, il y a des spectacles qui sont de gros déambulatoires de rues, des spectacles événementiels sur lesquels il faut que ça puisse accueillir un public important, d'autres au contraire qu'il faut plus resserrer* ».

Les commanditaires doivent donc avoir une connaissance fine de la ville qui accueillera éventuellement ces spectacles, afin de juger dès les premiers moments, si les lieux sélectionnés sont susceptibles d'intéresser les troupes.

4.4.3. Les fiches techniques.

Dans tous les cas, les compagnies expriment leurs contraintes, sous la forme d'une fiche technique qui est immédiatement communiquée aux organisateurs. Traditionnellement utilisée dans la pratique du théâtre en salle où elle décrit précisément et conformément aux normes « *les besoins en espace scénique, en matériel son et éclairage, et en personnels nécessaires au montage, au bon*

⁵² - Ou les « principes » des spectacles comme par exemple les visites guidées de Délices Dada ou les parcours de Z.U.R.

⁵³ - En France, la plupart des compagnies avouent d'ailleurs qu'à Aurillac, se négocient plus de la moitié des dates pour la saison à venir.

fonctionnement et au démontage d'un spectacle en tournée » (DELON, 1994, p. 23). Les spectacles urbains ont aussi leurs fiches techniques, comme le résume Michel Delon, elle est une base qui permet de jauger les grandes lignes d'installation du spectacle, et qui fixe les contingences techniques générales.

En effet, la plus forte particularité que l'on voit dans la pratique, est la grande capacité à s'adapter au lieu choisi. Ainsi, cette fiche est plus ou moins détaillée et importante suivant les spectacles, la fiche de Délices Dada pour le spectacle "*Circuit D*" est beaucoup plus succincte que celle de Générrik Vapeur pour "*Taxi*".

Les organisateurs du festival de Grenoble, comme nous l'avons cité précédemment, attribuent les espaces de jeu dans l'espace public urbain d'abord aux compagnies invitées puis de passage, dont ils connaissent déjà les spectacles. Pour celles qui jouent en off, c'est un peu plus délicat puisque les spectacles sont généralement inconnus des organisateurs et ils ont à leur disposition les espaces "*restant libres*" après attribution aux autres. Benoit Caponi explique ; « *on leur demande de nous envoyer quand même des fiches techniques, leurs desideratas, pour ne pas envoyer un spectacle à l'échec ; on fait cet effort dans la mesure du possible, mais parfois ce n'est pas possible!* ».

Il note néanmoins qu'à Grenoble « il y a quand même pas mal d'espaces possibles. Une des compagnies off du festival, la compagnie "*Embarquez*", témoigne du fait que ce sont les commanditaires qui ont attribué un lieu à partir des données de la fiche technique et elle s'en montre satisfaite, jugeant la place aux herbes un très bon emplacement, appréciant le passage très réduit d'automobiles et la tranquillité sonore. C'est aussi le cas de la *Cie Théâtre Nomade* au Maroc, dont les responsables ont dans la plus part des cas, manifesté leur satisfaction quant aux choix des espaces urbains publics pour la présentation de leur spectacle intitulé "*Madame Mikka*" présenté à Douar Mikka (littéralement, village du plastique).

Par contre, la troupe de danseuses de "*Sol Pico*" estime que l'organisateur du festival n'a pas fait un bon choix car, la place Saint-André à Grenoble à un parterre glissant (sous-entendu beaucoup trop pour assurer correctement leur chorégraphie). Il semble donc que le commanditaire ne puisse pas trouver de lieu répondant à toutes les contraintes posées par la troupe.

4.4.4. Le Cargo : une procédure complexe et complète

Commençons par les spectacles commandés par le *Cargo*, dans sa programmation "*Hors Les Murs*", et qui ont la procédure la plus complète, c'est à dire, la prise en compte des besoins spatiaux des troupes pour leurs spectacles, dans leurs différentes phases.

Pour rappel, cela concerne les spectacles : « *Sens de la visite* » de 26000 couverts, « *Circuit D* » de Délices Dada, et « *Le point de vue* » du collectif Z.U.R.

Précisons tout de suite que Délices Dada, avec son spectacle « *Tout Terrain* »⁵⁴ est un cas un peu à part puisqu'il n'a pas besoin d'espace particulier pour ce spectacle, chaque visite guidée étant écrite pour le lieu, originale et unique à chaque fois. De plus, il n'a aucune contrainte technique particulière. Il suffit de trouver le bon endroit pour installer la tente abritant le musée des curiosités, point de ralliement du public et de départ des trois visites.

La troupe est donc arrivée la veille à Grenoble, a découvert le campus de St-Martin-d'Hères, lieu que le commanditaire souhaitait voir investi par la troupe, l'a parcouru et a choisi le trajet des visites. Le lendemain, c'est la construction de l'histoire avec une répétition de chaque visite devant l'équipe. Comme le résume Jeff Thiébaud : « *Donc, en général, le temps c'est une journée et demie* ».

Pour les deux autres spectacles, nous avons respecté les différentes phases en amont de la représentation qui sont : "*sélectionner, choisir, organiser, repérer et installer*".

➤ **Sélectionner**

A partir de la vision du spectacle (dans une autre ville), et des demandes plus ou moins précises notées sur la fiche technique et concernant différents domaines, par exemple ; les dimensions de l'espace de jeu, l'alimentation électrique, les coulisses, l'hébergement, les contraintes d'accès ..., le commanditaire sélectionne différents lieux qui pourraient convenir, plus ou moins bien, au spectacle en question. Même si cela ne répond pas en tous points au type de lieu demandé (parce que tout simplement il n'y en a apparemment pas), les organisateurs savent qu'ils pourront discuter avec les metteurs en scène des Compagnies, que le spectacle pourra peut-être s'adapter et s'accommoder de certains sites.

⁵⁴ -Toutes les citations concernant Délices Dada sont de Jeff Thiébaud, directeur de la compagnie et sont Extraits d'un entretien mené par Martine Leroux le 16 mars 1999 pour Augoyard J- F (dir), M. Leroux et C. Aventin . (2000). Op. cit.

A titre d'exemple, pour le spectacle "*Sens de la visite*", la compagnie 26000 couverts précise⁵⁵ souhaite jouer dans un quartier pavillonnaire de type cité ouvrière⁵⁶. Pour ce spectacle, il est tout à fait primordial qu'elle puisse intervenir dans ce type de lieu. Il lui faut aussi une place pour la scène finale. A partir de ces demandes précises, les organisateurs recherchent ce type de tissu urbain et de configuration spatiale (zone pavillonnaire et place à proximité).

La compagnie Z.U.R envoie également une fiche technique où les demandes concernent le lieu d'installation du "*Panorama*" vers lequel tous les parcours convergent. Il faut un espace qui fasse au minimum 15 x 25 mètres. La troupe souhaite aussi un site pas trop décentré, pas trop loin de la ville, même s'il n'est pas nécessaire que ce soit absolument dans le centre ville. Dans ce cas précis; le Cargo a fait des propositions, mais il est resté très ouvert à des suggestions que la troupe pourrait faire directement, sur place, par un repérage dans la ville de Grenoble.

➤ **Choisir**

Plusieurs lieux sont alors proposés aux troupes, qui normalement remplissent les conditions générales souhaitées. Mais un ou deux membres des compagnies doivent venir sur place apprécier et regarder plus en détail chaque site potentiel afin de choisir celui qui accueillera le spectacle. Le site doit pour cela répondre aussi bien à des questions liées au spectacle, son déroulement et sa mise en scène (espace de jeu, accès à un branchement électrique, etc.), et à d'autres liées aux autorisations et à la sécurité (pouvoir couper l'éclairage urbain, dévier la circulation automobile, faire passer un camion d'une certaine hauteur, etc.).

Pour le spectacle de 26000 couverts, les organisateurs du Cargo ont fait visiter à deux membres de la troupe (un metteur en scène et l'administrateur) plusieurs sites qu'ils avaient retenus, un Dimanche de Juillet 1998, c'est à dire bien en avance (le spectacle n'étant prévu qu'en Octobre). A l'issue de ces visites ; ceux-ci ont retenu trois quartiers pour trois soirs de représentation: La Bruyère-Villeneuve ; L'Abbaye-Jouhaux et Les Eaux Claires. Deux membres du

⁵⁵ - Il faut noter que cette précision n'apparaît pas dans la fiche technique. On peut donc supposer que ce type d'information, primordiale, est énoncé dans le texte général de présentation, puis que des recommandations sont aussi effectuées oralement.

⁵⁶ - La troupe cherche le même type de lieu que celui pour lequel le spectacle a été créé : une cité ouvrière de Chalon – sur – Saône, dans le cadre du festival Chalon dans la rue.

collectif Z.U.R. sont aussi venus quelques mois avant la représentation pour repérer des lieux avec une personne du Cargo qui connaît Grenoble. « ...*Il était très content de nous emmener dans les ruelles. Dans les quartiers ; il nous racontait l'histoire...* »⁵⁷. Pour la troupe, il s'agissait d'abord de trouver un lieu clos pour le panorama. Les parcours se font ensuite par rapport à l'emplacement du panorama , dans un périmètre donné (pas en dehors sinon cela devient trop loin et donc trop long, chaque parcours ayant une durée particulière et relativement précise), où il faut trouver obligatoirement certains éléments⁵⁸, certaines configurations spatiales et une ambiance ; une rue de type méditerranéen, un parcours pour le spectacle " *la soupe* ", un grand arbre pour ("*l'arbre* ", une pelouse pour installer une cabane de berger pour " *le vacher* ", des rues avec beaucoup de fenêtres et de balcons pour " *les cages* ".

Pour le repérage des parcours, la troupe choisit à chaque fois deux endroits différents pour chacun. Comme le dit Loredana Lanciano ; « *on ne marche pas, l'autre va marcher* ». La troupe préfère ne pas prendre de risque et, au cas où le commanditaire ne pourrait pas organiser les choses sur un parcours, le parcours de rechange évite à la troupe et aux organisateurs de recommencer tous les repérages. Par exemple, pour " *la soupe* ", elle avait choisi la rue Champollion (rue piétonne entre les arrières des bâtiments du conseil général et de la préfecture) et une cour de la rue Voltaire. Pour le repérage, les deux personnes de la Compagnie Z.U.R sont venues une journée entière, effectuant un repérage de jour puis le soir " *pour voir l'ambiance qu'il y avait* ". Elles expliquent ; qu'il « *y a des fois où on fait attention plus à l'environnement humain, d'autres fois on fait plus attention à l'environnement architectural, des fois plus à l'environnement bruit, sinon on n'y va pas malgré que le lieu soit beau ...*».

Pour Grenoble, ils reconnaissent avoir surtout prêté attention aux parcours relatifs aux spectacles " *les cages* " et " *la soupe* ". Pour les deux personnes qui viennent en repérage au nom de la troupe, c'est une lourde responsabilité, car ce sont eux qui ont la vision du spectacle pour tous les autres, donc ils doivent un peu se mettre à leurs places.

⁵⁷ - Les citations concernant Z.U.R sont tirées d'un entretien mené par C.Aventin et F. Estréguil (sociologue, maître de conférence à l'université de Grenoble) avec deux personnes du collectif, Loredana Lanciano et Olivier Guillemain , le 27 mai 2000 à Grenoble .

⁵⁸ - Ce spectacle a été créé pour le festival des arts de la rue la Saint Gaudingue en 1998 , pour et à partir de la ville de St Gaudens en France.

➤ **Organiser**

Il s'agit, maintenant que les sites définitifs sont choisis, que le commanditaire organise dans les moindres détails toutes les contraintes techniques liées au spectacle. Il fournit d'abord aux troupes des extraits de plans des sites choisis, pour que celles-ci puissent mieux préparer et faire connaître les différentes dispositions à mettre en place, notamment ; l'avertissement des habitants du quartier, la fermeture à la circulation automobile de quelques rues, la coupure momentanée de l'éclairage public. Armé de toutes ces informations, le commanditaire doit rencontrer différents services municipaux (service voirie, service espaces verts, service animation, service du patrimoine, etc.), départementaux (autorisations préfectorales en cas de tir de feux d'artifices, pompiers, direction départementale de l'équipement, etc.) et nationaux (gendarmerie, police nationale, service des monuments historiques, etc.), convaincre chaque personne et chaque service qu'il est possible de faire face à cet événement, sans danger et sans gênes majeures (pour les riverains, les techniciens, etc.), puis coordonner l'ensemble. Il doit aussi informer les habitants des quartiers concernés. Eventuellement, suivant la demande et le type de spectacle ; solliciter l'aide de certains habitants afin d'obtenir les autorisations, au cas où la troupe aurait besoin d'entrer chez les gens, aussi bien pour des questions techniques (par exemple accrocher des projecteurs aux garde-corps des balcons), que pour jouer (dans des jardins privés, etc.).

Le Cargo s'occupe bien sûr des questions logistiques propres pour ces spectacles qui sortent de l'ordinaire de la programmation en salle. La billetterie est maintenue, comme pour sa programmation traditionnelle, mais il s'agit aussi de donner les lieux de rendez-vous, en ville, à chaque spectateur. Ainsi, pour Z.U.R, avec ses quatre parcours différents ; "*la soupe*", "*les cages*", "*l'arbre*", "*le vacher*", le billet, indiquant le nom du parcours réservé, est accompagné, pour chaque point de rendez-vous, d'une photocopie d'un plan du centre ville de Grenoble, avec le repérage de l'endroit du point de départ.

➤ **Repérer**

Les repérages suivis avec "26000 couverts et Z.U.R" sont analysés selon les choix d'aménagement, d'adaptation de la mise en scène, et l'appréhension des espaces publics urbains.

➤ **Installer**

Une fois tous les points repérés et décidés, il reste encore aux troupes à installer les décors, les accessoires de spectacles. Si la compagnie a le temps, elle peut aussi tester certains dispositifs en répétant des scènes (pas forcément l'intégralité du spectacle mais les passages délicats), en testant le matériel (projecteurs, etc.). Les techniciens de la ville, voire d'autres partenaires, sont également de la partie, par exemple en disposant des barrières et des panneaux pour dévier la circulation automobile ou en aidant à installer du matériel (projecteurs, projecteurs vidéo, etc.).

L'installation est le second moment de contact entre des habitants et les artistes. Lors du repérage, les personnes ayant donné leur accord laissent les installations se faire. Par exemple, pour la troupe Z.U.R dans le parcours du spectacle "*la soupe*", des habitants des appartements donnant sur la cour ont accepté que leurs balcons soient le support des installations de lumière et des cordes à linge. Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que ces personnes sont rarement indifférentes à la situation, plutôt ravies de rendre service, à tel point que des voisins qui avaient refusé lors du repérage, manifestent finalement leur envie de participer eux aussi. Cela permet finalement d'installer le décor et l'éclairage comme prévu idéalement. Il en est de même pour la pièce "*26000 couverts*", pour la scène de "*la rue des rumeurs*" qui se déroule devant des pavillons, dans les jardinets visibles de la rue. Certains résidents, au vu de ce qui se passe chez leurs voisins lors de la répétition (finalement pas tant de dérangement, sentiment de participer à un événement du quartier, ne pas paraître ridicule aux yeux des autres, etc.), changent d'avis et plus de personnes sont prêtes à participer. C'est ce qui apparaît aux membres de la troupe qui croisent les habitants sur les lieux et qui ont quelques échanges et discussions. Les gens s'arrêtent volontiers et les remarques faites aux comédiens montrent que la méfiance diminue jour après jour.

Pour le spectacle "*le point de vue*", Z.U.R a besoin de quatre jours pour monter le "*panorama*" qui correspond à la partie du spectacle qui se joue en salle. Les installations pour les parcours dans l'espace public urbain prennent beaucoup moins de temps, mais la troupe préfère toujours les installer dès son arrivée dans une ville. En effet, cela permet déjà de vérifier que tout se passe bien, de repérer les questions que se posent les citadins à la vue des installations,

ainsi que les rumeurs qui circulent. Cela fait déjà partie de l'action artistique urbaine. Un acteur qui joue dans le parcours " *l'arbre* " remarque que « *ce qui se passe avec l'arbre, c'est que les gens se font leur explication : pourquoi mettent ils des parapluies dans un arbre ? La plupart des gens viennent déjà avec une explication* ». Lors de l'accrochage des parapluies dans un arbre du jardin des plantes de Grenoble, il raconte : « *aujourd'hui par exemple, c'était pour récolter les chenilles qui sont dans l'arbre. Ce sont des petits pièges à chenilles, et puis Il faut les laisser rêver, donc on vient, on entretient le truc ! Ben oui, exactement, on est en train de récolter les chenilles, comment vous avez trouvé ça ?* » Et la dame, est partie répandre ça dans son quartier. Et puis, pourquoi il y a des lumières, et bien c'est des petites dialyses qui en fait réchauffent l'eau qui tombe, et puis du coup la graine elle germe plus facilement. Enfin, on rentre dans des ; ... ça marche bien ! On travaille aussi sur la pollution, on récolte de l'eau qui passe au travers des feuilles pour voir si elles sont polluées et on analyse cette eau après ». La curiosité des passants s'éveille, et les acteurs jouent déjà avec. Ces personnes ne viendront peut-être pas voir le spectacle, n'en connaîtront peut être jamais l'existence mais ce n'est pas le propos de la troupe, ce n'est pas une question de publicité commerciale.

Entre le moment où le Cargo achète un spectacle et sa représentation, se déroule un temps assez long qui se décompose en différentes étapes.

Si le commanditaire repère déjà des lieux potentiellement intéressants pour une action artistique urbaine en tenant compte de sa propre connaissance préalable du spectacle, de la fiche technique et des demandes particulières de la troupe, ce n'est que sur le terrain que se décide le choix de l'espace de jeu, conjointement avec les artistes. Chaque étape entre davantage dans les détails, permettant d'appréhender le site au plus près, aussi bien dans sa morphologie que dans son aménagement (matériaux, mobilier urbain, etc.), sans oublier ses rythmes et ses usages habituels. Les repérages se font de plus en plus précis et les organisateurs manifestent leur disponibilité afin de répondre aux désirs des troupes, et régler les contraintes réglementaires et intervenir pour résoudre les problèmes techniques. Ces rencontres in situ des différents acteurs mènent à des adaptations et des ajustements des spectacles et des espaces publics urbains qui rendront possible la tenue du spectacle. Nous examinerons dans ce qui suit

quelques exemples concernant les différentes étapes du déroulement de ces spectacles urbains.

4.4.5. Le Festival de Théâtre Européen et la ville de Grenoble : Une procédure réduite

Examinons maintenant comment les choses se déroulent pour les spectacles commandés par le *Festival de Théâtre Européen* par la ville de Grenoble.

En fait, le déroulement est assez proche de celui adopté par le Cargo avec les différentes phases, surtout en ce qui concerne les spectacles " lourds ", c'est à dire ceux ayant les exigences techniques les plus compliquées à tenir : c'est le cas notamment du spectacle " *Taxi* " de la troupe Générrik Vapeur, ou encore des interventions de Transe Express avec leurs spectacles " *Mobile Homme* " et " *maudits sonnants* ".

➤ **Sélectionner**

Comme précédemment, les organisateurs du festival repèrent des lieux qui pourraient convenir aux spectacles, aussi bien des compagnies invitées que de passage (à partir de la vision préalable des spectacles, des fiches techniques, etc.).

Par exemple, pour la Compagnie Générrik Vapeur, il s'agit de trouver des espaces urbains où plusieurs voitures peuvent circuler, tourner, etc. Il faut aussi pouvoir barrer des axes importants de la ville pendant un certain temps. Benoit Caponi raconte que pour ce cas précis, « *on va là où ça fait le plus de bruit et là où ça touche le plus de monde dans la circulation de la ville, et où ça interfère totalement avec le fonctionnement de la ville, parce que c'est l'objet du spectacle. C'est la démarche artistique adoptée* ».

Pour la troupe Transe Express, les contraintes sont multiples et se situent à différents niveaux du volume de l'espace, puisque l'intervention a lieu aussi bien au niveau du sol (ce qui est le cas de la plupart des actions artistiques urbaines), qu'en l'air, au-dessus des têtes. Ainsi, il faut trouver des rues qui permettent le passage d'un camion (largeur, hauteur, résistance du sol, etc.), pour le final aérien, le lieu choisi doit être assez grand pour accueillir la foule, et il doit répondre aux problèmes de support du poids de la structure, de sa hauteur, du vent, etc.

Moins complexe mais néanmoins important, la compagnie "13 Mars" recherche pour son spectacle " *Ville occupée* ", trois places, pas trop éloignées les

unes des autres⁵⁹, tandis que la fiche technique de " *Del planeta basura* " demande un espace de 10m x 10m au Minimum et de 15m x 15m au maximum.

Lors d'un entretien, la chorégraphe Sol Pico précise qu'outre un espace carré, c'est à dire pas la rue où la voiture passe ; une place, une petite place sans voiture, elle a besoin aussi d'un lieu où ça ne glisse pas⁶⁰. On peut remarquer que souvent les troupes cherchent des lieux pas trop exposés aux bruits de la ville, considérés comme gênants. Il s'agit principalement de sons de fontaines ou de circulation, ayant un effet masquant trop important. La compagnie "*Embarquez*", avec "*Tout va mal*" souhaitait un espace public urbain, si possible assez éloigné des routes ou rues circulantes pour des questions de niveau sonore, les voix des comédiens ne pouvant pas...lutter contre le bruit! Ajouter à cela un mur ou une façade dans le dos et la possibilité d'accrocher quelque chose en l'air⁶¹.

➤ **Organiser**

Les commanditaires organisent les espaces suivant les indications fournies par les fiches techniques (installations électriques, blocage de rue à la circulation automobile, etc.), et assurent la coordination avec différents acteurs importants, comme dans la procédure décrite précédemment.

➤ **Repérer**

Le cas le plus courant rencontré par les compagnies venues jouer à Grenoble, c'est la découverte, presque au dernier moment, des lieux réservés pour eux par les organisateurs.

Dans le meilleur des cas, les artistes vont sur le site la veille de leur prestation, sinon, cela peut être à peine quelques heures avant de s'installer et de jouer. La possibilité d'ajustement est possible mais réduite, car il n'y a pas d'autres lieux possibles, il reste trop peu de temps pour organiser autre chose s'il en est. Les troupes ont également peu de temps pour éventuellement trouver d'autres solutions de mise en scène, etc.

Parmi d'autres exemples, la chorégraphe *Sol Pico* raconte qu'elle et sa troupe sont arrivées d'un autre festival, de Rouen le jour même de la représentation à 6 heures du matin.

⁵⁹ Entretien avec la compagnie à Grenoble.

⁶⁰ Entretien avec Sol Pico, chorégraphe et directrice de la troupe espagnole sol pico le 28 juin 1998 à Grenoble, à l'issue de la représentation de « *del planeta basura* ».

⁶¹ - Entretien réalisé avec la troupe le 29 juin 1997 à Grenoble, à l'issue du spectacle "*tout va mal*".

En général, la première préoccupation, c'est de voir le lieu du spectacle. Les compatriotes et collègues de Las Malqueridas expliquent ; « ... *hier soir on est arrivé de Barcelone. La première chose qu'on a faite c'est de visiter les espaces. Alors hier soir, avant tout, on est venu ici voir la place* »⁶² . Mais cela n'était pas une découverte totale puisque cette compagnie avait pu se préparer, faire quelques ajustements en amont, les organisateurs du festival ayant faxé depuis Grenoble un plan de la place et, de plus, un des techniciens, est venu à Barcelone par hasard, alors il nous a fait un dessin et une description.

La compagnie le "S.N.O.B"⁶³ est une formation de fanfare qui, outre des parades ou des déambulations, a des spectacles plus théâtraux, mais bien sûr musicaux, à son répertoire. Pour la prestation à Grenoble, l'un des musiciens explique que ; « *c'est la mairie qui a passé une commande et c'est par rapport à l'événement du tour de France ... On a une espèce de périmètre à couvrir, le repérage s'est passé le jour même, on ne connaissait pas du tout Grenoble, en fait, on a visité tout à l'heure avec un des organisateurs qui nous a dit voila, vous jouez ici , ici , et ici* » .

➤ **Installer**

Comme on vient de le voir, le repérage par les troupes étant relativement tardif, l'installation se fait dans la foulée, plus ou moins dans l'urgence. L'installation des décors et autres supports de jeu se déroule évidemment sous les yeux des passants (on est bien dans l'espace public urbain, pas dans un théâtre) mais, à la différence des spectacles en suivant la procédure précédente, les derniers préparatifs (ou même l'installation complète si elle n'est pas trop lourde), peuvent se dérouler sous les yeux des spectateurs. C'est le cas de spectacles fixes dans un rapport frontal avec le public, où les personnes venues spécialement pour ces spectacles ou encore les passants stoppés dans leurs trajets, suivent l'installation avec plus ou moins d'attention. D'ailleurs certaines compagnies inscrivent ce moment dans le temps de la représentation et pour elles c'est déjà le spectacle (on pense par exemple à " *Ville occupée* " de la Compagnie du 13 Mars). Autre différence, même si c'est à la vue de tous, cela se passe souvent

⁶² Entretien mené à Grenoble avec un membre de Las Malqueridas, le 27 juin 1998, après le spectacle.

⁶³ Le S.N.O.B. (service de nettoyage des oreilles bouchées), interviewé le 26 juillet 1998, pendant une pause de leur déambulation.

sans grand contact avec les habitants, c'est à dire sans discussion, sans échanges, les délais ne le permettant pas.

Comme le Cargo, les organisateurs du festival de théâtre Européen ont une connaissance préalable des spectacles commandés (sauf pour le off), et des espaces publics urbains grenoblois.

Sélection et *organisation* sont donc complètement assurées par le commanditaire. Mais il faut relever que pour toutes les actions artistiques urbaines observées, à l'exception de " *Taxi*" de Générrik Vapeur, il n'y a pas d'étape particulière prévue pour la discussion sur le terrain aboutissant à un choix des espaces de jeu par les troupes retenues. C'est là une façon de faire différente de la précédente où, mise à part les gros spectacles (comme les qualifie *Benoit Caponi* du festival de théâtre), c'est à dire ceux qui ont les demandes d'espaces les plus complexes et surtout les plus compliquées et délicates à mettre en œuvre⁶⁴, il n'y a pas de repérage détaillé avec les troupes, les adaptations se font au dernier moment et plutôt dans le sens d'un ajustement du spectacle à l'espace urbain, et non l'inverse (ou les deux) ; et ceci dans un délai extrêmement court.

4.4.6. L'intervention sauvage : une organisation légère et souple

Concernant le troisième cas de figure, nous avons les spectacles urbains ; " *sirènes*" de la compagnie grenobloise Ici-même, ou encore, " *Mimouna et ses enfants*" (parade de rue et déambulation) de la compagnie *Théâtre nomade* à Salé au Maroc.

➤ Sélectionner

A la différence des deux autres cas de figures, cette intervention se fait hors cadre de tout festival ou tout *événement* instauré par qui que ce soit. Il n'y a donc pas de commanditaire et donc pas de sélection par celui-ci d'un lieu de représentation. La compagnie est donc " *libre*" de son choix⁶⁵.

➤ Choisir

Si, à la différence des troupes répondant à un commanditaire, elle n'a personne pour lui proposer un site, la troupe est son propre maître d'œuvre et doit trouver et choisir le meilleur endroit pour jouer son spectacle. Différentes

⁶⁴ - Benoit Caponi explique ce qui se passe pour des cas particuliers : « de là on construit sur les gros spectacles généralement un repérage qui se fait avec la compagnie, avec le responsable technique de la compagnie, avec le responsable technique de chez nous, ou quelqu'un de l'équipe si le responsable technique ne peut pas.

⁶⁵- La compagnie reste néanmoins soumise aux réglementations des lieux publics.

contraintes la guident dans ce choix : le lieu doit être adapté au type d'action artistique (on peut dire que "Sirènes" tient du happening, et "Mimouna et ses enfants" tient de la parade de rue). Ces interventions sont aussi une occasion pour les troupes de se faire remarquer et de donner envie aux spectateurs de venir voir d'autres créations, en intérieur, un peu plus tard⁶⁶. Il s'agit donc de se trouver dans un lieu stratégique du point de vue du passage de spectateurs potentiels. Les troupes jouent alors dans la grande rue, une artère incontournable et des plus commerçantes de Grenoble (en France), ou à Salé (au Maroc) et de plus, un jour de la semaine où les lieux choisis sont très fréquentés.

➤ **Organiser**

Ces spectacles ne sont pas annoncés à grand renfort de publicité, ni bien sûr inscrits dans le programme d'une salle de spectacles de l'agglomération ou dans un lieu public (comme le Cargo, par exemple). Cependant, on peut en trouver mention dans le petit bulletin, dans un article présentant plus largement la compagnie locale dans le paysage théâtral de la ville (MICROVICH, 1998).

➤ **Repérer**

Les compagnies citées résident depuis plusieurs années, (à Grenoble pour *Ici-même*, et à Salé au Maroc pour *Théâtre nomade*), ce qui peut laisser supposer qu'elles connaissent très bien les espaces urbains choisis pour leurs spectacles et savent à quoi s'attendre au niveau de leur fréquentation, etc.

➤ **Installer**

L'intervention de la *Cie Ici-même* ne demande pas d'installation particulière car il n'y a ni décor à ajouter, ni équipements liés à la sonorisation ou encore à l'éclairage à mettre en place, ni rue à couper à la circulation automobile (la grande rue est piétonne), etc. Les acteurs ont avec eux, dès le départ, les différents accessoires (sacs en plastique, magnétophone qui seront éparpillés dans la rue au cours du spectacle).

Les situations de *commande* de spectacles de rue que nous venons d'examiner mettent à jour l'importance du rôle des organisateurs entre la ville (en tant que réseau d'acteurs) et les artistes de rue⁶⁷ ; mais aussi les façons de faire des compagnies pour apprécier les espaces publics urbains au regard de leurs

⁶⁶ - Entretien réalisé avec la troupe le 29 juin 1997 à Grenoble, à l'issue du spectacle « *tout va mal* ».

⁶⁷ - Sauf dans le troisième cas de l'intervention « sauvage » qui s'affranchit de cet intermédiaire.

contraintes techniques et artistiques. Toutefois, et selon les cas de figure, les commanditaires accordent plus ou moins de temps et d'importance au travail en collaboration avec les artistes, directement sur le terrain. Dans le cas du Cargo, on se trouve davantage dans une " *collaboration* " : l'organisateur a une connaissance de plus en plus fine des demandes de la troupe et lui laisse une certaine marge d'action et de choix qui se fait dans la discussion et in situ.

Dans le cas du *festival de théâtre européen*, le commanditaire est la charnière entre les artistes et les acteurs auprès desquels il faut trouver les arrangements et les autorisations diverses, mais le temps de confrontation directe au terrain est très réduit voire inexistant (exception faite pour le spectacle urbain " *Taxi* ").

Nous pouvons faire plusieurs hypothèses sur cette situation qui n'est pas toujours très confortable pour les artistes. Tout d'abord il faut se rappeler que la programmation de spectacles de rue n'est pas la principale activité du festival qui consacre l'essentiel au théâtre en salle. Les moyens financiers et le temps à y consacrer sont par conséquent assez réduits. De plus, le fait que la compagnie Renata Scant soit à Grenoble depuis de nombreuses années fait que les organisateurs connaissent bien la ville, ont une expérience conséquente des personnes à contacter pour obtenir les autorisations pour occuper l'espace public urbain, et ont tissé au fil du temps un réseau très efficace avec les différents acteurs de la ville. Cela semble en quelque sorte compenser le peu de temps à accorder au repérage au préalable sur les sites avec les artistes, qui doivent donc leur faire confiance. A cela nous pouvons aussi avancer l'hypothèse supplémentaire que la connaissance du théâtre en salle étant légitimement la spécialité des organisateurs, peut être ont-ils tendance à appliquer les mêmes façons de faire (travail à distance et grande importance des fiches techniques), alors que les compagnies de rue procèdent un peu différemment en accordant une grande place au repérage sur site.

4.5. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes

De quelques mois à quelques heures avant la première représentation du spectacle, les troupes qui le peuvent et celles pour qui c'est absolument nécessaire, effectuent un repérage des lieux. Nous avons pu suivre deux

compagnies, *26000 couverts et Z.U.R*, lors de ces parcours préparatoires. L'analyse du terrain est complétée par celle du témoignage de la compagnie Transe Express, dans le livre de Sylvie Meunier et Philippe Petiot (MEUNIER & PETIOT, 2001, pp. 76-77), où le directeur Gilles Rhodes raconte très précisément l'exercice de mise en ville du spectacle "*Mobile homme*".

Pour les différentes troupes, comme le dit Gilles Rhodes ; « *il s'agit à ce moment-là d'une réelle confrontation entre la ville et le spectacle* ». Elle concerne aussi bien les différents acteurs liés à l'espace public urbain, (comme on l'a vu auparavant), que l'espace lui-même, comme espace construit, sensible et vécu. Leur prospection détaillée lors du repérage permet tout d'abord de choisir des lieux adaptés (ou plutôt les moins inadaptés possible au spectacle prévu), mais aussi de mettre au point des adaptations de mise en scène, plus encore, faire émerger de nouvelles idées tirant parti de l'espace, tout en enrichissant le spectacle.

Nous allons donc examiner trois cas différents mais portant tous sur des spectacles basés sur des parcours urbains⁶⁸ : une visite de quartier de type patrimonial pour la compagnie "26000 couverts", des déambulations intimistes et poétiques pour "Z.U.R." et un déambulatoire de type parade pour "Transe Express". Nous ne reviendrons pas sur les principes de repérage expliqués dans les paragraphes précédents. Voyons plutôt comment cela se passe précisément avec chacune de ces trois troupes.

4.5.1. Le spectacle « *Sens de la visite* » de 26000 couverts

La troupe procède à une adaptation du spectacle pour chaque représentation, car, chaque soir il se déroule dans un lieu différent. Après avoir effectué le choix des sites plusieurs mois auparavant, le Cargo (commanditaire) fournit à la compagnie des extraits de plans cadastraux pour qu'elle puisse mieux préparer et faire connaître aux organisateurs les différents dispositifs techniques et organisationnels à mettre en place pour les représentations ; avertissement des habitants du quartier, fermeture à la circulation automobile de quelques rues, coupure momentanée de l'éclairage public. L'organisation et l'adaptation de la

⁶⁸ - Nous n'avons pas eu l'occasion de participer à un repérage pour un spectacle fixe. Néanmoins, on peut logiquement penser que les interventions qui « s'étendent » dans l'espace public (parcours) demandent un repérage plus large et plus long.

mise en scène se font ensuite l'après-midi précédent chaque soirée de représentation, dans chaque quartier, avec tous les membres de la troupe.

Après avoir vu les deux premières interventions dans deux quartiers différents (la Bruyère-Villeneuve puis l'Abbaye-Jouhaux), et après notre rencontre avec des membres de la Compagnie 26000 couverts à l'issue de ces représentations, Pascal Rome et Philippe Nicolle, les co-directeurs, ont accepté que nous accompagnions la troupe lors du repérage pour la dernière soirée grenobloise dans le quartier des Eaux-Clares. Ainsi, nous avons pu en observer le déroulement au cœur du groupe. Il est intéressant de noter ici que le fait d'avoir déjà vu deux fois ce spectacle devenait un avantage, puisque cela nous permettait de comprendre de quelle scène ou de quel dispositif scénique parlait la troupe, sans avoir à intervenir en posant des questions. Connaissant déjà la tendance de la troupe, nous avons ainsi pu être plus sensibles à ce qui devait se passer en amont de la représentation.

Le repérage lui-même se déroule suivant le sens du parcours du spectacle, de scène en scène mais aussi en étudiant la transition de l'une à l'autre. L'ensemble de la troupe y participe et essaie de résoudre les éventuels problèmes. Chacun s'exprime, les comédiens comme les techniciens, selon les espaces abordés et les questions qui se posent. Même si le temps est compté, le parcours se fait apparemment et relativement de façon tranquille, sur un mode très méthodique et efficace. Pour autant, ce parcours in situ se fait sans plan à la main. C'est l'appréhension et l'examen de l'espace en trois dimensions qui importent, au regard du spectacle qui doit s'y glisser. Au fur et à mesure, pour des lieux ou des scènes spécifiques, certains techniciens et/ou comédiens prennent quelques notes, telles qu'une liste de choses à demander au Cargo, à vérifier auprès de l'organisateur, ou encore des repérages à tracer sur le sol. Tout est dit et souvent récapitulé oralement, tout au long du repérage.

Nous avons regroupé les points qui posent question à la troupe en quatre thèmes, que nous allons détailler dans ce qui suit.

- **Le confort sonore**

La troupe veille à ce qu'il n'y ait pas d'effet de masque sonore qui pourrait perturber le spectacle. Quelques situations sont décelées. Tout d'abord, se pose le problème de la distance du podium par rapport à la grande place ; "*le cours de la libération*". En effet, cette dernière est très fréquentée le samedi soir et ce bruit

de circulation peut empêcher les spectateurs d'entendre les acteurs. Cette question n'était pas apparue lors du repérage estival, car à cette époque, et en plus un dimanche, il y avait peu de circulation. Il est décidé de placer le podium " dos " à la rue, entre deux arbres. Mais celui-ci sera encore déplacé pour une autre raison.

Les comédiens font remarquer que la fanfare ne doit pas se placer trop près d'eux, dans les différentes scènes car, quand elle joue, ils n'arrivent plus à s'entendre!

Il est donc demandé aux musiciens de faire plus attention et de maintenir une certaine distance avec les acteurs pour éviter de masquer les voix des acteurs.

Au bout de l'avenue de l'école Vaucanson, où doit s'installer le théâtre d'ombre, la troupe découvre qu'un match de football doit avoir lieu le même soir, sur le terrain tout proche.

Entre autres problèmes, se pose aussi la question des interférences sonores liées à cet événement. La compagnie n'a pas vraiment le choix. Il lui faudra faire avec, en espérant que les supporters ne seront pas trop expansifs et que la fin du match ne coïncidera pas avec la scène de « l'histoire de la maison sans toit ».

- **Les relations visuelles**

La troupe doit toujours pouvoir se repérer dans un quartier qui lui est inconnu, mais aussi penser à ce que les spectateurs ne puissent pas voir les coulisses ou être gênés pour regarder le spectacle. Nous examinons ici les relations visuelles entre les comédiens, le public et l'environnement.

- ***Entre les comédiens et leur environnement*** : la troupe 26000 couverts ne connaît pas le quartier où elle va jouer. Elle s'y rend pour la première fois⁶⁹ et va devoir vite reconnaître et mémoriser les lieux pour effectuer le parcours sans faute durant le spectacle. Il s'agit principalement de ne pas se tromper de chemin lors de la représentation ! Pour cela, chacun cherche des indices qui vont jalonner le parcours. Les points de repère les plus simples et les plus évidents pour certains, les montagnes (Belle-Donne à l'Est et le Vercors à l'Ouest) ne seront plus visibles au moment de la représentation, car il fera nuit. Ainsi, alors que le repérage se fait en plein jour, il faut trouver des repères stables et toujours

⁶⁹ - Hormis les deux personnes venues en éclaireurs en été.

visibles : plaques de rue, maisons avec des détails facilement reconnaissables. La troupe trace aussi quelques repères au sol.

- **Entre les comédiens et le public** : pour la première scène dite du " *podium* ", les spectateurs qui seront face aux institutionnels en train de faire les discours d'ouverture ne sont pas censés voir arriver les comédiens et leur matériel. Ces derniers doivent arriver du côté dos du public. Mais pour cela, il faut disposer de loges et surtout d'un espace qui serve de coulisses. Le problème est de trouver ce genre de dispositif scénique dans l'espace public, et qu'en plus le public ne puisse pas en deviner l'emplacement.

- **Entre le public et le spectacle** : cette question se pose principalement dans la première scène du " *podium* " et la dernière avec " *le grand spectacle final* ", car la troupe sait que la configuration spatiale est déterminante pour le placement du public. Dans le premier cas, les acteurs sur le podium ne veulent pas que les gens se mettent trop près car ils pourraient les déconcentrer et faire éventuellement du bruit et ainsi gêner la perception du public (en particulier les enfants venant jouer juste sous leur nez). L'espace où le podium est monté doit favoriser ou tout au moins permettre une disposition en demi-cercle qui se fasse facilement.

Dans le deuxième cas, le même effet est recherché mais pour des raisons différentes : si l'espace est trop grand, le public reste à sa périphérie, trop loin et disséminé. S'il est trop petit, comme précédemment, les spectateurs peuvent perturber le déroulement de la scène. De plus, les comédiens n'ont pas le temps d'intervenir pour rectifier ou influencer le positionnement des gens. Pour ces deux situations, la compagnie imagine comment le public va se placer de lui-même dans l'espace. Ils s'aident de leur expérience du jeu dans la rue.

- **Le vent et la sécurité**

Les questions de courants d'air posent des problèmes importants aussi bien durant l'installation du spectacle que pendant son déroulement.

Pour le montage de l'écran du théâtre d'ombre pour la scène de " *la maison sans toit* ", il faut une nacelle mais elle ne peut pas être utilisée en cas de vent. Ensuite, les courants d'airs peuvent compromettre la stabilité de l'écran lui-même. La troupe doit donc trouver l'espace suffisant pour son installation, à l'abri et bien placé pendant le déroulement du parcours! Les techniciens se placent au centre

de différents carrefours et de rues et essaient d'évaluer les directions et la vitesse du vent. Ils recherchent des lieux protégés par des murs, des bâtiments ...

Pour la dernière scène, "*le grand spectacle final*", la question du vent se pose aussi car, il doit y avoir des tirs de feux d'artifice. Ces tirs doivent donner l'impression qu'ils échouent (tirs à blanc donnant beaucoup de bruit mais rien dans les airs), et il y a donc peu de risque que le vent les " amène " vers le public. Néanmoins, pour des questions de sécurité, l'artificier doit chercher un endroit le plus protégé possible et à distance des spectateurs.

- **L'organisation**

C'est ce dont le commanditaire devrait s'occuper. En effet, la troupe s'aperçoit au cours du repérage des lieux que le Cargo n'a averti aucun habitant du quartier, et n'a obtenu aucune autorisation quant à l'utilisation momentanée du pavillon de certains habitants pour la scène de "*la rue des rumeurs*". Il s'agit pour la Compagnie *26000 couverts* de trouver la rue la plus intéressante, d'un point de vue typologique⁷⁰, esthétique, de la disposition des pavillons et qui, en plus, soit à une distance suffisante du site de la première scène du "*podium*". La troupe arpente plusieurs rues et hésite. Quelques habitants qui se trouvent dans leur jardin sont intrigués par ce va-et-vient et interrogent la troupe. Ils sont alors mis au courant de l'événement (la tenue d'un spectacle dans leur quartier le soir même), et de leur implication possible, s'ils le souhaitent. Certaines personnes sont d'abord un peu méfiantes puis séduites, elles acceptent de prêter leur pavillon pour cette action artistique. La difficulté que rencontre la troupe, c'est d'obtenir l'accord de plusieurs personnes possédant des pavillons cote à cote ou presque, en tout cas dans la même zone de la rue. Ensuite, chaque comédien concerné choisit la scène qui convient le mieux à son intervention et va discuter avec les habitants de chaque pavillon pour leur expliquer plus en détail le principe scénique, et pour leur donner quelques consignes (ne pas intervenir durant le spectacle et rester derrière leurs fenêtres).

Le commanditaire est chargé de résoudre les problèmes liés à la circulation automobile, car on se trouve dans le cas de deux événements simultanés et contradictoires ; *26000 couverts* a besoin de bloquer la circulation automobile, le temps de la représentation, dans le secteur de jeu. Parallèlement, un match de

⁷⁰ - Rappelons que la scène de « la rue des rumeurs » est conçue à l'origine pour une cité de petites maisons ouvrières.

football a lieu et il faut donc laisser les spectateurs arriver et repartir en voiture (principalement pour la scène " *la maison sans toit* "). L'organisateur se fait aider par la gendarmerie pour voir comment organiser un parcours de détournement pour les voitures et installer la signalisation adéquate.

Tout les points importants et primordiaux du spectacle étant réglés, la troupe s'en remet pour le reste à son expérience et au hasard (on ne sait jamais ce qui peut se passer), aussi bien concernant des points techniques que des événements extérieurs à la représentation. Mais l'équipe essaie de maîtriser un maximum de facteurs, laissant peu de place à l'improvisation, malgré les apparences pendant le jeu. Par moment, des constructions ou des espaces provoquent l'imaginaire démesuré de certains, qui font alors des *digressions* sur les pistes d'interventions artistiques. Comme le disent différents membres de la troupe, cela n'est jamais perdu et pourra rejaillir dans une création future, ou même être fondateur d'un prochain spectacle.

4.6. Le spectacle « *Le point de vue* » du collectif Z.U.R.

Il se compose de quatre parcours en extérieur dont trois ont été étudiés : " *la soupe* ", " *l'arbre* ", et " *les cages* ".

Nous avons déjà vu précédemment que pour chaque parcours, des secteurs ont été choisis quelques mois plus tôt lors de la venue à Grenoble de deux membres de la troupe. De même, nous avons déjà mentionné que le montage du "*panorama*", pour la deuxième partie du spectacle, en intérieur (et ici dans le musée-bibliothèque), demande quatre jours. Les parcours, même s'ils sont plus légers à mettre en place, sont repérés et les éléments installés plusieurs jours à l'avance. Ceci pour plus de sûreté mais aussi, comme on l'a dit, pour que l'action artistique soit mise en vue déjà et que les rumeurs soient colportées dans le quartier.

Pour une première représentation le vendredi, l'équipe arrive à Grenoble le lundi et se met au travail dès le lendemain matin. La compagnie Z.U.R. a accepté que nous restions avec elle toute la semaine, et nous laisse assister aux repérages, aux montages, aux discussions et aux réunions internes. Des entretiens formels et des échanges informels ont aussi ponctué régulièrement cette semaine d'installation.

En observateurs, nous avons ainsi pu suivre les repérages de trois parcours : " *les cages* " et " *l'arbre* " le mardi, puis " *la soupe* " le mercredi⁷¹. Le repérage de chaque parcours est effectué par les comédiens qui interviendront dans chacun d'eux et qui en sont également les auteurs. Ils sont accompagnés d'une personne du Cargo qui essaie de répondre à toute question technique et qui est chargée d'obtenir toutes les autorisations nécessaires. Il faut noter que, comme souvent dans une compagnie des arts de la rue, les acteurs peuvent être également metteur en scène, techniciens... ainsi, dans le cas présent, chaque comédien installe les éléments dont il a besoin pour son parcours.

Le choix du secteur pour chaque intervention est conditionné à la fois par la durée du trajet et par la distance pour rejoindre le musée-bibliothèque qui accueille *le "panorama"*, la deuxième partie du spectacle, en salle, commune à tous les parcours. Le choix de ce dernier a été déterminé quelques mois auparavant, mais les critères de la durée et de la longueur maximale de chemin possible restent constamment une préoccupation majeure des comédiens.

Avant d'entrer dans les détails des trois parcours, que nous avons pu étudier, évoquons tout de même le parcours " *le vacher* ". Il a été facile de trouver une pelouse, proche du *panorama*, pour installer la cabane du vacher. René, le comédien, a trouvé le lieu parfait juste devant l'entrée du musée, sur la pelouse de la place de Verdun. Bien que les passants aient été légèrement surpris par cette cabane en bois, un certain nombre de personnes ont pensé que celle-ci était un dernier vestige des abris de chantier, la place sortant tout juste d'une période de travaux importants.

4.6.1. Le parcours : « *Les cages* »

A l'origine de ce parcours, Nathalie, la comédienne, raconte s'être inspirée d'une nouvelle d'Italo Calvino tirée des villes invisibles (CALVINO, 1974, p. 188), qui évoquait " *la ville du haut et la ville du bas* ". En fait, le but est que les gens marchant dans la rue (la ville du bas) lèvent la tête, ce qu'ils ne font pas souvent. Ce spectacle travaille sur la vue (voir les cages, regarder les façades des immeubles), mais aussi sur l'ouïe (entendre les oiseaux, repérer les cages à l'oreille, écouter le silence du soir).

⁷¹ - Pour les repérages, nous les présentons dans cet ordre.

Nathalie et Olivier découvrent à ce moment-là seulement le quartier où ils vont jouer. Ils doivent voir le lieu, et si cela leur convient parfaitement, ils feront les quelques installations. Pour cela, ils repèrent le trajet à l'envers c'est-à-dire en partant du musée pour, au retour, confirmer le parcours.

Ils recherchent principalement des endroits où installer des petits crochets pour y suspendre ensuite des cages à oiseaux (certaines émettent des chants d'oiseaux, d'autres sont lumineuses). Ils scrutent des yeux les façades des bâtiments en quête de rambardes de fenêtres, de balcons mais aussi de commerces et de cafés pour suspendre les cages. Que les façades des bâtiments soient tout à fait ordinaires ou un peu particulières, le comédien les révélera aux spectateurs et mettra en valeur des détails, en promenant sa canne à pêche équipée d'une petite lampe à son extrémité, à la recherche des cages. Pour mettre les crochets en place, ils s'efforcent de s'adresser aux gens depuis la rue, quand ils sont à leur fenêtre ou sur leur balcon. Le but n'est pas de faire participer les habitants mais d'entrer en contact avec eux.

Dans les rues, les comédiens recherchent des lieux vivants, habités, avec des façades d'immeubles ayant beaucoup de fenêtres et de balcons. La rue "*Servant*" à *Grenoble* leur paraît belle, car elle dégage un caractère assez intime, bordée de façades sobres mais percées de fenêtres avec de grands volets de bois. De l'autre côté de la rue, d'anciens bâtiments sont en cours de réhabilitation. Ils leur plaisent également beaucoup, paraissent dégager une certaine poésie. Les rez-de-chaussée et les grilles interdisant l'accès du chantier ont été investis par des artistes qui y ont installé des affiches, etc. C'est devenu un espace d'exposition artistique en plein air.

Rue des Minimes, l'architecture est différente des rues précédentes, car les immeubles datent des années 1980, mais ils sont également intéressants pour le spectacle car les façades sont percées de nombreuses fenêtres. Nathalie cherche à faire des détours, à passer dans des recoins, sous des porches, à entrer dans des cours, etc. En pénétrant dans des cours des bâtiments de l'Opale (bailleur social), on entend des petits cris d'oiseaux. Là il y a déjà des cages. Cela devient donc un endroit extrêmement intéressant pour le spectacle.

La place d'Arnaud est un lieu adapté, il pourrait être le point de départ du parcours ; il y a suffisamment d'espace pour accueillir un regroupement de personnes, c'est un lieu également vivant le soir (café, laverie, cabine

téléphonique, lieu de passage, etc.) et il possède de nombreuses possibilités pour cacher des cages (l'une d'entre elles sera placée dans le café, et une autre accrochée dans l'arbre). Cette place est le point de rencontre de plusieurs rues, elle possède de nombreux recoins et sa forme ne permet pas d'en avoir une vue générale. Les comédiens y trouvent là une qualité qui rendra possible leur arrivée discrète, pour une prise de conscience progressive et douce du début du spectacle par le public.

Pour rendre le caractère de la place plus intime et plus mystérieux, la troupe demande que l'éclairage urbain soit coupé à cet endroit au moment de la représentation, ce qui est accepté. Les seules sources de lumière seront les éclairages des commerces, des appartements et de la cabine téléphonique.

Ils cherchent aussi quelques murs aveugles et des vitrines pour y projeter de courtes vidéos. Un mur est repéré mais dans la rue Dominique Villars, mais il y a un problème dû à l'éclairage urbain dont le lampadaire se trouve accroché sur le mur juste à cet endroit. Il est donc demandé de l'éteindre pour le spectacle.

C'est la personne du Cargo (le commanditaire) qui se charge de régler ce point immédiatement, au téléphone, avec un agent de Gaz et Electricité de Grenoble (G.E.G). Mais cette demande s'avère assez délicate car il s'agit de l'éclairage d'un carrefour. Or la circulation automobile n'est pas coupée et cela peut donc être dangereux. L'organisateur décide alors de contacter un élu, car il faut que quelqu'un puisse prendre cette responsabilité. Après des négociations longues et pas très optimistes étalées sur plusieurs jours, Z.U.R. ne saura finalement qu'au dernier moment que G.E.G a l'autorisation de couper l'éclairage et que la projection peut alors se faire. Mais en contrepartie, cela doit se passer pendant un temps très court (à peine plus que le temps des projections). La notion de temps et de minutage du parcours réapparaît ici.

L'autre installation vidéo se fera dans l'entrée du théâtre *le Rio*. A l'origine, les comédiens recherchaient une vitrine de magasin mais cela n'a pas été possible ; un magasin à vendre, avec une vitrine qui serait idéale, avait été repérée mais le propriétaire n'a absolument pas accepté de participer. Par conséquent, ils décident d'utiliser l'entrée vitrée du théâtre. Il s'agit seulement pour les deux comédiens de savoir où le projecteur sera installé et où l'alimentation électrique se trouve.

4.6.2. Le parcours : « L'arbre »

Comme son nom l'indique, ce parcours est localisé autour d'un arbre remarquable, et son point de départ se trouve dans le jardin des plantes attenant au muséum d'histoire naturelle. Dès le premier repérage, c'est l'arbre près de l'entrée, un peu isolé, qui a été choisi et qui a donc déterminé la zone de parcours. Il est en effet marquant, avec un très beau port de branches et une forte présence. Les deux comédiens qui s'occupent de ce parcours trouvent que le choix qui a été fait est excellent. Les deux contraintes fortes, hormis celle de trouver un bel arbre pas trop loin du lieu final du Panorama, sont une arrivée d'eau et une arrivée d'électricité. Et cela ne pose aucun problème ici.

L'installation consiste en l'accrochage de parapluies, de tuyaux pour le goutte-à-goutte, et de petites lampes ; elle se fait dès le Mardi pour rester en place jusqu'au vendredi. Selon les comédiens, cela ne craint rien, à part la tempête! L'installation complète prend une journée entière.

L'autre contrainte est d'avoir suffisamment de recul pour accueillir le public. Le point de rendez-vous peut se faire à l'entrée du parc, dans la rue, derrière les grilles et les murs qui entourent le parc. D'après les comédiens, c'est la situation idéale, ainsi les gens ne voient quasiment rien et le public ne découvre l'installation qu'en entrant dans le parc. De nuit, cela renforce l'effet recherché de surprise et de saisissement.

Les comédiens, séduits par la statue de l'éléphant, décident de sortir par l'autre porte d'accès du parc, un passage sous le premier étage du muséum. Puis ils suivent, montre en main, la personne du Cargo qui les ramène au musée-bibliothèque (entrée arrière, comme pour " *les cages* "). Ensuite, le parcours est refait à l'envers pour vérification et à la recherche d'une vitrine pour y faire une projection vidéo. Pour ce faire, un rez-de-chaussée, occupé par des bureaux durant la journée, est repéré. Après une entrevue avec le propriétaire (qui avait déjà été contacté par le Cargo après le premier repérage), son accord est acquis.

Ensuite, pour les besoins du spectacle, les comédiens recherchent, sur le trajet jusqu'au musée, des panneaux routiers et des plaques de rue qui seront transformés (échange de panneaux, fixation d'une fausse plaque de rue) et investis (boîte aux lettres).

4.6.3. Le parcours : « *La soupe* »

Pour l'histoire contée à l'intérieur du spectacle, la comédienne Loredana raconte qu'elle s'est inspirée d'une nouvelle d'Antonio Tabucchi, " *les oiseaux de Fra Angelico* " (TABBUCHI, 2000, p. 96).

L'espace recherché l'est d'abord pour les usages qu'il contient, peut-être qu'il suscite. Il doit s'apparenter à une rue de Naples pour les draps qui sèchent dans la rue, et plus généralement à des villes du Sud car, pour la napolitaine qu'est Loredana, il y a dans ces villes des espaces aux caractères à la fois publics (une ruelle, une petite cour) et privés, des rues où il peut se passer des choses intimes et secrètes. Esthétiquement, elle s'inspire aussi du film "*la belle et la bête*"⁷² pour l'éclairage où il ne s'agit pas d'éclairer l'objet que l'on veut montrer mais de le cacher parfois et de le dévoiler par petits morceaux,. Loredana, en compagnie de l'un des membres de Z.U.R présents lors du premier repérage nous explique qu'à ce moment-là elle cherchait un endroit assez calme, fermé et intime du genre ; ruelle, impasse ou cour. Elle souhaitait que ce lieu soit à proximité du musée, car le parcours de " *la soupe* " est formé d'une partie fixe (le temps du conte et de la soupe) puis d'un trajet très court jusqu'au *panorama*. La question de temps est là aussi très importante, Loredana savait qu'il faut quatre minutes maximum pour arriver à l'autre endroit (le panorama). Pour le lieu fixe du récit et de la confection de la soupe, la comédienne avait repéré deux lieux. Son choix préféré était le tronçon piéton de la rue Champollion (entre l'arrière de la préfecture et le conseil général), d'autant plus qu'elle trouvait intéressante la confrontation entre un bâtiment moderne qu'elle jugeait moche, et de l'autre côté de la rue, un plus ancien, auquel elle trouvait plus de charme. Cette configuration faisait qu'en plus, étendre le linge en travers de cette rue lui paraissait aussi assez drôle et surprenant. Mais les autorisations pour ce lieu ont été refusées et c'est donc sur un deuxième choix que son attention se porte pour ce second repérage.

Le repérage détaillé débute dès le Mardi, avec un premier contact avec des habitants, ce qui permettra dans la foulée de faire les premières installations.

Après avoir réglé quelques questions techniques (voir où les branchements électriques se feront), la comédienne passe du temps sur place pour s'imprégner de l'ambiance des lieux et mieux appréhender l'endroit, pour voir comment elle va

⁷² - *La belle et la bête*, du réalisateur Jean Cocteau (1946).

l'investir. Dès le début elle sait que cela se tiendra dans la partie square, car il lui faut ménager un peu de place à la fois pour la scène et pour le public. Pour les projections d'images et d'ombres sur les façades ; vu que cette partie de la cour forme un U, la direction est simple à déterminer.

Mais il faut régler sa position exacte, l'emplacement de la marmite de soupe, l'emplacement précis des projections, de l'éclairage, des différentes pièces de linge etc. Passer du temps sur le site permet aussi aux habitants de s'habituer à cette intrusion et, dans l'autre sens, à l'équipe d'appivoiser les habitants : leurs craintes ou leurs peurs quant au spectacle à venir, l'arrivée de groupes de spectacles, doit en général se transformer en un moment de plaisir et d'excitation joyeuse.

Il faut remarquer que la plupart des gens que nous croisons dans cette cour s'arrêtent pour demander ce que nous faisons là, ce qui se passe. Surtout les deux premiers jours, les personnes rencontrées sont souvent d'abord méfiantes, mais la présence d'une personne du Cargo, et donc de l'institution (quelque chose de sérieux) les rassure en partie, au moins sur les intentions des nouveaux venus. Ils sont aussi dubitatifs quant à l'événement et à sa finalité ; *un spectacle ici ? , un bel endroit ? , une ambiance méditerranéenne ?*). Et à la possibilité de laisser des choses dans cet espace public, notamment ; les cordes à linge, le linge, plusieurs habitants évoquent des méfaits de jeunes qui auraient déjà mis le feu ou cassé des choses ici. La police a même dû intervenir à plusieurs reprises. Ils craignent que cela attire à nouveau ce genre d'incidents et que la comédienne perde son installation. Cela renforce la conviction de Loredana sur l'importance d'une présence régulière sur les lieux, non pas pour surveiller, mais pour que ceux-ci deviennent plus naturelles, ordinaires. Certaines personnes sont curieuses de cet événement artistique et semblent l'attendre avec impatience. Par exemple, une dame nous répète chaque jour : « *je ne vais pas rester à la fenêtre, je vais descendre, je viens voir* ».

Après la première journée de repérage, la comédienne trouve que cette cour " *n'est pas habitée* " et elle ajoutera plus tard⁷³ : « *on ne peut pas faire de bruit, mais on peut laver les voitures, ça oui, c'est pour les voitures !* ». En fait, à force d'être sur place, nous remarquerons que, dans la journée, si effectivement la

⁷³ - Entretien du 27 mai 2000.

partie cour est occupée par les voitures (avec quelques occupations qui y sont liées comme de menues réparations, le lavage...), l'allée dans le prolongement du passage est piétonne, elle est importante pour les gens du quartier qui l'utilisent pour relier la rue Voltaire au marché qui se tient halle Sainte-Claire et aux commerces de proximité. Le square est aussi approprié à certains moments par des jeunes lycéens. En effet, le collège et le lycée Stendhal sont tout proches et ce square, plus particulièrement son banc qui offre à certains élèves un lieu de rendez-vous privilégié, avant et après les cours. Ils nous semblent être des habitués des lieux, petits groupes de filles ou de garçons, qui viennent s'asseoir, se percher sur le banc pour discuter, fumer, etc. Nous pouvons penser que cet emplacement est protégé, car en retrait de la ville (dans cette cour cachée) et du passage abrité par des buissons, offre un lieu propice à ces rencontres. La présence de quelques personnes en train d'observer, tourner, ou essayant d'accrocher et tendre des cordes, les intrigue, mais ce n'est que le deuxième jour qu'ils engageront la conversation.

Nous remarquons qu'en général Loredana explique le principe du spectacle " *le point de vue* " (elle replace son parcours dans l'ensemble du spectacle), annonce qu'il va se passer quelque chose à cet endroit précis, à quel moment, elle parle même de l'installation de la cuisine, des petits bancs pour le public, mais tout cela sans jamais raconter le spectacle. Le mystère reste donc entier pour les habitants, les occupants du banc, les passants, aiguillant ainsi leur curiosité.

Concernant l'installation technique proprement dite, pour commencer, l'équipe tend des cordes à linge de balcons en balcons et un fil, qui servira à suspendre la lampe-étoile et divers accessoires. Cela constitue aussi un premier test pour voir si cela reste en place. Il n'y aura d'ailleurs aucun problème. Une nuit, le vent ayant entortillé le linge autour des fils, de jeunes gens donnent un coup de main pour les remettre en place. Le lendemain, l'installation est terminée, complétée par un test d'éclairage et de projection (ce matériel là sera démonté partiellement jusqu'au vendredi). La comédienne espère qu'il y aura un petit peu de vent aux moments des représentations car le linge (des draps et des chemises de nuit blancs), en bougeant, projettent des ombres mouvantes qui donnent encore plus de présence à l'installation.

4.7. Le spectacle « Mobile homme »⁷⁴ de Transe Express

Le spectacle commence plusieurs mois à l'avance par un repérage, comme nous l'avons vu pour les autres spectacles avec les étapes; *sélectionner, choisir, et organiser*. Cette dernière étape permet ainsi « à la ville d'accueil de mesurer l'ampleur des bouleversements »⁷⁵. C'est là que le spectacle se mesure à la ville et que la ville se mesure au spectacle.

Plusieurs personnes de la troupe, accompagnées de représentants du commanditaire (le Cargo), se retrouvent in situ, et le repérage commence toujours par l'espace final. Les contraintes qui y sont liées sont très fortes, concernant aussi bien des critères techniques et esthétiques que de sécurité, ce qui impose un repérage très précis.

Tout d'abord, le lieu doit être dimensionné pour contenir la grue qui lève et soutient le " *mobile* " mais également la foule des spectateurs. Pour autant, la morphologie de cet espace est importante, car il ne doit pas y avoir de phénomènes de courants d'air, pour des raisons de sécurité évidente, et il faut aussi faire attention à l'acoustique du lieu. Du coup la troupe évite les espaces types grande esplanade vide pour des problèmes de vent et où il n'y a rien pour réfléchir les sons. Les dalles au-dessus des parkings souterrains sont à éliminer car le sol doit aussi pouvoir supporter la grue et cela doit être stable, donc on ne peut pas retenir les pelouses (au sol meuble que la pluie pourrait détremper...). Ensuite, aucun obstacle aérien ne doit gêner les mouvements de la grue (rayon de 30 mètres). La troupe prête ainsi une attention extrême aux toits d'immeubles, cimes d'arbres, antennes, câbles, enseignes publicitaires, fils électriques, qui pourraient entrer dans ce périmètre.

Pour le spectacle lui-même, le décollage du mobile se fait en hauteur, il faut trouver des toits d'immeubles et négocier l'autorisation avec les propriétaires. Le metteur en scène recherche aussi des surfaces (façades...) pour les ombres projetées des trapézistes et musiciens. Mais une fois le lieu idéal du final trouvé, il faut vérifier qu'on puisse y accéder avec une grue (pas de rues trop étroites, ni

⁷⁴ - D'après la présentation de la troupe : une parade de sept tambours, « dans une déambulation joyeuse jouant avec les mouvements de foule, mettant à profit les possibilités architecturales tels que balcons, fontaines ... » entraîne les spectateurs sur une place. Là, les musiciens s'accrochent à une structure qui décolle (grâce à une grue) et forme un mobile humain et musical 30 ou 40 mètres au – dessus du public (voir : [www. le fourneau.com / artistes / transe – express / mobile. htm](http://www.lefourneau.com/artistes/transe-express/mobile.htm)).

⁷⁵ - Toutes les citations concernant transe express sont issues de meunier S. et Petiot P. (2001). Op. cit.

d'obstacles aériens) et permettre le passage de la parade, mais sans que les accès ne soient trop larges non plus pour qu'elle ne soit pas perdue dans l'espace.

Toutes les questions concernant le site final étant résolues, il faut choisir puis décider du parcours de la parade. Les contraintes sont moins fortes mais les rues doivent permettre le passage du camion-char (hauteur de 5 mètres), sans obstacles aériens, ce qui est loin d'être évident, à cause des fils électriques, enseignes, feux tricolores suspendus, lampadaires, décorations de fête..., dans l'espace public. Le metteur en scène privilégie là aussi les rues bordées de façades de chaque côté, c'est-à-dire de murs pouvant jouer le rôle de bons réflecteurs sonores.

Une fois le parcours déterminé définitivement, des membres de la troupe reconnaissent le parcours méticuleusement, en plein jour, pour répertorier toutes les dénivelées (escalier, marches, rampes, etc.) pouvant devenir obstacles dans le noir pour les musiciens de la parade qui connaissent à peine le parcours. Ils notent également tous les supports des apparitions tels que ; balcons, fontaines, cabines téléphoniques, etc. Ensuite, les mêmes membres de la troupe répertorient, mais cette fois de nuit, tous les relais visuels qui ne disparaissent pas dans la foule, dans le noir, derrière le feuillage des arbres. En effet, les représentations ont lieu le soir et dans le noir et il ne faudrait pas que la parade se perde!

En conclusion, les différents repérages que nous avons pu suivre, pour des spectacles très différents dans leur forme et dans leur contenu, montrent l'importance de la confrontation au terrain. C'est un moment où les artistes tentent de *"glisser le spectacle dans la ville"* (avec des contraintes de mise en scène), mais c'est aussi l'occasion de glisser la ville et le quartier en particulier de l'intervention dans le spectacle. Les repérages se font chaque fois à pied et les sites retenus sont arpentés dans leurs moindres recoins. Les artistes marchent beaucoup, tournent, reviennent en arrière, sur leurs pas, essaient des parcours variés. Ils utilisent également tous leurs sens pour observer, sentir, ressentir les lieux. En plus d'examiner le moment présent, il s'agit aussi de se projeter à un autre moment (par exemple le soir ou la nuit) et d'imaginer le spectacle en ce lieu.

Aussi les artistes regardent, écoutent, sentent, flairent, tout en changeant régulièrement de rôle, passant de comédien à technicien sans oublier de se mettre à la place du public.

Les spectacles que nous avons suivis n'étaient pas en création⁷⁶ ni en rodage mais avaient déjà été joués plusieurs fois. L'expérience des troupes était donc importante et guidait le repérage, car les comédiens semblaient connaître des réactions typiques et probables (mais néanmoins pas certaines) de spectateurs face à certaines scènes. Par ailleurs, leur expérience du jeu dans la rue (pour ces spectacles mais aussi pour d'autres), leur permet de posséder une certaine compétence spatiale de toute une collection d'espaces publics urbains, notamment ; entre savoirs et représentations de l'influence de l'espace sur les réactions et les usages du public. Ils ont aussi des intuitions et des représentations de ce qui peut créer certaines ambiances, et ils savent ce qu'il faut mettre en œuvre pour, par exemple, donner un sentiment d'intimité ou transporter les spectateurs dans une cour méditerranéenne.

Dans tous les cas, la ville est prise en compte en tant que cadre dans lequel il faut " *faire avec* ", mais aussi en tant qu'environnement dynamique influant sur l'action artistique urbaine. Le contexte inclut d'ailleurs également les différents acteurs de la ville, essentiellement ; les habitants, les usagers, les institutions et les équipes techniques sans lesquels rien ne serait possible.

Conclusion

Les interventions des artistes de rue, déjà bien en amont de la représentation elle-même, témoignent d'une prise en compte de nombreux paramètres qu'ils doivent prendre en considération, connaître, ajuster entre eux et mettre au service de l'action artistique urbaine. Ils travaillent rarement seuls, ils sont aidés et guidés par les commanditaires qui font aussi figure d'organisateur et parfois d'intermédiaires pour régler les questions réglementaires et administratives. Ces acteurs sont sans cesse dans un jeu de compréhension mutuelle et de négociation afin d'accéder aux espaces convoités pour les spectacles.

L'attention particulière que les artistes de rue développent vis-à-vis de l'espace public urbain passe par tous leurs sens et, malgré une large place accordée à la vue, nous relevons que l'ouïe, le toucher ou encore l'odorat jouent

⁷⁶ - La « première » du spectacle.

aussi un rôle important dans les repérages en contexte. A cela s'ajoutent leurs représentations du lieu, faits à partir d'une observation rapide, mais en prêtant attention à beaucoup de détails (depuis la dimension construite jusqu'aux pratiques des habitants). Ils sont également très sensibles au pouvoir évocateur des lieux, à l'imaginaire qu'ils peuvent dissimuler et provoquer chez chacun. Il nous semble important de relever que ces artistes observent l'espace selon de nombreuses dimensions habituellement oubliées des citoyens, telles que celles qui se trouvent en hauteur (les toitures, les câbles et les fils divers, les enseignes barrant la verticalité des rues) ou encore dans ses recoins cachés.

Ce qui sera à l'œuvre dans les spectacles est présent dans les repérages puisque déjà, les troupes cherchent les aspects variés d'un même lieu, découvrent des potentialités d'actions et d'usages, élargissant ainsi la réalité urbaine en montrant des dimensions inhabituelles.

En même temps, ils peuvent chercher à transformer momentanément la ville. Ils prennent en compte une réalité des lieux, mais ils vont aussi la réinterpréter selon les contraintes (externes ou liées au spectacle) pour aboutir à l'œuvre recherchée. Pour reprendre une autre expression de Gilles Rhodes, il s'agit pour les troupes non seulement " *d'investir mais aussi de séduire la ville* " (RHODES Gilles in MEUNIER, 2001, p. 70) lors des reconnaissances sur le terrain. Nous pouvons nous demander si la ville ne va pas non plus séduire le spectacle, dénotant ainsi de l'influence qu'elle peut avoir sur l'adaptation de l'un à l'autre. Cette opération de mise en ville des spectacles présente également les liens incontournables qui existent entre les différents acteurs de la ville, ainsi que les compétences de chacun, que les artistes révèlent et questionnent par leurs interventions.

D'une certaine façon proche du rôle des architectes ou des urbanistes, ils mettent en rapport des individus très différents mais tous spécialistes de la ville, dans des registres propres et allant vers un but commun, servant le projet de spectacle.

Chapitre 05 : Le patrimoine urbain " revu et interrogé " par l'action artistique urbaine

5.1. La notion de patrimoine urbain

Le patrimoine se définit globalement comme étant " *une construction sociale, généralement légitimée par une institution publique ou scientifique faisant autorité d'Etat de préférence, et dont la valeur trouve ses racines dans l'histoire* " (STEIN, 2003, p. 83).

A l'origine, ce terme est issu du vocabulaire juridique et il désignait l'héritage de biens que l'on tient de son père et que l'on transmet à ses enfants. Il s'est ensuite appliqué à des productions humaines, principalement artistiques mais pas seulement, comme étant un héritage du passé à dimension collective. La notion de patrimoine évolue encore actuellement puisqu'elle est aussi employée pour désigner l'héritage de l'environnement ("*patrimoine naturel, patrimoine environnement* "...).

Comme le montre très bien Michel Rautenberg dans son livre "*La rupture patrimoniale*" (RAUTENBERG, 2003, pp. 103-128), quand on examine plus précisément la notion de patrimoine, on s'aperçoit qu'il y a deux conceptions différentes:

- L'une s'appuie sur l'universalité, elle est juridique, savante et associée à l'histoire de la nation et elle regrouperait le " bien commun " (MICOUD, 1995).
- L'autre est particulière, non légitime au regard de la tradition patrimoniale, elle se nourrit de l'histoire des hommes et de leur mémoire, et elle se compose des "*communs particuliers*" propres à des groupes sociaux spécifiques qui, ensuite, s'inscrivent dans des logiques d'échange et d'exposition.

Pour dire les choses autrement et en résumant, malgré les différences de point de vue, dans les deux cas, "*le patrimoine est un objet construit auquel une institution (pas uniquement l'Etat) a accordé une valeur*".

Le patrimoine urbain peut alors recouvrir non seulement un bâtiment, mais un ensemble bâti, une façade, un détail de celle-ci ; auxquels on prête une valeur artistique, architecturale, historique, symbolique, etc.

Après avoir cerné ce que nous entendons par patrimoine urbain, et ce que nous attachons à montrer comment l'action artistique urbaine qui, comme nous l'avons déjà dit ; se nourrit de la ville, fait preuve *d'invention*, voire de *réinvention*,

pour mettre à jour des interrogations sur ce qu'on entend par patrimoine et sur le phénomène de patrimonialisation.

En effet, ces actions artistiques urbaines peuvent questionner sur des modes différents, avec des objectifs divers, tels que le patrimoine comme " *matière* ", comme " *objet* " ou comme " *invention* ". Par ses interventions, le spectacle urbain fait prendre conscience de ce qui est considéré ou non comme patrimoine et il le montre et l'exprime sous un nouveau jour.

D'une certaine façon, nous allons nous interroger sur la réciprocité de l'impact de l'action artistique urbaine sur le patrimoine.

5.2. Le patrimoine comme " matière "

Lors de certaines actions artistiques, le patrimoine urbain s'efface, disparaît, mais c'est alors l'occasion de découvrir une forme, de la matière et des qualités sensibles. La valeur ordinairement reconnue, c'est-à-dire officiellement attribuée, n'est plus ce qui caractérise le patrimoine.

Ainsi, le lieu et les bâtiments, comme éléments du patrimoine (historique, architectural, artistique, etc.) sont gommés, ignorés par l'intervention artistique et par le public. En revanche, d'autres qualités vont être mises en avant, " *utilisées* ", données à sentir, à percevoir, mais ce ne sont pas celles qui fondent leur valeur patrimoniale.

A titre d'exemple, lorsque la compagnie "*Transe Express*" joue le spectacle urbain "*Mobile Homme*" sur la place St-André à Grenoble (elle est bordée de bâtiments classés, notamment ; l'ancien palais de justice de style renaissance, l'église St-André, etc.), le spectacle en question n'y fait absolument aucune référence. De plus la place est plongée dans le noir, seul le *mobile* étant éclairé, ce qui fait qu'on ne voit plus les monuments donnant sur la place et, de toute façon, le public ne regarde plus que le "*mobile*" (des musiciens suspendus). Au niveau sonore, la place est complètement envahie par le son des tambours, les spectateurs l'entendent comme jamais, cette intervention faisant ressortir la forme de la place (très fermée) et ses matériaux qui en font un lieu réverbérant. Les spectateurs qui parlent de ce spectacle font un lapsus intéressant, utilisant le mot salle au lieu de place. Une personne évoque très clairement un changement de perception et d'échelle du lieu, ici visuel, du fait du spectacle : « *Donc tu avais ce mobile, un mobile d'enfants, comme dans une chambre, tu avais l'impression*

d'être dans une salle, que tu es petit et que tu t'endors dans ton mobile, et que tu as laissé la porte entrouverte pour qu'il y ait de la lumière, juste ce qu'il faut pour ne pas être dans le noir complet. Alors moi, je suis parti à fond dedans». En fait, on recrée vraiment une pièce dans ...un espace ouvert. Plusieurs personnes ont spontanément évoqué cette action artistique comme étant un événement marquant et impressionnant, qualificatifs systématiquement employés par les spectateurs de cette place qui n'est, d'un coup, plus du tout vue comme la place patrimoniale emblématique de Grenoble, comme elle est souvent présentée. Un habitant de la ville de Grenoble nous la décrit en disant : «...c'est une belle place, où il y a des monuments, avec des bars autour, tous les Grenoblois la connaissent. Si vous faites un spectacle là, il y a aura toujours beaucoup de spectateurs. C'est une très belle place ».

Ce qui ressort donc fortement à l'occasion de ces actions artistiques urbaines, ce sont les qualités de matière des lieux, c'est-à-dire leur forme et les matériaux qui les constituent, et qui suscitent un nouvel intérêt si ce n'est une nouvelle forme, à l'espace en question.

5.3. Le patrimoine comme " objet "

Le patrimoine urbain, comme défini précédemment, est le plus souvent un bâtiment ou un espace urbain reconnus et classés, tel qu'un quartier, une place, ou une rue, une façade (entière ou partielle) ; auxquels l'institution reconnaît une valeur artistique, architecturale, historique, symbolique, etc. C'est en tant que tel que certains spectacles urbains prennent la ville, pour inscrire leur intervention artistique dans un contexte construit de grande valeur, dans un environnement sensible patrimonial reconnu, ou choisissent de jouer sur le patrimoine urbain tout en décalant leur propos par rapport à une version officielle.

5.3.1. Objet de représentation, contexte

Le patrimoine peut être pris pour sa valeur de représentation, comme contexte, c'est-à-dire jouant le rôle de cadre, de décor, de fond de scène qui situe alors clairement l'action artistique dans une époque, une période historique, un style architectural et pouvant, par conséquent, intégrer une mémoire du lieu (bien entendu historique mais aussi fonctionnelle, et d'usage, etc.). Cette mise en

contexte d'un spectacle peut tout aussi bien tenter d'être réaliste, quand par exemple la pièce jouée est contemporaine de la construction d'un bâtiment, d'une place ; ou bien plus symbolique, quand l'époque de création de la pièce de théâtre et celle du bâtiment sont différentes, et c'est le cas le plus courant, lorsqu'on mise sur le fait que l'environnement construit se situe dans le passé et donc que l'anachronisme probable n'est pas un problème. Ainsi, on peut assister, par exemple, à des performances de Commedia dell'arte, notamment ; le théâtre sur tréteaux ou autres pièces de Molière dans des secteurs urbains de type centres historiques. Les troupes comme les commanditaires⁷⁷ sous-entendent que l'on rejouerait dans ces espaces non seulement des pièces relevant du patrimoine littéraire ou théâtral, mais aussi parce qu'ils considèrent que l'environnement est presque naturellement adapté à l'action artistique urbaine, car lui aussi est ancien et patrimonial.

5.3.2. Objet sensible

Outre la reconnaissance d'un bâtiment pour sa valeur patrimoniale, l'action artistique peut venir souligner d'autres qualités. Celles-ci peuvent concerner les matériaux et les formes d'une construction, d'un ensemble bâti, etc. C'est-à-dire la matière même, les matériaux mis en œuvre, leur texture, leur dessin, les modénatures des façades et tout ce qui nous redonne à voir, ce qui fait partie et ce qui donne à un bâtiment, à sa façade, sa valeur patrimoniale. Ce sont ces caractéristiques qui ont été reconnues et retenues pour déterminer la patrimonialisation d'un bâtiment (par exemple), qui sont reprises dans des actions artistiques urbaines.

C'est par exemple le propos de la compagnie "*Hors Strates*" avec son spectacle "*Groudek*". Il s'agit de *comédiens-échassiers* qui interviennent en tant qu'apports et rajouts à la façade. Ils s'incrustent, en quelque sorte, dans celles-ci, et deviennent par conséquent des sculptures, des gargouilles, ils font momentanément partie intégrante de la façade. C'est la matière, la couleur de leur costume, ainsi que leur posture, qui leur permettent de se fondre dans cet environnement construit, qui en font des sortes de caméléons. Immobiles, ils créent un véritable trompe-l'œil et finissent par disparaître aux yeux des passants.

⁷⁷ - Les villes et les offices du tourisme aiment beaucoup ce genre d'intervention, d'abord pour leur côté « animation » de centre ville.

Ce n'est que lorsque l'un des échassiers bouge, même imperceptiblement, que les passants, surpris, remarquent les artistes et se mettent à regarder attentivement la façade. Ainsi, et par leur intervention, ces artistes de rue donnent à voir, et à revoir les façades de bâtiments, et en particulier des détails ou des ensembles à valeur patrimoniale et présentés par mimétisme (type de pierres, de sculptures, etc.).

Autres exemples avec Décor-Sonore⁷⁸ qui fait littéralement sonner les monuments avec leurs spectacles "*Instrument-Monument*" et qui les donnent à entendre mais aussi à voir de façon nouvelle. Cette troupe met en évidence que toute forme et tout matériau a un son, et elle exploite les potentiels sonores d'un monument en le frappant, grattant, frottant, etc.

Leurs interventions ont concerné des bâtiments classés monuments historiques, tels que (parmi d'autres) ; l'Opéra de Marseille, ou une Rotonde de locomotive à Longueville⁷⁹.

5.3.3. Objet "décalé"

Des éléments du patrimoine de la ville peuvent être également pris différemment comme objets par un discours, avec une façon de présenter qui comporte un décalage, un glissement de sens plus ou moins important. Une version différente de celle qui est considérée comme officielle, est alors présentée aux spectateurs.

Le patrimoine urbain devient le support de ces actions artistiques et est présenté, utilisé pour la valeur attribuée par l'institution, et c'est alors une redécouverte pour les spectateurs, d'autant plus que les modes d'approche sont très particuliers, originaux et souvent surprenants.

Plusieurs spectacles observés à Grenoble jouent du décalage dans leurs représentations artistiques, comme par exemple "*Les bourgeois de Calais*" avec les statues descendues de leur piédestal et occupant l'espace de passage sur le pont Saint Laurent. Les comédiens sont drapés et enduits d'argile verte et reprennent les poses des sculptures de Rodin. Mais pour mieux comprendre la spécificité de ce décalage, il faut bien noter que cette création diffère de

⁷⁸ - Pour plus de renseignements, consulter [http : // www. Letourneau .com. / artistes / décor-sonore](http://www.Letourneau.com/artistes/d%C3%A9cor-sonore).

⁷⁹ - A l'occasion des journées du patrimoine 2003, décor-sonore est intervenu sur cette rotonde ferroviaire (située en seine – et – marne) composée d'une ossature en bois disposée en arc de cercle et comportant 18 voies desservies par une plaque tournante. Elle a été transformée en objet sonore.

nombreuses performances de type statues ou automates, où un homme prend la pose d'une sculpture connue (appartenant au patrimoine artistique commun), et change de posture lorsqu'un spectateur dépose une pièce de monnaie dans le chapeau placé aux pieds de l'artiste. Le plus souvent ce dernier est sur un petit piédestal (comme le socle des statues en ville ou au musée), et le dispositif est complété par un petit carton annonçant le titre de l'œuvre (*le penseur de Rodin*, etc.). Il semble que cette action artistique n'est souvent vue par les spectateurs que comme une performance quasi sportive (rester immobile, enduit d'agile ...), voire plastique (ressembler du mieux possible à la sculpture connue).

Rien de tel avec la compagnie "*Thomas Chausse Bourg*" qui ne présente pas la sculpture comme une œuvre de Rodin, ni comme la commémoration d'un épisode de l'histoire de France, mais comme une tentative de montrer, peut-être de faire partager aux passants, la singularité émotionnelle de chaque personnage⁸⁰ dans l'espace public urbain.

Dans un autre genre de spectacle, un guide de "*Circuit D*" présente au début d'une visite, le Stabile de Calder intitulé "*La cornue*", posé sur le campus de Grenoble. Dans le cadre d'une visite sur le modèle visite patrimoniale classique, cet élément du patrimoine artistique est nommé en tant que tel mais présenté avec des interprétations farfelues. En effet, d'après le guide, les visiteurs se trouveraient devant un éléphant symbolisant l'institut de zoomorphisme (dont les bâtiments seraient aujourd'hui occupés par la bibliothèque universitaire de lettres et droit de la ville de Grenoble).

Le guide raille au passage les étudiants qui ont surnommé la sculpture "*le chat*", fait exact cette fois⁸¹. Il explique également comment se placer pour regarder la sculpture et voir ce dont il s'agit, faisant tourner le groupe autour de celle-ci pour l'apprécier. Ainsi il semble d'ailleurs arriver à convaincre l'ensemble du groupe.

Le patrimoine des villes, considéré sous des formes multiples, peut être au cœur de l'action artistique urbaine et de façons différentes. Comme nous venons de le voir, il peut avoir une valeur d'évocation, tenant surtout de l'image, comme si ; placer une représentation dans un espace serait dans ce cas la placer

⁸⁰ - Présentation du spectacle par thomas chausse bourg, dossier de presse.

⁸¹ - Sur le site internet du campus de Saint-Martin-d'Hères (Grenoble), cette œuvre de Calder est en effet signalée comme étant couramment appelé « le chat » plutôt que « la cornue ».

également dans un temps, dans une époque (passée mais aussi éventuellement future) .

Les caractéristiques qui donnent à un objet sa qualité et sa valeur patrimoniale notamment ; la matière, la texture et la forme, sont reprises par les artistes de rue, mais présentées sous un jour surprenant et nouveau.

Il est important de souligner que ces attitudes par rapport au patrimoine urbain ne s'excluent pas les unes des autres. En effet, on peut parfois rencontrer alternativement l'une ou l'autre au cours d'un même spectacle, les artistes jouant sur différents modes selon le propos de leur création.

Dans tous les cas, ces interventions artistiques rendent possible un regard (et / ou une écoute) sur des bâtiments, des éléments, devant lesquels les spectateurs passent sans les voir par habitude, et permettent une redécouverte de ce patrimoine urbain, d'une manière inédite mais en tout cas originale.

5.4. Le patrimoine comme "invention"

Dernier cas de figure significatif, les sites d'intervention des compagnies n'appartiennent pas toujours au patrimoine urbain, car ils ne contiennent aucun élément remarquable, rien auquel on aurait reconnu une valeur quelconque, ou digne de faire partie du "*bien commun*" ou du "*commun particulier*". L'environnement dans lequel les troupes interviennent est ordinaire, tout y est banal. Le plus souvent ce sont des lieux, des endroits de la ville qui n'intéressent pas, exception faite de ceux qui y habitent ou/et y travaillent. Ces lieux ne sont pas fréquentés, et s'ils le sont parfois, ce n'est certainement pas pour leur intérêt artistique, historique. Des troupes de théâtre de rue vont alors, par leur intervention dans ces lieux, regarder, parler, donner à observer, en "jouant" avec des bâtiments, des aménagements urbains, des détails. Elles vont leur donner sens, leur donner une vie passée (parfois aussi présente), une histoire, une mémoire, un usage. Elles vont leur donner une valeur. Par une volonté clairement affichée ou non, ces artistes induisent une réflexion sur le patrimoine des villes. D'une certaine façon, ils portent un regard critique sur le phénomène de patrimonialisation, ils prennent position par rapport au fait qu'apposer le label, le certificat "patrimoine", définirait les choses à observer dans les quartiers ou les bâtiments dignes d'intérêt, les éléments à conserver, à transmettre, à montrer.

Pour ces troupes des arts de la rue, tout est apte à être distingué, offert à l'ensemble de la population, apprécié et reconnu. Il en est ainsi pour la compagnie Délices Dada avec "*Circuit D*", comme on l'a déjà vu, basé sur une visite guidée qu'on pourrait offrir à un touriste, avec un guide. Celui-ci représente l'institution (il montre une carte professionnelle et précise qu'il est guide attitré du château de Versailles, emblème des monuments français). L'autorité (le guide dit au public comment et où se placer, ce qu'il doit regarder) mais surtout le savoir (le langage est étudié avec un vocabulaire précis et recherché qu'il explique, si besoin est, car il représente la connaissance, il est même censé détenir la vérité historique. Tout est toujours dit sur un ton professionnel et avec un sérieux imperturbable, sauf que les guides de Délices Dada tiennent des propos très surprenants, souvent loin de cette fameuse vérité historique. Comme le dit Jeff Thibaut ; directeur de la Compagnie, « *tout est inventé, mais il y'a des preuves sur le paysage* »⁸². Avec ces guides, tout peut devenir patrimoine ; un terrain de basket en plein air à la Villeneuve, une scène de la "*salle de concert*" ou un chantier de rénovation, ou encore une scène de présentation des premiers habitats nubiens ; en passant par toutes sortes de bâtiments, du mobilier urbain, des antennes paraboliques, etc. Comme dans les visites officielles, les guides mêlent avec art, grandes et petites histoires du lieu.

Le spectacle "*Sens de la visite*" de la Compagnie 26000 couverts a aussi comme principe une visite de quartier, où différentes scènes sont l'occasion de récits censés rappeler des personnages célèbres ayant vécu dans ces lieux, des événements historiques majeurs pour le quartier, etc.

Différents moyens couramment utilisés par les communes, par les villes pour mettre en valeur le patrimoine, sont utilisés aussi dans ce spectacle qui forme une sorte de catalogue de la médiation patrimoniale, notamment ; la fanfare municipale, annonces et accompagnement sonore, une musique standard quasi patrimoniale, discours officiels (rappel des faits historiques, de leur importance pour le quartier et ses habitants), le guide montrant le parcours et faisant des commentaires, la plaque commémorative, avec arrêt pour donner des explications sur la mémoire du quartier, show avec témoignages et moment de vérité, la porte de St Georges (des vestiges historiques sauvegardés et

⁸² Citation extraite d'un entretien mené par Martine Leroux le 6 mars 1999 pour autocar j-f.(DIR) , C. Aventin.

conservés), reconstitution historique son et lumière ; "*le grand spectacle final* ", et feux d'artifice. Le récit de hauts faits historiques mémorables est en fait complètement inventé. Mais des signes, des traces de ce qui serait passé autrefois sont présentés comme autant de supports de la mémoire locale.

Avec le spectacle "*sens de la visite*", le public peut, en plus découvrir les coulisses du spectacle puisqu'on y suit ; comme en aparté, des élus, un directeur de compagnie, des organisateurs (qui sont des personnages du spectacle, mais ce n'est pas aussi clair aux yeux du public). Cette "*mise en abîme*" du spectacle dans le spectacle, avec tous les acteurs concernés, fait d'autant plus prendre conscience des enjeux politiques, économiques⁸³, culturels et sociaux du patrimoine. Toutefois, les spectateurs peuvent croire et décider de ne suivre que cette histoire parallèle.

L'action culturelle, comme la valorisation patrimoniale ou encore l'architecture, est la rencontre d'acteurs aux intérêts très différents et aux enjeux sans cesse négociés. Ces spectacles utilisent l'espace public urbain en partie au sens d'espace patrimonial, en tant que lieu d'une mémoire collective, voir de légendes urbaines ou de récits pouvant le devenir.

Une spectatrice pense d'ailleurs que les informations qui apparaissent durant la représentation proviennent de sources sûres : « *je ne sais pas où ils trouvent tous ces détails ...il y'a sûrement à la bibliothèque, aux archives, des choses sur l'histoire de Grenoble....* ».

Mais une autre réagit différemment : « *moi je trouve que ça vaut pas le coup de vérifier que ce soit vrai ou pas vrai, c'est marrant ...* ».

La première lui répond « *si, parce que c'est aussi intéressant de connaître les rues et puis ce qui s'est passé il y'a longtemps à Grenoble* ».

Si nous parlons d'invention du patrimoine, ou même de réinvention, par le biais de l'action artistique urbaine, c'est tout d'abord dans le sens étymologique du verbe inventer dont l'origine latine signifie *trouver*. On parle de l'invention d'un trésor, d'une grotte....dans le sens de découverte. En ce sens, les artistes sont donc des inventeurs, des découvreurs du patrimoine urbain que personne n'avait vu jusque là, que personne n'avait "*trouvé*". Mais c'est aussi, dans un sens plus

⁸³ À un moment, on essaie de vendre au public des souvenirs, des babioles ; visite et patrimoine sont autant de prétexte pour le commerce. Leroux (2000), l'espace urbain et l'action artistique .Grenoble : cresson.

contemporain, des créateurs de quelque chose de nouveau, mettant au jour un nouveau patrimoine.

5.5. De la valeur patrimoniale des différents espaces urbains pour le public, et perception due à l'occasion d'actions artistiques urbaines

Nous allons maintenant nous intéresser à la façon dont le public réagit à ces attitudes du spectacle urbain face à la question du patrimoine.

Les spectateurs peuvent percevoir ces actions artistiques comme faire-valoir d'un quartier ou d'un bâtiment massivement considéré comme patrimonial. Dès lors, la distance respectueuse habituelle attachée à cette valeur patrimoniale, est-elle alors applicable à des bâtiments non officiellement reconnus par l'institution comme patrimoniaux ?

Les témoignages de spectateurs recueillis après les spectacles (immédiatement ou plus tard) montrent peu de références au patrimoine ou à la notion de patrimoine. Néanmoins ; plusieurs personnes⁸⁴ évoquent spontanément la place Saint-André à Grenoble comme un des lieux reconnus du patrimoine de la ville, dont les grenoblois seraient conscients et fiers « *c'est un des plus beaux lieux de Grenoble je pense, et qui justifie en partie, qu'elle accueille des spectacles. C'est une belle place, il y a des monuments ; il y a des cafétérias autour et tout le monde connaît cette place, tous les grenoblois la connaissent* ». Dans ce cas, il s'agirait de mettre en valeur un lieu, un bâtiment, par le biais des spectacles de rue.

Pour d'autres sites, qui n'ont pas cette valeur reconnue par une institution, lieux plus ordinaires et qui passent inaperçus, les actions artistiques urbaines les révèlent, non seulement d'un point de vue de la connaissance première des lieux, mais elles les mettent également en valeur, leur donnant ainsi un statut plus important, reconnu, par exemple, un spectateur dira franchement de la place Vaucanson « *jpensais que c'était une place moche...* ». Un autre, à propos de la Villeneuve reconnaîtra que « *c'est plus beau que je ne croyais* » et encore, sur le campus, « *qu'en premier c'est moche, et puis en deuxième c'est un endroit peut-être pas mal* » ou tout au moins que « *le campus n'est pas plus beau mais plus drôle* ».

⁸⁴ Cela rejoint les témoignages et les avis récoltés lors de l'enquête menée pour la recherche Augoyard J-F. (dir), E Augoyard, C. Aventin, M Loreoux(2003) . L'expression esthétique ordinaire de l'architecture : *Parcours en espace public*. Grenoble. Cresson.

Ce qui ressort principalement, c'est l'exploration des quartiers, la découverte ou la redécouverte de lieux, quels qu'ils soient, reconnus comme patrimoine ou non, le plus souvent, dans ces cas de lieux dits *a priori* sans qualités, les habitants sont contents, voire fiers que leur quartier ait été choisi. Accorder une valeur, raison de plus une valeur patrimoniale à un bâtiment, un quartier, n'est ce pas en quelque sorte accorder aussi une valeur aux habitants, à la vie des habitants dans ces lieux ?

5.5.1. Attitudes et postures : la question de la " distance respectueuse "

Certaines interventions vont donc inventer du patrimoine, ce qui entraîne par là non seulement la reconnaissance d'une valeur, mais une dimension symbolique forte et quasiment sacrée, se traduisant souvent par une attitude spatiale particulière; la mise à distance physique de ce patrimoine. *«...les édifices et les objets sélectionnés ont souvent d'emblée une dimension symbolique ou un caractère sacré. Cette substance quasi religieuse s'exprime par une série d'interdits : interdiction de toucher, de déplacer, de transformer, voire ; interdiction de voir, comme dans le cas des grottes de Lascaux ou de Chauvet. La patrimonialisation crée de la distance ; elle met à part les objets patrimoniaux qui obéissent à d'autres règles d'usage que les objets communs »*(RAUTENBERG, 2003, p. 155). On peut aussi se demander si la distance respectueuse qui s'établit, qui est demandée par l'institution ne crée pas non plus, en quelque sorte, le patrimoine. Par exemple, lorsque le guide de " *Circuit D*" explique sur le campus le tapis de galets, il interdit tout d'abord au public de ne toucher en aucune façon aux galets en disant ; *« je vous demanderai madame de bien faire attention aux vestiges, s'il vous plaît, ça à quand même un peu plus de 2000 ans »*.

Cependant, il regrette que cet interdit ne soit pas toujours respecté, il dit à ce propos; *« il est dommage d'ailleurs de constater que les jeunes de nos jours viennent ici pique-niquer et s'assoient sur ces vestiges »*, et lorsqu'il fera passer tout le groupe sur le fameux tapis, il invoquera le caractère exceptionnel de cette action, rappelant au public : *« nous n'avons pas l'autorisation »* et lui demandera *« de faire extrêmement attention, et de ne déplacer aucune pierre »*.

Un autre guide, devant un "tag" sur la façade de la maison des langues, déplorera que l'institution ne préserve pas ce vestige du passé, *«...cette*

Inscription a tendance à s'effacer avec le temps, Je ne sais pas ce que fait le recteur d'académie...». Ainsi, il place le tag, par cette remarque, au rang de témoignage à préserver, à ne pas toucher et évidemment à ne pas effacer.

Mais on remarque aussi des attitudes inverses ou bien sachant que des lieux et des objets sont communément admis comme remarquables et font partie du patrimoine commun reconnu, la distance respectueuse tacitement maintenue disparaît, elle est abolie ne serait-ce que le temps de la présentation, c'est alors une autre qualité, un autre usage, plus commun, c'est-à-dire admis et pratiqué face à des objets qui n'ont pas cette réputation. On observe une indifférence de la part des artistes et des spectateurs, qui se traduit de différentes façons ; par exemple en tournant le dos à une façade; en ne regardant pas un bâtiment classé ou remarquable (ainsi aucun parcours de Délices Dada à la Villeneuve ne parlera ou montrera le fameux collège ressemblant à une soucoupe volante) etc. De plus la distance physique semble disparaître. Par exemple, lors de plusieurs représentations se tenant place Saint-André à Grenoble, des personnes se sont permis de prendre un peu de hauteur pour dominer la masse du public et voir le spectacle. Le centre de l'attention n'était plus le monument mais le spectacle.

Toujours à propos de ce monument, un comédien a passé quasiment toute la représentation de "*cagettes et poules*" perché sur la tête de la statue du chevalier Bayard. Nous avons observé que les spectateurs regardaient avec interdit l'homme sur la statue et que certains étaient inquiets quant à la solidité de son support »⁸⁵. Visiblement, ils étaient beaucoup plus attentifs (et peut être envieux) à l'événement lui-même, plutôt qu'au monument.

Outre un regard ou une attention, les spectacles entraînent des attitudes plus générales qui peuvent parfois s'inscrire en rupture avec celles que l'on peut s'attendre à rencontrer. Ainsi même si l'on trouve finalement peu de commentaires explicites de la part du public quant au patrimoine proprement dit, on observe néanmoins plus de réactions de différentes sortes quand les lieux de présentation sont a priori peu perçus ou peu connus comme patrimoniale. La considération des arts de la rue pour l'espace public urbain, quel que soit sa nature, pousse les spectateurs à poser, eux aussi, leurs yeux (et leurs autres sens) sur cet

⁸⁵ Certains racontaient que l'épée était déjà tombée et que la réparation n'était peut être pas très résistante

environnement, et à l'observer de nouveau, les appréciations peuvent alors s'en trouver changées.

Conclusion

Nous avons vu dans cette partie que l'action artistique urbaine fait preuve d'invention, voire de réinvention pour interroger la notion même de patrimoine, le phénomène de patrimonialisation, et par conséquent la mémoire et la valeur de différents espaces publics urbains par toutes ces interventions, sur des modes diversifiés et avec des objectifs différents, des spectacles urbains font parler de rue, font parler du patrimoine, évoquent ce patrimoine et pour paraphraser la compagnie Décor-Sonore, on peut dire que « *quand on regarde autrement, on voit autre chose* ». C'est ce que ces actions artistiques urbaines rendent possible, en nous faisant prendre conscience de ce qui est considéré ou non comme patrimoine par des structures officielles. Celle la joue aussi sur le regard que tout un chacun peut porter sur son environnement urbain quotidien, qu'il soit remarquable ou ordinaire.

5.6. Actions artistiques urbaines : Finalités culturelles, artistiques, sociales, spatiales.

Afin d'appréhender au mieux la problématique liée aux rapports entre l'action artistique urbaine et les finalités sociales, culturelles, et spatiales, nous avons à maintes reprises tenté de prendre contact avec les différents responsables chargés de la culture en Algérie, et particulièrement dans la ville de Constantine, mais en vain.

Il semble que le spectacle en milieu urbain reste encore mal connu dans les pays du Maghreb arabe, plus encore ; les rares manifestations auxquelles il donne lieu n'ont jamais été étudiées et regroupées avec un désir de synthèse. L'animation urbaine ne semble pas attirer l'attention et la curiosité des pouvoirs publics, des artistes et des chercheurs maghrébins. Ainsi, et afin de mieux comprendre et apprécier les richesses et les défauts que le phénomène de spectacle urbain renferme dans les plis de ses créations, notre choix a été porté sur les villes de Grenoble et Marseille en France.

Rappelons que l'action artistique urbaine qui nous intéresse ici est susceptible d'intégrer dans sa démarche créative les composantes morphologiques, fonctionnelles, sociales, de tout espace public urbain. C'est en effet l'intervention dans l'espace public qui mobilise notre attention. Rappelons en outre que nous étendons le champ de l'urbain à la ville et à sa périphérie.

L'étude réalisée se veut une modeste contribution à l'effort de clarification nécessaire, elle vise à appréhender les conceptions relatives à l'art en milieu urbain, plus précisément à l'action artistique urbaine. Les résultats qui suivent s'appuient sur une série d'entretiens effectués auprès des décideurs en matière d'actions culturelles: collectivités locales, directeurs ou chargés de mission des administrations de la culture à l'échelle régionale et nationale, notamment :

- ✓ des responsables de l'urbanisme: responsables à l'échelle nationale, urbanistes en fonction dans des municipalités, architectes travaillant en collaboration avec une compagnie des arts de la rue.

- ✓ des artistes : chorégraphes, acteurs appartenant à des compagnies de théâtre de rue, plasticiens, et musiciens.

Les entretiens auprès de nos interlocuteurs institutionnels de la culture a été effectuée durant la période 2014/2015.

L'entretien auprès des interlocuteurs, portait plus spécifiquement sur les actions artistiques dans l'espace public. Il comportait différents axes organisés autour de la notion même d'action artistique urbaine :

- ✓ Modalités de l'inscription de l'action artistique dans la ville (à l'exception de l'art public).

- ✓ Objectifs artistiques, culturels, sociaux, économiques, et spatiaux, recherchés à travers les actions artistiques urbaines.

- ✓ Effets observés.

- ✓ Évolution de la politique culturelle de la ville.

- ✓ Evolution de la demande institutionnelle en direction des artistes.

- ✓ Types de données disponibles sur les actions artistiques,

L'analyse qui va suivre accorde une place plus ou moins grande, au discours des responsables culturels des institutions, des artistes ou encore des architectes et des urbanistes.

Pour analyser les entretiens et cerner les représentations de nos interlocuteurs, nous avons envisagé l'action artistique urbaine selon les points de vue ; *culturel, social, urbain, et spatial*.

La première partie consacrée à l'action artistique considérée sous l'angle culturel reprend en priorité le discours des chargés de mission de l'administration ; la seconde qui s'interroge sur l'action artistique d'un point de vue social s'appuie sur les opinions de tous nos interlocuteurs ; tandis que la dernière partie qui s'intéresse aux dimensions urbaine et spatiale, renvoie plutôt au discours des artistes, des architectes et des urbanistes.

5.6.1. La culture dans la politique de la ville

En France, la politique de la ville se manifeste dès les années 70 avec la prise de conscience d'une crise urbaine et concerne prioritairement l'habitat et la vie sociale. Au cours des années 80, la politique de la ville, s'appuyant sur le nouveau mode de gestion de la vie locale (en 1984, loi de décentralisation) mobilise les gouvernements successifs. Les années 90 marquent un changement d'orientation ; il s'agit de mener des actions de manière spécifique en adoptant une politique qui tente de cerner les difficultés des populations dans leur globalité à l'échelon national.

Par conséquent, « *l'état propose à des collectivités locales de soutenir une politique volontariste sur des sites géographiques en difficulté, afin de désenclaver les quartiers en difficulté à tous les niveaux, et les réinsérer totalement dans la ville en menant des opérations de requalification urbaine dans les grands ensembles d'habitat* » (AUGOYARD, 1994, p. 47).

Le volet culturel de la politique de la ville tente de répondre aux problèmes sociaux liés à l'exclusion. Désormais, les objectifs des actions culturelles et artistiques tant dans la ville que dans les quartiers périphériques dépassent ceux, plus traditionnels, de la démocratisation culturelle par l'accès à la culture du plus grand nombre ; elles doivent provoquer la participation des habitants et leur permettre d'avoir une vraie place dans la cité.

C'est de citoyenneté dont il est question, terme d'ailleurs inscrit dans tous les discours des responsables. Si nos interlocuteurs institutionnels s'interrogent sur le sens des actions mises en œuvre dans la politique culturelle de la ville, ils reconnaissent fondamentalement que « *le sens des démarches, c'est d'accompagner la transformation des quartiers, des relations dans le quartier, des relations aux élus, à la vie locale et l'accompagnement de ce qu'on peut appeler la citoyenneté* » (AUGOYARD, 1994, p. 49).

Dans cette perspective, il est important que le responsable en charge de l'activité artistique de la ville, veille à ne pas séparer l'action culturelle des autres actions menées dans un quartier. Dès lors, les actions culturelles et artistiques ne sont plus envisagées isolément mais concourent au développement local, qu'il soit d'ordre économique, social, culturel, politique, etc.

Ainsi, les municipalités qui sont, de fait, des décideurs, cherchent à tirer parti des projets culturels à dominante artistique tant pour valoriser leur image que pour résoudre certains problèmes sociaux.

La politique de la ville en matière de culture révèle et met en question les fonctionnements municipaux; ainsi, l'un des responsables nous explique, à propos des *"Projets Culturels de Quartiers, on ne savait pas toujours à qui on pouvait avoir affaire : adjoint aux affaires culturelles, aux affaires sociales, à la jeunesse ... Il y a eu tous les cas de figure et généralement, c'étaient plusieurs adjoints"*. Toutefois, ils signalent fréquemment l'absence d'interlocuteurs dans les municipalités et le manque de compétences du personnel impliqué dans les actions culturelles.

À propos des interventions des Arts de la Rue, un inspecteur chargé du théâtre remarque que *"ce sont souvent les adjoints à la communication ou à la fête et non les adjoints à la culture qui s'occupent de ces secteurs-là"*.

Un conseiller regrette, quant à lui, que *"souvent, les rédacteurs de projets sont des urbanistes, des chefs de projet ; la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) doit les supplier de travailler avec les services culturels de la ville"*.

5.6.2. Actions culturelles et artistiques en milieu urbain

Nous reprendrons donc les catégories qui revenaient souvent dans les discours de nos interlocuteurs :

- la première désigne le programme des *Projets Culturels de Quartier* (PCQ) lancé en France par le ministère de la culture fin 1995.
- la seconde se réfère aux *missions des actions artistiques*.
- et enfin, *les arts de la rue* qui constituent la troisième catégorie.

Rappelons qu'une partie des artistes rencontrés appartenait à des compagnies des arts de la rue. Les trois catégories ne s'excluent pas, un PCQ pouvant être réalisé par une compagnie de théâtre de rue par exemple, les trois revendiquent des finalités culturelles, artistiques, sociales et spatiales.

a. Les Projets Culturels de Quartier (PCQ).

Ils s'inscrivent dans la lutte contre la fracture sociale. La commande du ministre était : *un quartier, un opérateur culturel et un parrain* (AUGOYARD, 1994, p. 51); les PCQ retenus ont le plus souvent été donnés à des équipes qui travaillaient depuis longtemps sur le terrain, la possibilité de développer des opérations artistiques avec les habitants déjà engagées ou en gestation.

Ainsi, *"à Cognac, on a labélisé un PCQ qui avait démarré dix ans auparavant entre une scène nationale et une structure socio-éducative; à Perpignan, Guy Bertrand travaillait depuis dix ans sur les musiques ethniques, etc."* (AUGOYARD, 1994, p. 52)

La commande du ministre met en avant la dimension locale, mais celle-ci ne peut en fait se borner à l'échelle du quartier. Les responsables institutionnels des PCQ insistent en effet sur la nécessité d'envisager ces actions dans le cadre d'une ville, voire d'une communauté de communes, notamment pour favoriser les

échanges entre les habitants du centre et ceux de la périphérie, et pour amorcer ou conforter le développement culturel à cette échelle urbaine.

Par ailleurs, l'institution privilégie la qualité artistique ; elle considère le nom, voire le renom, de l'artiste comme un garant de cette qualité et le principe d'excellence détermine l'attribution des subventions. Les PCQ ont permis, nous dit un responsable, "*de légitimer une approche qui se veut culturelle et artistique*".

L'association de ces deux termes est évidente à première vue. Pourtant, la dimension artistique est souvent privilégiée dans les discours au risque d'évincer le culturel⁸⁶. Ce double qualificatif exprime l'une des orientations fortes des Directions du ministère de la culture et de la DIV (Délégation Interministérielle de la Ville), aujourd'hui l'action culturelle ne peut plus se concevoir sans une intervention artistique.

Le terme "*culturel*" désigne des enjeux qui dépassent ceux de l'action culturelle. Commentant un PCQ, un de nos interlocuteurs ne déclare-t-il pas : "*une action efficace dépasse l'action culturelle elle-même. Les actions réussies sont celles qui ont généré un maximum de relations et de liaisons entre les institutions, les associations, les organismes d'insertion, avec l'ensemble du dispositif existant ou parfois, s'étant créé avec l'action*" (AUGOYARD, 1994).

Le "*culturel*" rappelle que l'action se déroule dans le cadre de la politique de la ville et vise une pérennité de l'action artistique, éphémère par nature, par la mise en œuvre d'une véritable politique culturelle. D'ailleurs, les projets culturels et artistiques ne reposent pas seulement sur l'artiste ; d'une part, ils s'appuient souvent sur des structures culturelles, par exemple, à Mulhouse, "*Tédès*" et sa *Compagnie "le Carambole"*, interviennent en relation avec la Scène Nationale : *la Filature* ; d'autres part, ils mobilisent de nombreux acteurs ; acteurs sociaux, éducatifs, organismes d'insertion, des associations, etc.

La demande d'évaluation des PCQ de la part du ministère manifeste la nécessité de valider des opérations qui ré-interpellent de vieilles questions : qu'est-ce que le socio-culturel ? Quel est le positionnement de l'artiste ? Quel rôle

⁸⁶ En ce sens notre analyse rejoint les Réflexions à partir de l'évaluation de 8 projets culturels de quartier de J. M. MONTFORT, Faut Voir, juin 1997. Il écrit : "*Cette action culturelle (identifiée dans la plupart des cas à la seule intervention artistique) s'appuie sur l'intervention d'artistes reconnus comme tels. C'est une condition nécessaire (mais pas forcément suffisante de la pertinence des actions)*".

jouent les institutions culturelles ? Les scènes nationales doivent-elles s'ouvrir à ce genre d'opérations ?

Les conditions d'éligibilité au titre des PCQ ont d'ailleurs été précisées, début 1997 ; elles mettent l'accent sur le territoire, l'accord des villes, le rôle fédérateur du projet, le multi-partenariat, l'inscription dans la durée de l'action, l'implication des habitants, des opérateurs culturels reconnus, d'un parrain.

La notion de parrain (en 1996, il s'agissait uniquement de personnalités charismatiques appartenant en général au monde artistique), est élargie aux chercheurs en vue d'une évaluation en temps réel de l'action⁸⁷.

b. Sensibilisation et "accompagnement".

À l'échelle régionale, les chargés de mission des DRAC (*Direction Régionale Des Affaires Culturelles*) qui gèrent localement les PCQ pilotent également d'autres formes d'interventions culturelles dans les quartiers. Ils insistent notamment sur la nécessité de faire émerger de nouvelles formes culturelles en partant des habitants eux-mêmes, de leurs pratiques. Le rôle de l'institution est dans ce cas d'accompagner des groupes de jeunes amateurs, de partir de leur désir de s'inscrire dans un parcours artistique, culturel, par rapport à l'environnement dans lequel s'est développé ce projet, et de voir comment il est possible à un moment donné de les aider à structurer ce parcours. Dans ce cas, les artistes mettent leurs compétences au service de groupes plus populaires. Les exemples de compagnies comme *Accrorap* ou la compagnie *Azanie* issues du break dance sont cités pour illustrer ces parcours qui restent toutefois exceptionnels, pour souligner également l'émergence de langages artistiques nouveaux (AUGOYARD, 1994, p. 53).

Un conseiller à la politique de la ville confirme le recours aux professionnels : *"quand, dans une ville, il y a un volet culturel de contrat de ville, on essaie de l'améliorer et de mettre en place des opérations dites de développement avec présence artistique ; ça va de la sensibilisation à des formations très spécialisées"*. On peut dire qu'aujourd'hui que la sensibilisation à la question culturelle passe de toute façon par le recours aux artistes.

⁸⁷ Liste des critères établie par le Département de l'Action Territoriale (Direction au Développement et aux Formations) qui suit les PCQ.

c. Les arts de la rue :

Comme déjà vu précédemment, les arts de la rue sont, de fait, des actions artistiques éphémères inscrites, en quelque sorte par nature même, dans la politique culturelle de la ville. D'une part, les arts de la rue interpellent un public qui ne fréquente pas nécessairement les lieux institutionnels de la culture, et d'autre part, ils représentent des formes populaires festives ; selon l'un de nos interlocuteurs, *"il y a une vraie lutte de classes entre des formes ayant prétention à faire œuvre pour des élites culturelles, et ce que l'on qualifie parfois d'animations festives destinées à des publics populaires"*.

L'institutionnalisation des arts de la rue constitue un tournant dans leur histoire: elle les érige au rang d'art à part entière, même si cette reconnaissance reste bien souvent formelle, nous dit-on, notamment de la part des grandes institutions. Elle permet également, par le biais des aides à la création et à l'écriture, de stimuler le renouvellement jugé nécessaire des formes artistiques et culturelles des arts de la rue.

Cette institutionnalisation était nécessaire, estime Michel Crespin : *"le chemin de la confrontation à l'institution et son approche dialectique est la voie qui était juste; une fois que les choses sont formalisées, c'est la responsabilité de tous les acteurs, partenaires, institutions et artistes ; la notion du rapport de force est le seul élément productif, quand il n'y a plus confrontation au cadre institutionnel, la nécrose se fait"* (AUGOYARD, 1994, p. 55).

Les arts de la rue ont développé une culture spécifique qui puise souvent dans *la dérision, la provocation, et le décalage*. Pourront-ils maintenir la force subversive qui les caractérise ? *"Le spectacle de rue, c'était une manière de casser quelque chose"*, déclare le responsable d'une compagnie de théâtre, *"maintenant on rentre dans la même problématique que le théâtre : on devient des produits qui se vendent ou pas"*.

Il est intéressant, au terme de cette présentation d'actions culturelles et artistiques, de se pencher sur la commande publique pour cerner la marge de création, et les possibilités de diffusion dont les artistes disposent actuellement dans le cadre de la politique de la ville.

5.6.3. Commande et création

Les actions artistiques qui engagent l'artiste dans la durée, ainsi que les PCQ dont nous avons parlé plus haut, sollicitent un renouvellement des formes artistiques pouvant toucher un public en marge. Ce qui peut apparaître comme une contrainte, comporte aux yeux de certains artistes la possibilité d'élargir le champ de leur création. Les artistes ont conscience de développer des thèmes qu'ils ne pourraient pas mettre en œuvre ailleurs.

De son côté, l'institution constate que les artistes qui répondent aux appels d'offres qu'elle a lancés, sont prêts à s'engager sur des objectifs qu'ils ont intégrés dans leur travail de création; *"les artistes qui vont travailler sur ces quartiers sont dans une démarche artistique qui se nourrit de ces sites-là, de ces problématiques, de l'ambiance de ces quartiers ; ils y vont, poussés par une nécessité qui leur est propre"* (AUGOYARD, 1994, p. 56). L'institution distingue ces artistes de ceux qui vont à la soupe du social.

À côté de ces projets qui poursuivent explicitement des finalités sociales, il y a des commandes qui ont plutôt pour objectif de valoriser l'image d'une ville ou d'un quartier. Dans ce cas, le travail de l'artiste se doit d'être plus ostentatoire, et passe le plus souvent par la mise en scène dans l'espace public urbain.

L'un des conseillers à la politique de la ville d'une DRAC nous dit: *"il y a une distinction à faire entre l'aspect électoraliste d'un festival des arts de la rue et le travail de la DRAC qui consiste à favoriser la structuration des groupes"*(AUGOYARD, 1994).

En général, nous dit-on, les institutions qui passent commande prennent plus ou moins de risques. Dans l'espace politique que constitue la ville, les élus craignent l'intervention artistique qu'ils recherchent plutôt pour en tirer parti. C'est pourquoi, déclare l'un de nos interlocuteurs, *"les villes commandent en disant : on aimerait que vous veniez pour faire ce qu'on a vu à tel endroit, c'est de l'ordre de la répétition"*.

a. Une nouvelle dynamique

Par exemple, la création peut apparaître comme une menace aux établissements culturels parfois figés dans des pratiques socioculturelles ; un conseiller en arts plastiques d'une DRAC, analysant l'évolution d'un PCQ, s'interroge sur le rôle des *institutions culturelles classiques* : *"ghettos au sein des*

ghettos, sont-elles à même de répondre à des besoins ou des envies cachées d'une population qui elle-même ne sait plus très bien quelle est sa culture en mutation ? "

N'est-ce pas la place de l'artistique et de l'artiste dans ces projets, qui suscite une remise en cause des mentalités et du rôle des partenaires concernés? Comment mettre en œuvre des actions culturelles comportant une dimension artistique alors que le sentiment général, c'est que l'artistique, c'est la cerise sur le gâteau?

Nouveaux enjeux culturels, recours nécessaire à l'art, et finalités sociales ; tels sont les raisons d'être d'actions dites culturelles et artistiques. Ces différents facteurs révèlent une rupture dans l'approche culturelle que traduit le discours de nos interlocuteurs, chargés à l'échelon central ou régional de la politique de la ville.

b. La culture en question

Schématiquement, les actions culturelles et artistiques ont pris le relais de l'animation socioculturelle. Plusieurs oppositions explicites ou non jalonnent les discours ; *actions socioculturelles, actions culturelles et artistiques, création artistique, culture élitiste, émergence de nouvelles cultures.*

L'un des chargés de la politique de la ville dans une DRAC déclare : *"comparée à l'action culturelle, l'action artistique a une fonction critique "*. Que remet-elle alors en question dans le champ culturel des politiques publiques, et en particulier urbaines? En quoi l'action artistique échappe-t-elle et appartient-elle en même temps à la catégorie de l'action culturelle ? Dans quel sens l'intervention artistique participe-t-elle au développement culturel, plus encore que de l'action culturelle ?

c. Évolution Terminologique

• Paradoxe

Le paradoxe qui perturbe les logiques adoptée dans les politiques culturelles, est inscrit en filigrane dans les discours portant sur les enjeux culturels et sociaux des actions artistiques. Mais, nos interlocuteurs opèrent une synthèse qui réconcilie les contradictions en attribuant à l'art, la faculté d'intégrer les finalités sociales et culturelles. *« C'est cette magie de l'art, jamais reconnue comme telle, qui pourtant est implicitement valorisée »* (AUGOYARD, 1994, p. 58).

D'un côté, la création artistique caractérisée par la singularité d'une démarche et d'une œuvre, échappe à l'évaluation culturelle; elle ne cherche pas à gagner le plus grand nombre, elle cherche avant tout sa " mise en pratique ". De l'autre, il y a la pluralité de la réception et des publics à sensibiliser ; les objectifs de diffusion et d'accessibilité deviennent dès lors prioritaires. Or, les actions artistiques remettent en question les objectifs propres à ces deux logiques en les réunissant dans un même projet ; elles ouvrent la création à la collectivité et relèvent ainsi de la politique culturelle.

- **Le langage de l'institution**

L'expression " *action artistique*", objet des entretiens que nous avons effectués, et à ce titre donc présentée à nos interlocuteurs, est rarement reprise spontanément. Les interlocuteurs institutionnels y ont peu recours pour définir leurs attributions et pour envisager les effets de ces actions. Ils parlent plus spontanément de l'action culturelle, parfois d'actions culturelles et artistiques.

Certains d'entre eux évoquent des opérations artistiques ou encore des interventions artistiques en milieu urbain; ils ne retiennent parfois que l'aspect événementiel et éphémère de l'action artistique.

Avec ironie, l'un de nos interlocuteurs fait allusion à une logique très pragmatique, appartenant plutôt à l'idéologie traditionnelle de la culture, permettant de distinguer le culturel et l'artistique : « *un projet présenté par un artiste acquiert le qualificatif d'artistique, présenté par un conservateur de musée, il est ... culturel* ».

En fait, au cours de l'analyse des politiques culturelles urbaines, là aussi d'un point de vue pragmatique, nos interlocuteurs, globalement, évoquent plus facilement l'action culturelle, expression générique qui désigne un dispositif d'intervention culturelle financé totalement ou en partie par le ministère de la Culture. Ils parlent d'action artistique lorsqu'ils veulent insister sur cette dimension, mais dans ce cas, ils se réfèrent implicitement à l'action culturelle, pivot des politiques culturelles.

A priori, de même que « *la culture englobe l'art, l'action culturelle est plus large que l'action artistique et l'inclut* » (MONTFORT & DE VARINE, 1995, p. 65). Ajoutons que l'expression " *action culturelle*" est associée, quasiment dans une relation de synonymie, à la démocratisation culturelle ; nous citerons à titre

d'exemple que dire qu'il n'y a plus d'actions culturelles est un non-sens total, cela signifierait abandonner le combat démocratique de la culture.

D'autres interlocuteurs recherchent une terminologie mieux adaptée à la politique culturelle actuelle. L'un des conseillers à la politique de la ville abandonne l'expression action culturelle et adopte celle de *développement culturel*; il met ainsi en évidence le rapport actif à la culture que le recours à la dimension artistique.

La notion de développement culturel indique également la transversalité propre à la politique de la ville, l'action culturelle n'était portée que par des établissements culturels affectés à cette mission ; maisons de la culture, centres dramatiques nationaux, bibliothèques, musées, etc. Le développement implique d'autres types de partenaires dont les collectivités, le monde associatif, les écoles, etc.

En outre, comme nous l'avons vu à propos des PCQ, une action artistique est réussie *"quand la collectivité locale se pose la question de l'organisation culturelle dans le présent et au futur de sa ville"* (AUGOYARD, 1994, p. 60). Cet objectif de développement culturel pose donc la question de l'après, une fois le projet artistique réalisé.

Nous citerons à nouveau J. Wintrebert (MONTFORT & DE VARINE, 1995, p. 29) qui rend compte de l'évolution des démarches culturelles, et par conséquent des notions utilisées : *"nous sommes toujours en débat sur des notions comme l'action culturelle qui porte sur les publics, et celle de développement culturel qui porte sur les populations. (...) La notion de développement culturel recoupe l'idée d'une culture partagée, d'une culture qui se co-construit en liaison avec les habitants, mettant ainsi en résonance des enjeux sociaux avec des démarches artistiques"* (MONTFORT & DE VARINE, 1995).

"Cette approche radicalise les notions. Désormais les actions artistiques ne correspondent plus aux actions culturelles, elles relèvent plutôt du développement culturel, et répondent avant tout à des finalités sociales et favorisent l'émergence d'une culture" (AUGOYARD, 1994, p. 60).

La politique culturelle de la ville a corrigé cela avec le passage de la démocratisation à la citoyenneté. La pratique, dans l'action artistique, devient exercice de *la citoyenneté*. C'est donc la pratique artistique qui transforme l'habitant en sujet actif de la cité.

d. Position des artistes

La position des artistes révèle sans ambiguïté les contradictions inhérentes aux positions de nos interlocuteurs institutionnels, dans la mesure où ils peuvent s'en tenir à la seule conception de l'art pour légitimer leur discours; ils n'ont pas à revendiquer des enjeux culturels et sociaux. Les artistes n'ont donc pas recours à la terminologie institutionnelle; celle-ci ne rend pas compte de leur activité auprès des habitants, des jeunes, des publics qu'ils sont amenés à rencontrer. Des gens vont parler d'actions culturelles et vont faire de l'animation. Ainsi, pour les artistes l'action culturelle risque de désigner des actions d'animation, et d'insister sur une dimension pédagogique de leurs interventions, qu'ils refusent cependant de reconnaître.

5.6.4. Le public et les publics

La distinction établie entre public et population montre bien les enjeux nouveaux liés à la politique culturelle de la ville. La notion de public a toujours comporté une idée d'homogénéité. Plus ou moins restreint, il se retrouve autour d'une œuvre qu'il découvre ou apprécie déjà. Depuis sa création, le ministère de la culture, rappelle-t-on, cherche à élargir le public, c'est-à-dire, à faire en sorte que chacun puisse accéder à la culture, trop souvent apanage d'une élite.

Dans le cadre de la politique de la ville, des actions culturelles spécifiques cherchent à sensibiliser un public éloigné de ce qu'on appelle communément la culture, et par conséquent des circuits de diffusion. On peut citer à cet égard, les Opérations de Prévention Été (O.P.E.) mises en place en France en 1982 et reconduites sous l'appellation Ville, Vie, Vacances (V.V.V.) en 1991: elles tentent de remédier au désœuvrement des habitants qui ne partent pas en vacances en leur proposant des activités, notamment ; les programmes intitulés *"un été au cinéma"* et *"une saison en banlieue"* sont respectivement axés sur le cinéma et sur le patrimoine (AUGOYARD, 1994, p. 63).

La notion de public s'entend donc mieux au pluriel qu'au singulier si on considère l'hétérogénéité du public potentiel ; à côté d'un public homogène, qui fréquente les salles, qui désigne schématiquement la population qui représente la classe moyenne, et moyenne supérieure, selon les termes d'un directeur de la

culture que l'un de nos interlocuteurs cite, il existe d'autres publics qui exigent des stratégies adaptées pour la diffusion (voir plus loin : *"le public potentiel adhérent à l'action culturelle et artistique"*).

Ce point de vue répond aux objectifs classiques de démocratisation culturelle : *"une institution culturelle qui a un rayonnement sur toute une ville ou une région est obligée de se poser la question sur la manière de s'adresser à tous les publics, notamment aux publics qui ne viennent pas spontanément la voir"*, nous déclare un chargé de mission d'une DRAC.

Les études lancées par J. Lang en France, au début des années 80, ont repéré et qualifié des publics singuliers et leur besoins, publics selon des aires géographiques ou des cultures spécifiques, régionales par exemple, etc.

Aujourd'hui, cette singularité est délaissée, nous dit-on ; *"on ne reconnaît plus qu'un public défavorisé par rapport à des conditions sociologiques, économiques, culturelles et éducatives"* ; un autre chargé de mission d'une DRAC fait écho à cette opinion ; il distingue *"un public qui fréquente, et les publics qui relèvent de la prévention"*. Ces publics, ce sont *les habitants, les populations, les gens*, avec lesquels les artistes engagent un processus de création. Ces différents termes sont spontanément employés par certains de nos interlocuteurs, institutionnels ou artistes, lorsqu'ils rendent compte de l'activité sur le terrain.

5.6.5. Habitants engagés dans un processus de création artistique.

Le *renouvellement des publics*, reconnu comme une des missions des institutions culturelles passe donc par la participation des habitants à un projet artistique. *"C'est l'une des voies possibles de sensibilisation à la question culturelle dans les quartiers"*, déclare un conseiller à la politique de la ville. Aller vers les réseaux existants pour faire émerger leurs pratiques artistiques ou les solliciter pour participer à la création d'une œuvre collective. Les habitants deviennent *un public-acteur*, selon les termes d'un chargé de mission d'une DRAC qui commente l'intervention d'un plasticien auprès d'élèves : *"Ça marchait très bien entre artistes et élèves, mais dès qu'on sortait du cadre des gens qui avaient participé au projet, ça ne marchait plus du tout."*

C'est peut-être un révélateur aussi des manières dont les opérations artistiques peuvent se développer, elles ont absolument besoin de cette

implication sociale, de la participation de la population pour être reconnues" (AUGOYARD, 1994).

a. Un public-spectateur... mais aussi un public-acteur.

La notion de *public-acteur* désigne ; ceux qui peuvent prétendre à une possible insertion professionnelle dans les arts. Mais comment les habitants des quartiers en difficulté sont-ils amenés à participer à des projets artistiques?

Les artistes, au cours des entretiens donnent des indications sur leurs démarches. À plusieurs reprises, ils évoquent les associations par le biais desquelles ils peuvent entrer en relation avec les habitants ; ceci, comme le raconte une comédienne, leur évite, entre autres, d'opérer une sélection.

Il nous semble important de rappeler ici les remarques des responsables de la politique culturelle de la ville relative aux populations concernées. Les gens auxquels s'adressent ces opérations artistiques sont d'abord ceux des quartiers identifiés selon les critères de l'aménagement du territoire comme quartiers en difficulté ; mais les objectifs visés sont toutefois ceux de la rencontre entre des habitants, du centre ville et de la périphérie ; et les événements prévus à la fin d'une action artistique, terme du processus de création ; sont là, nous dit-on pour favoriser l'ouverture des quartiers.

b. Le public dans l'espace public urbain.

Les artistes que nous avons rencontrés ont tous réalisé des actions artistiques dans l'espace urbain. Ce mode d'intervention bouleverse, d'emblée, la notion classique de public. Le public de la rue, c'est "*Monsieur tout le monde*", qui s'arrête ou non lors d'un spectacle. "*L'enjeu de l'artiste urbain, c'est de causer à un public-population, c'est-à-dire à un tout sachant qu'il est différencié culturellement*" (AUGOYARD, 1994, p. 64); ce concept de *public population* créé par Michel Crespin répond à des critères sociologiques et comportementaux.

L'espace urbain est en effet, poursuit-il, "*le lieu où culturellement et socialement, la plus grande bande passante coexiste*". Dans ce lieu, le public est actif, (le terme revient souvent dans le discours des artistes), en ce sens qu'il peut choisir de s'immobiliser, de se déplacer au cours du spectacle, ou de s'en aller.

Les artistes doivent également compter sur l'imprévisibilité du public : "*Le public de la rue est très agréable, c'est un public libre, qui réagit, imprévisible, tu*

sais jamais ce que le spectacle va donner avant d'avoir essayé ; il y a un rapport sain au spectacle; ça plaît pas, on s'en va ou on manifeste".

Le passant est un acteur de la chose dans laquelle il évolue, il est responsable en quelque sorte de ses mouvements, il décide d'écouter ou de partir. Il peut également devenir acteur s'il accepte d'entrer dans la dramaturgie: *"Vous avez nombre de spectacles de rue qui jouent aujourd'hui sur le rapport participatif, parfois un peu démagogique, mais nécessaire dans la mesure où l'on s'adresse à un spectateur, où on l'emmène dans une déambulation particulière. Du statut de spectateur, on essaye d'ailleurs d'en faire un acteur et de l'impliquer dans la dramaturgie, de l'impliquer dans la narration, dans le récit "* (AUGOYARD, 1994, p. 65).

Aujourd'hui, il devient plus pertinent d'envisager la sensibilisation à la question culturelle plutôt que la diffusion de la culture. De plus, le champ culturel s'ouvre à d'autres pratiques culturelles. Sensibilisation et appel à la créativité empruntent des voies de traverse, plus vivantes sans doute que les voies pédagogiques traditionnelles. Les actions artistiques, quelles que soient la forme et l'importance de la démarche artistique, sollicitent un nouveau rapport à la culture ; il ne s'agit plus seulement d'apprendre mais de pratiquer, de créer. On reconnaît donc à l'artiste ce pouvoir d'éveiller et d'organiser une pulsion créatrice.

Quels sont les effets culturels de ces actions ? Ils sont envisagés en termes de développement culturel par l'institution. Comme nous l'avons vu plus haut, une opération artistique est réussie quand la collectivité locale se pose la question de l'organisation culturelle de sa ville.

Nous pouvons ici pointer plus que développer certaines questions que nos interlocuteurs ont abordées. Elles concernent l'art en tant que création et non représentation d'un art préexistant :

- L'intervention artistique, de fait, repose en grande partie sur la personnalité de l'artiste, sur sa capacité de mobilisation ; elle met en jeu également un temps fort, celui de la création qui se conçoit au présent. Nos interlocuteurs institutionnels s'interrogent sur la pérennité des actions artistiques ; comment faire le lien entre l'exceptionnel et l'ordinaire ? Comment mettre en œuvre le durable?

- La volonté de sortir des salles de spectacles ou de concerts s'appuie sur la création d'autres formes artistiques qui, progressivement constituent une culture. Ainsi, la diffusion des arts de la rue, en particulier par le biais des festivals, peut

jouer un rôle de sensibilisation à des formes artistiques innovantes, porteuses de sens, qui prennent la dimension urbaine dans leur fabrication.

– À la question des *traces*, des effets, des actions artistiques, l'un de nos interlocuteurs, représentant des arts de la rue, répond qu'il existe *un acquis culturel* intrinsèquement lié au caractère éphémère de l'action artistique : *"Je peux vous dire, par exemple, que les habitants de la ville du Havre en France, sont irrémédiablement marqués pour une centaine d'années par le spectacle urbain : "Géant tombé du ciel" de la Compagnie Royal de luxe ; c'est un acquis culturel qui n'est pas sédimenté dans un livre ou dans un film ; c'est la force d'une mémoire active qui se rétrocède par une oralité"*.

– Cette question des *traces* paraît pourtant formelle à la plupart des artistes ; *"je pense de plus en plus qu'il faut être extrêmement modeste, je crois que ce que l'on peut modifier, c'est de l'ordre de l'intime et que ça ressurgira des années plus tard (...); depuis toujours, les œuvres d'art cheminent lentement en nous"*, déclare un plasticien, et dans le prolongement de cette idée, il exprime sa méfiance, comme d'autres artistes, à l'égard de l'évaluation, chère à l'institution.

5.6.6. Action artistique et finalités sociales.

Comment la démocratisation culturelle peut-elle prendre en compte la fracture sociale? L'une des réponses de la politique de la ville passe par les opérations artistiques dans les quartiers, dont nous venons de voir en quels sens elles renouvellent le champ culturel.

Mais comment nos interlocuteurs envisagent-ils le rapport entre action artistique et instance sociale ? Les objectifs sociaux ne vont-ils pas à l'encontre de l'art et inversement ? L'art peut-il se mettre au service du social ?

Selon les termes d'un responsable de la recherche urbaine ; *"Si l'objectif des politiques culturelles est, au fond d'intégrer les populations (...), l'essentiel étant qu'ils aient effectivement un certain champ de création qui soit le leur, et qui leur permette ainsi par le biais même de l'activité, de la démonstration et de l'expressivité, de se faire voir, de se faire entendre, et par là même d'exister dans une société qui, du même coup les intègre puisque d'une certaine manière, ils y ont pris leur place"* (AUGOYARD, 1994, p. 67). Quel peut-être le rôle de l'art ? Dans cette perspective sociale, l'activité créatrice propre n'est-elle pas privilégiée au détriment de la valeur artistique ?

Le rapport entre *l'art et le social* est souvent posé en termes de priorité, et en sens unique : l'art prime sur le social ; le social n'est pas nié pour autant.

Quels sont donc les éléments et les articulations de ce rapport entre art et social dans les actions artistiques ?

a. L'art et le social

Les actions artistiques sont mal ou maladroitement acceptées par les acteurs sociaux qui se trouvent impliqués dans la réalisation des projets; "les éducateurs ne pensent pas que l'art est une sortie, ils croient aux jeux éducatifs, et aux arts martiaux, un peu comme les foyers de jeunes au début ; ils ont cette espèce de formation psychopédagogique traditionnelle qui est en décalage avec la désespérance des jeunes.

Dans le prolongement de cette articulation entre art et social, entre valeur artistique et finalités sociales, se dessine un rapport au territoire qui relève de la même logique. L'art dépasse par son universalité le local, le quartier dans lequel il prend forme. *"Un projet artistique interroge la relation pseudo-sociale au territoire"*, nous dit un conseiller à la politique de la ville. Si les projets artistiques prennent en compte les spécificités d'un territoire et de sa population, leur réussite tient à leur potentielle ouverture sur l'extérieur. À cet égard, un chargé de mission, ethnologue affirme que ; *"si la culture et l'art ne sont pas d'abord des rencontres et des échanges entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'autre et soi-même, c'est du folklore"* (AUGOYARD, 1994, p. 68).

Enfin, il nous semble important de rappeler que notre analyse dégage les principes mêmes qui guident l'intervention culturelle.

Cette légitimation qui sous-tend les discours des responsables institutionnels de la politique culturelle de la ville, n'empêche pas toutefois des commentaires sur les difficultés propres à des projets artistiques destinés aux quartiers en difficulté.

Les publics plus difficiles que les publics traditionnels requièrent des *"compétences plus sophistiquées"* selon l'un des chargés de la politique de la ville d'une DRAC.

À propos de la danse, une responsable institutionnelle déclare : *"Sollicités par la fracture sociale, nous avons la conviction, voire l'illusion, qu'avec la danse, l'absence de mots supprimait les blocages ; nous avons été obligés de prendre conscience des barrières culturelles"*. Le premier objectif des jeunes et des moins

jeunes qui participent à ces actions, c'est de "bouffer". Si, en plus, on peut avoir une action artistique, ou si c'est par ce réseau qu'on y arrive, tant mieux.

b. Faire du social

Les artistes sont tous méfiants à l'égard de la demande institutionnelle insistante qui met en avant la lutte contre l'exclusion et la nécessité de tisser le lien social. Ils voient dans cette demande de *"faire du social (...), le désarroi d'un ministère face à la fracture sociale : On ne sait plus quoi faire, tiens on va mettre les artistes là-bas pour qu'il se passe quelque chose (...); ce qui est grave aujourd'hui, c'est que ça fait partie du cahier des charges"* (AUGOYARD, 1994, p. 69).

Leur réponse est sans ambiguïté, le social ne peut contraindre leur travail ; *"aujourd'hui, si tu n'as pas de démarche sociale, ta démarche artistique ne vaut rien, car, elle n'est pas populaire par rapport à ça, j'aurais tendance à être radicale, en tant qu'artiste j'ai le droit de développer mon travail comme j'ai envie"*, ces propos d'une chorégraphe reprennent un leitmotiv des artistes. Par ailleurs, remarque l'un des artistes rencontrés : *"Toutes les populations nous intéressent et pas seulement celles qui sont ghettoïsées, et qu'en est-il alors du jeune du XVI^e arrondissement (de Paris) qui est complètement paumé ?"* (AUGOYARD, 1994).

Pourtant, comme nous l'avons dit plus haut, ces artistes se sentent concernés par les problèmes de la société contemporaine et leurs démarches artistiques en tiennent compte fondamentalement. *"On a découvert très vite ces énormes problèmes d'identité et d'altérité contemporaines"*, déclare un plasticien pour qui, il est nécessaire de recourir à l'éphémère pour répondre à l'urgence sociale.

Les projets artistiques se distinguent d'ailleurs par cette volonté de développer une problématique sociale. Le responsable d'une compagnie des arts de la rue déclare : *"Il y avait une pulsion des gens qui avaient envie d'essayer autre chose, de sortir dehors avec un truc social (...). On parle de choses sociales qui nous interpellent"*. Nous citerons également un chargé de mission selon lequel, un courant fort apparaît aujourd'hui dans l'art contemporain : *"l'esthétique de la convivialité, c'est-à-dire la question de la relation à l'autre, à la relation collective"*. Les artistes se situent donc bien sur ce terrain du social et se déclarent, comme cette chorégraphe, prêts à faire émerger cet art populaire, car ces gens-là ont une

histoire, là où ils vivent ça peut être lugubre, voire noir, mais il y a une lumière, une beauté qu'on peut ressortir.

Mais, de même que les artistes ne s'interrogent pas sur l'aspect pédagogique de leurs interventions, ils ne se posent pas la question des effets sociaux de leur travail, c'est l'institution qui la leur pose et leur demande d'argumenter en ce sens lorsqu'ils formulent leurs projets.

À l'exigence sociale, ils opposent l'exigence artistique : *"Le social, c'est quoi ? On l'apporte dans ce qu'on va exprimer, dans notre création. Un bon projet, s'il est bon, il l'emporte sur le social"*. Nous constatons que les artistes expriment plus fortement que l'institution, les arguments dont cette dernière a besoin pour légitimer le recours à l'art.

c. Tisser le lien social

Remédier à la fracture sociale et tisser le lien social, tels sont les termes auxquels recourt fréquemment l'institution pour formuler les objectifs sociaux. Comment se manifeste le lien social dans le cadre des actions artistiques ?

Nos interlocuteurs institutionnels, en général les chargés de la politique de la ville dans les DRAC, et certains artistes évoquent, voire évaluent, les effets sociaux des interventions réalisées. Un des effets de l'intervention artistique dans les quartiers, est de permettre à des groupes de jeunes amateurs de participer à des stages et de se former en travaillant avec les artistes. Selon un conseiller DRAC, *"les résidences d'artistes amènent la rencontre des opérateurs du champ social et du champ artistique ; ainsi, à la Friche Belle de Mai dans la ville de Marseille, il existe une véritable chaîne de développement de la création musicale ; il n'y a pas de fabrication du professionnel, mais une mise en place du comportement professionnel"* (AUGOYARD, 1994, p. 71).

Certains groupes s'affirment, les autres acquièrent des compétences; de toute façon, ce travail créatif peut *"aider à la structuration de la personne, favoriser le développement du lien social, et acquérir cette capacité de relation avec autrui"*, selon un autre conseiller DRAC. Cette dimension est d'ailleurs souvent mise en avant.

"C'est au cours du travail collectif régulier que les habitants qui s'investissent dans le projet réapprennent à travailler ensemble et apprennent les contraintes ; je crois que c'est très important les contraintes, et parfois pour un certain nombre de

gens qui sont désocialisés ou sortis du monde du travail, une réinsertion culturelle, sociale, psychologique est absolument déterminante", déclare un chargé des actions culturelles dans le milieu rural. C'est la participation à un projet commun qui rassemble les *gens*, chacun pouvant intervenir selon ses compétences. On citera cette approche statistique d'une chorégraphe qui, après avoir travaillé dans les quartiers, s'est vue confier la responsabilité de réaliser le montage d'un festival de danse: *"Un an de boulot, cinq qui s'en sortent, on n'est pas mécontent"*, estime-t-elle.

Dans une perspective sociale, les pratiques artistiques constituent des pratiques identitaires. À propos des jeunes qui pratiquent la danse avec elle, cette chorégraphe déclare : *"Aujourd'hui, ils observent beaucoup plus leur mère quand elle fait la cuisine (...), ils vont chercher leurs racines et ils parlent de moins en moins de l'Amérique. Ils parlent de plus en plus d'eux, c'est un travail de dix ans"*.

Les conseillers à la politique de la ville observent également que la réussite d'un groupe a une incidence sur la cohésion du quartier dont ils sont issus. Ainsi, le groupe *Accrorap* à *Saint-Priest* a joué un rôle fédérateur absolument extraordinaire sur Saint-Priest ; il y a eu un développement des ateliers de break dance, rap, absolument phénoménal, parce qu'il y a eu cette portée en avant par le groupe; l'exemple du groupe *Évasion* à Romans est également cité pour illustrer ce phénomène de réhabilitation des quartiers. Le lien social est également favorisé par la convivialité propre aux événements artistiques, notamment dans l'espace public. *"Si on dit le lien social, c'est parce qu'elle (l'œuvre artistique dans l'espace public) convoque, de façon douce, de façon festive, des populations complètement hétérogènes"*, déclare un représentant des arts de la rue. *"La convivialité, l'appropriation de l'espace de la rue, la nécessité de se regrouper et d'y vivre des moments ensemble, fédérateurs, chaleureux, dans la proximité et la promiscuité de l'autre"*, concourent dans l'éphémère, à un lien social que les citoyens n'avaient plus l'occasion d'actualiser. Il y a une évolution de la perception du concept de fête ; on n'a plus de référent, on a perdu progressivement les rituels collectifs et privés, et les arts de la rue réinventent en fonction du contexte socio-économique et spatial actuel, la convivialité. La prise en compte de finalités sociales dans les projets artistiques, a des répercussions sur les pratiques artistiques, en particulier sur le processus de création.

Nous avons vu que les actions artistiques, à l'exception des arts de la rue qui, en général, font appel à la participation au seul moment de l'événement; reposent sur un processus que l'artiste engage avec les habitants. La création portée par un artiste résulte d'une activité collective qui est aussi valorisée et valorisante que son aboutissement.

En tant qu'expression, individuelle et collective, l'art n'a plus à répondre aux critères de beauté et de singularité que l'on attend généralement. D'ailleurs, selon l'un de nos interlocuteurs, l'un des effets de ce travail dans les quartiers est de faire émerger des *processus de création spécifique* :

- d'une part; des modes de vie plus collectifs minimisent la question de l'artiste génial, du chorégraphe ou du metteur en scène.

- d'autre part; les lieux dans lesquels se développent les projets ont une incidence sur la création elle-même.

Processus, développement de l'activité créatrice, création qui s'enracine dans le collectif ; ces expressions expriment une évolution des pratiques artistiques qui n'est pas sans conséquences sur la conception même de l'art : "*L'art n'est plus un savoir qu'on va dispenser, c'est une pratique sociale qu'on peut partager*" (AUGOYARD, 1994, p. 72).

5.6.7. L'action artistique dans l'espace public urbain

L'objet de notre recherche nous conduit à questionner le rapport entre l'action artistique et l'urbain d'une part, et l'action artistique et l'espace d'autre part.

L'urbain reprend plutôt les principes qui guident l'action artistique dans l'espace de la ville : la requalification de l'environnement urbain, les critères de sélection des lieux des manifestations artistiques, le respect de la réglementation en vigueur, etc. Le terme concerne également les aspects culturels de ces actions qui participent de ce que l'on désigne globalement aujourd'hui par : *culture urbaine*.

Quant à l'espace, il désigne plutôt cet espace-là avec ses qualités sensibles, physiques, mais aussi son identité. Mais qu'en est-il alors du rapport entre une action artistique et les différentes composantes environnementales et symboliques, du site dans lequel elle se déroule ?

a. Requalifier

La requalification de l'environnement urbain s'impose comme l'enjeu majeur des actions culturelles et artistiques dans l'espace public urbain. Ce terme qui appartient au vocabulaire de l'urbaniste et des chargés de la politique culturelle de la ville exprime des objectifs de registres différents.

Les effets de la requalification des quartiers ou des espaces ne sont-ils pas sociaux, physiques, ou symboliques ? Les artistes se voient confier cette mission de requalification, qu'il s'agisse d'art public ou de manifestations artistiques dans l'espace public urbain.

b. Lieux / Non-lieux

"On ne le dit jamais, mais les espaces urbains dont il est question sont souvent des non-lieux, sont souvent des espaces largement dégradés, sans âme, (...) ce sont souvent des lieux à l'identité oubliée, masquée, défigurée, et il y a un travail d'affleurement, il faut faire remonter à la surface ce qui a fait un lieu et ce qui l'a marqué" (AUGOYARD, 1994, p. 73). Ces non-lieux s'opposent à des lieux très forts qui signifient très souvent des choses extrêmement complexes, extrêmement sophistiquées. *"Ce type d'actions artistiques dans ces lieux-là a une fonction éminemment politique. C'est la mémoire du lieu qui sera convoquée, et travaillée pour redonner une lisibilité au lieu, ou encore pour favoriser un repérage symbolique"* poursuit notre interlocuteur.

Le choix des lieux de spectacles reflète effectivement les objectifs poursuivis par les municipalités, et il est évident que les villes chercheront d'abord à requalifier les lieux dans lesquels se manifestent des dysfonctionnements sociaux, ou ces espaces désertifiés et délirants qui relèvent de la science-fiction humaine et qui n'ont aucune sensibilité comme les dalles, agoras et autres monstruosité construites au cours des années 70. D'ailleurs, l'action artistique accompagne fréquemment un projet de réaménagement ; l'intervention d'Ilotopie *"Palace à loyer modéré"* illustre, pour l'un de nos interlocuteurs, la question du réaménagement : *"on voyait bien l'intérêt pour cette équipe-là, de faire d'un espace dégradé un espace de luxe momentanément, de façon tout à fait provocatrice, pour expliquer que ce lieu ne pouvait plus, ne devait plus être comme il était"*. Ces espaces sont en général situés à la périphérie des villes.

L'histoire des arts de la rue situe dans les années 80, la prise de conscience des artistes, qui les conduisent du centre des villes vers la périphérie. Pourtant, selon plusieurs de nos interlocuteurs, notamment les artistes, cette localisation évolue parce qu'aujourd'hui, le tissu urbain évolue de façon très complexe, très rapide (...) ; il se désagrège pour se reconstituer très vite autrement. Ce que les urbanistes appellent entrées de ville, c'est cette invraisemblable collusion de panneaux, notamment ; *"Darty, Conforama"*, etc.

"C'est tout un univers qui est en train d'émerger", note un plasticien. Il remarque également qu'il y a dix ans, il intervenait essentiellement dans les banlieues. Aujourd'hui, les artistes que nous avons rencontrés s'intéressent aux nouveaux lieux des villes ; parallèlement aux urbanistes, ils s'interrogent sur la ville, ils parlent moins de banlieue que de périurbain, et certains commencent à s'intéresser au rural.

La Compagnie *"Éclat Immédiat et Durable"* par exemple, réalise un projet intitulé *"Porte à porte"* sur les entrées de ville, travaille à l'édification d'une *cathédrale de paille* et collabore avec des architectes à une réflexion sur la Petite Ceinture de Paris. Ces préoccupations soulignent l'importance, *dans un souci de démocratisation*, de la prise en compte des espaces publics urbains par l'action culturelle, parce qu'il y a de nouveaux lieux et une nouvelle politique qui doit faire le lien entre le réaménagement et la politique culturelle. On notera également l'investissement des transports publics, à savoir ; les bus ou les arrêts de bus par la Compagnie *"Ilotopie"*. En effet, tramway, stations de métro peuvent être l'objet d'actions artistiques en particulier l'œuvre *"Sonores – musique"*, créée par Nicolas Frize est diffusée à la station Saint-Denis Basilique.

c. L'espace urbain des manifestations artistiques.

• Point de vue des professionnels

Pour les urbanistes, le réinvestissement de l'espace public par le spectacle urbain, au cours de ces dernières années, témoigne du besoin assez profond de la ville aujourd'hui de trouver des lieux un peu sympas, un peu conviviaux, où les gens aiment à flâner, où ils aiment à se rencontrer, où ils aiment à se reconnaître aussi. Ils considèrent d'un même point de vue le traitement de l'espace public et l'action artistique urbaine (thème de l'entretien que nous leur soumettons et qui leur est moins familier que l'art public), on constate que pour eux, traitement de

l'espace et manifestation artistique relèvent donc de la même nécessité de *requalifier l'espace*, "il s'agit de redonner de la valeur à des espaces qui n'étaient pas terribles, que ce soit par le spectacle vivant ou par l'architecture (la sculpture ou un traitement d'espace public particulier) " (AUGOYARD, 1994, p. 75).

Au niveau de la conception, il est toujours possible de s'interroger sur la forme et sur les qualités des espaces favorisant la convivialité et s'adaptant facilement à des spectacles éventuels. Mais, il ne s'agit pas pour autant d'attribuer un rôle à l'espace, comme quoi il serait capable de fabriquer de la démocratie ou de la citoyenneté.

Nos interlocuteurs urbanistes tiennent à préciser leur rôle dans la ville : "*l'urbaniste, disent-ils, intervient en amont, il ne gère pas l'espace, il le fabrique. Ce sont les collectivités locales qui gèrent l'espace ; tout ce qui est de l'ordre de l'événementiel est beaucoup plus proche de la gestion politique que de la gestion urbaine à proprement parler.*"

Globalement, l'urbaniste est dessinateur de formes. Sa réflexion porte sur l'usage à long terme et non sur les pratiques qui émergent et transforment nécessairement l'espace rapidement. Cette position clairement réaffirmée n'empêche pas le développement d'une collaboration entre plusieurs types d'acteurs, dans la conception et la mise en œuvre des espaces urbains et des équipements.

"*Aujourd'hui, urbanistes, architectes, paysagistes travaillent ensembles, nous dit-on et les paysagistes sont désormais les compagnons de route des urbanistes*". Ils ont eu éventuellement recours au scénographe, parfois au designer pour le mobilier urbain. Quant à l'artiste, il reçoit en général une commande d'art public et il doit s'adapter au contexte, à la forme bâtie, pour créer une œuvre en rapport avec le lieu.

Les urbanistes regrettent que les créateurs soient appelés au dernier moment, et qu'il n'y ait pas une réelle volonté d'intégrer leur perception en amont, notons que le même regret est exprimé par plusieurs artistes. Mais, force est de constater qu'il y a quand même un découpage un peu complexe entre la profession artistique et l'urbaniste, le troisième cadre étant l'architecte". Toutefois, nous serions actuellement dans la phase où "*urbanistes et artistes font un pas l'un vers l'autre, le dialogue se faisant sur un projet commun*", selon un interlocuteur qui exerce au sein d'une municipalité dans la ville de Marseille.

- **Gestion de l'espace public**

Nous venons de voir que rares sont les lieux destinés aux actions culturelles et artistiques. Les urbanistes privilégient des espaces aux fonctions multiples, susceptibles d'être transformés par un aménagement provisoire. Les municipalités partagent ce point de vue, d'autant que, comme l'exprime une urbaniste, *"l'utilisation inhabituelle d'un lieu est toujours intéressante, si on sait bien l'utiliser"* ; elle poursuit : *"je ne suis pas pour tout prévoir ; je ne suis pas sûre qu'il faille que tout lieu public soit capable d'accueillir des spectacles"* (AUGOYARD, 1994, p. 76). Lorsqu'elles en ont la possibilité, les villes cherchent, en amont, à encourager la création d'espaces de convivialité qui, à l'occasion, pourront devenir aisément espaces de manifestations artistiques.

D'un point de vue pragmatique, elles utilisent les espaces publics urbains existants pour organiser ces manifestations. Dans ce cas, c'est la localisation des espaces qui fait l'objet d'une réflexion au sein de la municipalité. Les enjeux sociaux sont prioritaires, mais des facteurs comme l'accessibilité, la sécurité sont également à prendre en considération. Des actions artistiques répétées dans un même lieu pourront conduire à un réaménagement durable d'ordre technique et spatial, basé sur *"une sorte de feed-back"* ; ainsi à Aurillac où a lieu chaque année un festival de théâtre, il y a eu effectivement des réaménagements liés simplement au festival et à l'amélioration des relations difficiles entre les services techniques et les hommes de théâtre, (...) parfois, il s'agit simplement de prises de courant, mais ceci est plutôt rare. Les villes, pour mettre en œuvre la convivialité tant recherchée, se soucient d'abord de la gestion de l'espace public quotidien.

- **Rapport entre le lieu et l'action artistique**

Nous voudrions ici pointer, désigner, les différents aspects de la relation qui existe entre création artistique et environnement urbain. Le champ de l'urbain que nos interlocuteurs évoquent débordent les seuls quartiers, même si la plupart des cultures urbaines en sont issues.

Rappelons ces pratiques culturelles issues de la rue qui relèvent, selon un chorégraphe, *"d'un vrai mouvement artistique, (...) folklore urbain né dans les années 70, qui s'enracine dans les mouvements de la beat génération"* ; Hip-hop, break dance, rap, graff, sont liés à un environnement urbain caractéristique (grands ensembles). La rue et les espaces publics ont été le lieu d'expression des

jeunes parce que, nous dit-on à plusieurs reprises, *"les lieux possibles dans leur quartier étaient fermés à ce type d'art"* (AUGOYARD, 1994, p. 77).

Certains artistes s'élèvent contre cette tendance à concentrer tout ce qui est de l'ordre de l'art urbain autour du rap, du pop; ils estiment qu'elle enferme les habitants des banlieues dans un certain type d'expression artistique, et plaident pour une autre approche culturelle. *"Danse urbaine, contemporaine, ou jazz, pour moi, le lien entre toutes les danses, c'est la danse et le corps"*, s'exclame une chorégraphe ; *"la danse urbaine n'est qu'un mot"* dit-elle. Par ailleurs, une opposition entre l'espace d'origine et l'espace de consécration commence à être évidente : quand on propose un studio aux danseurs de rue, ils sont très heureux ; *"les danseurs hip-hop ont dansé où il y avait de la place au début, mais aujourd'hui ils commencent à revendiquer les théâtres et les réseaux artistiques"*,

- **Environnement urbain**

En dépit de cette émergence des cultures urbaines dans les banlieues, la question reste souvent suspendue : Est-ce que l'environnement urbain spécifie les pratiques artistiques, et en quoi les pratiques artistiques peuvent-elles se nourrir de l'urbain dans leur déroulement ?

Plusieurs créateurs sont très conscients que les lieux dans lesquels se développent les projets vont influencer sur la préparation de l'action. En fait, selon Michel Crespin, c'est lorsque les artistes sont passés en périphérie de la ville qu'ils se retrouvaient en même temps sur *la place Sainte Catherine*, dans les ZUP (zone à urbaniser en priorité), qu'ils se sont interrogés sur la forme même de leur création. Ils ont compris que la forme saltimbanque qu'ils développaient à ce moment-là était inadaptée au contexte social et urbain de la périphérie.

C'est le nœud de départ de la transformation artistique. Par ailleurs, depuis les années 90, les artistes ont intégré le concept urbain en tant que tel comme élément dramaturgique de la production artistique. Ils ont essayé *de trouver les spécificités de l'espace urbain*; en ce sens, leur approche de l'espace urbain repose sur la logique du *"de"* la rue et non pas du *"dans"* la rue (AUGOYARD, 1994, p. 78). Pour les artistes, l'environnement urbain est un matériau sensible que les artistes explorent et utilisent; *"on a l'impression d'être drogués à la ville, c'est l'espace métaphorique de la complexité, des réseaux, de la coexistence des choses entre elles"*, déclarent des chorégraphes. Images et sons de la ville sont fréquemment réintroduits dans les spectacles, voire, constituent la matière même

de l'œuvre. L'urbain, c'est aussi une source d'inspiration sociale et politique ; les artistes puisent dans l'effervescence de l'actualité telle qu'elle se manifeste dans l'espace urbain. À titre d'exemple, citons des spectacles comme ; "*SDF*" et "*Bail à céder*" (de la Compagnie Kumulus),

Le projet artistique se nourrit donc de l'urbain, participe de l'évolution de l'espace urbain et de ses usages, mais comment prend-il en compte l'espace public urbain délimité, de l'action elle-même ?

5.6.8. Rapport entre l'œuvre et l'espace (sensible, physique)

a. Refus de l'espace comme décor

Les artistes que nous avons rencontrés ne considèrent pas l'espace, (que ce soit celui de la création ou de la représentation qui parfois se confondent), comme un décor.

Le mouvement propre à l'espace public et l'environnement sonore et visuel qui interfèrent à chaque instant avec l'œuvre elle-même, contredisent en effet cette approche. La distinction qu'établit Michel Crespin entre arts "*de*" la rue et arts "*dans*" la rue, est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décors. Elle les travaille au contraire dans leur matière même (CHAUDOIR, 1999). La notion de scénographie urbaine que les artistes ont intégrée, comme nous l'avons vu précédemment, permet une utilisation dynamique de l'espace. "*Avec le décor, on est dans la représentation ; il faut faire tomber le décor, en provoquant des situations extrêmes*", déclare un plasticien qui crée dans l'espace public.

L'évolution vers l'immatériel et la "*virtualisation*" modifie encore autrement le statut de l'espace public pendant une représentation artistique. Ainsi, loin de fixer un décor, le recours à la vidéo offre d'autres mises en espace, d'autres regards et d'autres écoutes ; pour ces chorégraphes qui en font un des outils désormais indispensable de leur travail, "*les installations vidéo permettent de penser davantage à toutes les mises en responsabilité du spectateur*" (AUGOYARD, 1994, p. 79).

Si nos interlocuteurs reconnaissent une incidence de l'espace urbain sur le processus de création, il est toutefois très difficile de rattacher totalement un projet à un site particulier.

Nombre de spectacles de rue ont, de fait, deux régimes de relation avec l'espace utilisant une scénographie relativement standard, soit pour une place urbaine moyenne, soit pour une rue de gabarit plutôt ancien. En fait, c'est selon le type de spectacles que les compagnies chercheront dans les villes, l'espace adéquat à la représentation et effectueront des adaptations mineures ou importantes.

D'un point de vue très pragmatique, les conditions sonores sont prioritaires semble-t-il. *"On choisit en accord avec une municipalité, souvent en fonction de l'acoustique"*, déclare le responsable d'une compagnie de théâtre de rue.

Toutefois, nous avons rencontré des cas où la création est conçue pour un site donné. Certaines interventions artistiques, par exemple, visent un quartier ou un espace public urbain précis. Les artistes ont alors quasiment pour mission de travailler le site et de le révéler aux habitants. Ils se saisissent des symboles du lieu, s'ils en ont le temps, analysent les pratiques liées à l'espace (les PCQ favorisent un travail en profondeur sur le site).

À propos d'une commande de la ville de Saint-Quentin en France, les artistes racontent : *"Les conditions de travail étaient assez bonnes, on a créé ça en huit jours à peu près. Le travail consistait à prendre les grands symboles de la ville (Saint-Quentin, ville du textile, de l'usine de mobyettes, etc.), et son histoire avec ses souterrains ; c'était la base de l'histoire qu'on a créée"* (AUGOYARD, 1994).

Enfin, selon les arts considérés, on peut dire que le site est plus ou moins indispensable à la création. Pour les plasticiens que nous avons rencontrés, l'espace est fondamental : *"on fait très attention à l'espace. Quand on arrive dans une ville, on n'a aucune idée de ce qu'on va faire ; c'est en fonction de la ville (...). C'est la force du lieu qui inspire telle ou telle forme"*. Pour les musiciens, l'espace fait partie de la composition : *" d'où ça vient, où ça va, la mobilité des sources, tout cela a autant d'importance, en tout cas pas moins que la hauteur des notes, le type de timbre, l'orchestration, etc."*.

De toute façon, quel que soit le cas de figure, le rapport entre l'œuvre et l'espace nécessite un travail de réécriture et de prise en compte des qualités ou de l'absence de qualités des espaces. Selon un responsable des arts de la rue ; *"si effectivement un imaginaire se développe, au sens qu'un plaisir ou une violence arrive à s'accomplir dans ce type de représentation, (...), c'est que le lieu*

est interprété. L'œuvre est l'outil, elle est une forme d'expression mais au service d'un espace urbain".

Comme nous pouvons le constater, cette analyse insiste sur la lisibilité du lieu, indispensable détour à effectuer par les artistes pour une création agissante et qui en retour, devrait rendre lisible le lieu au spectateur.

b. Les données spatio-temporelles dans l'action artistique

Espace ouvert ou fermé, monumental ou intime, bruyant ou calme, minéral ou végétal ; autant de données sensibles que les artistes ont à prendre en compte et dont ils peuvent jouer dans la création. *« Il est impossible d'éteindre les lumières de la ville, de supprimer le bruit des voitures et le flux des passants »,* disent-ils.

Pour un musicien, l'adaptation s'impose : *"ce n'est que lorsqu'on va quelque part, qu'il est question de faire un spectacle, qu'on voit immédiatement qu'il y a des choses qui ne vont pas marcher, qu'il y a des choses auxquelles on n'aurait pas pensé ; en regardant le site, c'est marrant comme le cerveau travaille d'ailleurs, on balaye énormément de paramètres à la fois "*.

L'espace physique peut inspirer la création. On citera l'intervention de la Compagnie *Éclat Immédiat et Durable* à Argenteuil en France qui, pour décomposer et recomposer les pratiques liées à la dalle en béton construite à la fin des années 60, recourt à l'horizontalité (travailler sur le trajet des gens dans cet espace-là) et à la verticalité (pénétrer dans le sous-sol et travailler sur la mémoire de la ville). Cette utilisation du haut et du bas dans la déambulation des habitants provoque des nouvelles pratiques, mais plus encore, sur le registre sensori-moteur, une nouvelle gestuelle par rapport au lieu.

Enfin, il est important de rappeler que l'espace-temps de l'action artistique dans l'espace public tient de l'éphémère, de l'apparition selon les termes de Michel Crespin, à un moment donné, dans un lieu qui vibre en fonction du climat, de la lumière, etc. Du point de vue de la réception de l'œuvre, l'action artistique dans l'espace public mobilise le spectateur qui peut décider de se déplacer, de partir, de suivre les artistes qui parcourent les rues de la ville, etc.

"La mobilité propre aux spectacles déambulatoires permet aux habitants de se réapproprier leur territoire et de rencontrer les habitants des autres quartiers, la citoyenneté, on se la prend par les pieds (...)" ; nous disent les interlocuteurs

institutionnels (AUGOYARD, 1994, p. 81); un mouvement du centre ville vers la périphérie, ou inversement de la périphérie vers le centre, touche la perception territoriale et redonne un sens à l'espace citoyen.

Dans le cadre de ces entretiens qui s'attachent davantage aux représentations de nos interlocuteurs, le discours a tendance en effet à formaliser ce qui relève de l'approche sensible. On peut dire que l'action artistique dans l'espace urbain ne peut être envisagée en dehors de son contexte qu'elle déstabilise nécessairement. Elle aurait le pouvoir de *"pulvériser la codification de plus en plus marquée de l'espace urbain, rendre le mouvement, rendre la parole, rendre la gratuité (...); l'espace public est un espace citoyen qu'il faut reconquérir et l'artiste est le premier peut-être à le marquer de façon forte, dynamique, et avec un imaginaire"* (AUGOYARD, 1994).

L'œuvre par rapport aux significations confuses de l'espace urbain, en même temps qu'elle s'inscrit dans cet espace, introduit une brèche et l'ouvre. C'est pourquoi, on peut reconnaître, avec cette chorégraphe qui disait que *"c'est moins l'espace physique que l'espace corporel et spirituel (sensible) de l'expression artistique qui façonne le rapport entre l'artiste et son environnement"*.

Ceci fait écho au point de vue culturel défendu par nos interlocuteurs : *le local n'a de sens que s'il est dépassé* (AUGOYARD, 1994).

Conclusion

Culturel, artistique, social, urbain, et espace ; telles sont les catégories qui ont guidé notre analyse des entretiens réalisés en France, et à un degrés moindre au Maroc et en Algérie, auprès de représentants de l'institution culturelle, auprès d'artistes, d'architectes et d'urbanistes.

Conception de l'art, effets artistiques, émergence de nouvelles pratiques artistiques, rapports de l'action artistique à l'environnement urbain, comment l'institution culturelle et les artistes considèrent-ils les actions qui, dans le cadre de la politique de la ville, sont menées dans les quartiers et poursuivent des finalités à la fois culturelles, artistiques et sociales ?

À cet égard, les Projets Culturels de Quartiers, tels qu'ils furent définis en France, représentent le modèle de l'action artistique et culturel. C'est un projet d'un artiste, destiné à des habitants des quartiers en difficulté, accompagné par un parrain.

Cette importance accordée à l'art dans les représentations de l'institution ne comporte-t-elle pas des ambiguïtés ? Ne prolonge-t-elle pas une tradition culturelle qui conçoit un public qualifié ?

Nous reprendrons ici les questions que Bruno Schnebelin pose à l'institution lors d'un séminaire sur la question de l'action artistique urbaine; *" ne fait-elle pas une erreur, ne pense-t-elle pas à tort que les artistes allaient finalement inventer des qualités à un public qui n'était pas l'habitué de la culture " ?*⁸⁸

Chacun s'inscrit dans un projet commun, et sans nier l'expression individuelle, la production artistique s'appuie souvent sur des pratiques collectives.

Parallèlement au discours de l'institution, celui des artistes revendique la seule création, et n'a pas besoin d'articuler des objectifs qui font partie intégrante de la démarche de ces artistes; *"le social, c'est quoi ? On l'apporte dans ce qu'on va exprimer, dans notre création; un bon projet culturel, s'il est bon, il l'emporte sur le social"*; disait un artiste. Dans la logique de la commande, ils se disent contraints par l'institution d'adopter le langage du social.

Par ailleurs, on peut s'interroger sur les relations que les actions artistiques entretiennent avec l'urbain? Tous nos interlocuteurs, mais en particulier les urbanistes et les artistes que nous avons rencontrés, donnent des éléments de réponse à la double question des effets de l'urbain sur les actions artistiques, et inversement des effets de ces actions sur l'environnement urbain.

Signalons que les urbanistes, au niveau de la conception, privilégient des espaces *aux fonctions multiples* dont les municipalités pourront disposer. Le développement des cultures urbaines traduit l'influence de l'environnement urbain sur l'art et les pratiques artistiques. Matière même des œuvres réalisées, l'environnement urbain constitue un matériau sensible que les artistes explorent et utilisent. Le béton des cités n'est-il pas indissociable du hip hop ? Pourtant, dira-t-on, les jeunes danseurs l'abandonnent sans regret lorsqu'ils ont l'occasion de danser en studio, de même que les graffeurs aiment à travailler en public sur des surfaces officielles.

Les spectacles urbains que les artistes vendent aux municipalités sont prévus pour des espaces publics relativement standards, notamment ; une

⁸⁸ Séminaire interministériel (Ministère de la Culture, FAS, Plan Urbain, DIV, Jeunesse et Sports), "Culture, cultures, médiations", 11 mars 1998

placette ou une rue de centre ville ou de la périphérie. Les artistes prêteront surtout attention à *l'acoustique du lieu* pour être entendus.

Par contre, les actions artistiques qui font l'objet d'une commande spécifique par exemple, tiendront compte du site dans ses diverses dimensions (physique, symbolique, sociale, etc.) ; dans ce cas l'œuvre réalisée est intrinsèquement liée au lieu. " *De toute façon, les artistes qui travaillent en milieu urbain ne conçoivent pas l'espace public comme un décor. Ce refus affirme la primauté de l'action sur la représentation* " (AUGOYARD, 1994, p. 83).

Par ailleurs, selon nos interlocuteurs, les actions artistiques ont des effets sur l'environnement urbain, dont nous citerons les plus importants:

➤ *la requalification de l'environnement urbain : elle s'impose comme l'enjeu majeur des actions artistiques et culturelles dans l'espace public urbain; d'ailleurs une action artistique accompagne fréquemment un projet de réaménagement, en vue de redonner une lisibilité au lieu.*

➤ *la réappropriation de leur environnement par les habitants par la mobilité : les limites de l'espace quotidien et les relations entre le centre de la ville et la périphérie sont remises en question.*

➤ *la transformation de l'espace urbain d'un site particulier, dans l'imaginaire des habitants.* (AUGOYARD, 1994, p. 84)

Afin d'affiner l'approche urbaine et spatiale des spectacles urbains, nous évoquerons dans ce qui suit ; les caractéristiques de l'espace public urbain dans les arts de la rue, en citant quelques exemples de Compagnies qui pratiquent l'action artistique urbaine en France, mais aussi dans le Maghreb arabe.

Chapitre 6 : Théâtre en salle et théâtre de rue : ressemblance, emprunts et inventions

6.1. Introduction

Théâtre de rue et théâtre en salle, quoique manifestement différents dans leur répertoire, leur mise en scène et la forme du lieu théâtral, ont malgré tout quelques points communs, ou tout au moins une base commune tels que ; dans certains cas, les dispositifs spatiaux mis en œuvre.

Comme le fait remarquer Jeff Thiébaud dans un documentaire intitulé : *Les territoires de l'art, " le théâtre de rue, c'est d'abord du théâtre"* (DEBROISE, 1998). Et s'il est joué dans l'espace public, cela ne signifie pas que la référence à la salle n'est plus présente. Toutefois, il ne s'agit pas pour les troupes de simplement transposer à l'extérieur ce qui se fait à l'intérieur, car l'environnement de l'espace public est par sa complexité beaucoup moins maîtrisable que celui d'une salle de théâtre, considérée comme un abri qui *"isole du vent, de la pluie, de l'excès de lumière du jour, de la nuit, et du froid"*. (BOUCRIS, 1993, p. 142) ; que cela concerne les rapports entre la scène et les spectateurs, l'existence de coulisses et l'étanchéité de chaque zone,

Nous allons voir dans les pages suivantes l'héritage de la salle qui semble bien présent. Nous aborderons plus largement la question des cadres spatiaux de la salle de théâtre et leurs emprunts par les arts de la rue, qu'ils soient physiques et/ou sensibles, notamment ; le lieu théâtral.

6.2. Le lieu théâtral

Cette notion fondamentale peut prêter à confusion, du moins sur le plan théorique, car, si dans un roman, l'espace est unique, l'espace fictionnel au théâtre reste multiple.

Comment tel ou tel dramaturge a-t-il mis en scène telle ou telle œuvre théâtrale? La réponse à cette question dépend de la gestion particulière de l'espace scénique. L'espace au théâtre a une double caractéristique : il est à la fois fictionnel et réel (concret) ; il est considéré comme réel dans une dramaturgie réaliste ou naturaliste. Il se désigne lui-même et l'ailleurs à la fois: « *Toutes les réalités de la scène, le texte de l'auteur, le jeu de l'acteur, l'éclairage, sont des réalités qui représentent d'autres réalités* » (JINDRICH, 1971). Le théâtre est

perçu comme un art, fondé sur la scène et non plus sur le texte. Roland Barthes disait que : "*la théâtralité est le théâtre moins le texte*".

Nous pouvons affirmer que la réponse à la question relative à l'espace scénique réside dans la théâtralité du texte : "*l'espace est une part essentielle de la théâtralité*" (COUTY & REY, 1984, p. 99). Tant que le texte n'est pas mis en scène (mis en espace), il peut se lire comme un roman qui d'ailleurs, ne se prive pas d'intégrer des dialogues : "*c'est par le statut de l'espace de la scène que la représentation exerce le plus fortement ses contraintes sur le texte*" (COUTY & REY, 1984). Le mot *représentation* signifie ; une présence d'un fait dans un *espace* et un *temps* donnés. *L'espace scénique* s'inscrit dans *l'ici*, et la représentation dans le *maintenant*. *Ici*, car il ne saurait y avoir de représentation sans espace, et *maintenant*, car l'essence même du théâtre c'est la présence, présence multiple de corps, de décors, d'accessoires, de tout ce qui fait une scène, multiple et éphémère à la fois. La représentation ne peut durer au-delà du temps qui lui est imparti, se renouvelant à chaque spectacle, car comme le soulignait Peter Brook ; "*le théâtre est un éternel mouvement, une perpétuelle révolution*".

Anne Ubersfeld définit l'espace scénique comme "*l'ensemble des signes spatialisés d'une représentation théâtrale*" (UBERSFELD, 1996, p. 50). Quand à la notion de texte dit par des comédiens sur scène, elle cite encore : "*la nature de l'espace théâtral par rapport aux autres formes du spectacle [...] un espace où évoluent des corps parlants*" (UBERSFELD, 1996, p. 51)

La notion de lieu théâtral ou espace théâtral est, elle aussi, pertinente quant à l'analyse d'une pièce de théâtre. L'espace théâtral est le lieu concret et architectural de la représentation. Il se définit par son rapport à la Cité, car tout espace peut être théâtralisé. Dans le monde arabe, le *Goual* exerce ses activités théâtrales au Souk (le marché), le *Griot* dans la place du village en Afrique noire, le théâtre de rue dans l'espace public urbain, le chariot de Thespis dans l'Agora, dans la Grèce antique, sont là pour le prouver : "*la scène peut être représentée par une réalité spatiale quelconque; un bâtiment, une rue, une place, un pré, une salle d'auberge, tous ces espaces peuvent très bien faire fonction de scène*". (JINDRICH, 1971).

Définir la fonction du lieu théâtral n'est pas simple mais assez complexe, il englobe deux aires, celle du public et celle des comédiens. Deux aires

hermétiques dans le cas du théâtre classique de forme dramatique. Dans ce cas, l'espace théâtral unifie dans la représentation ces deux aires mais passivement, et paradoxalement, il s'efforce de ne pas unir public et scène. Dans ce cas, le public est invité à s'interroger, à critiquer ce qui se passe sur scène. Engels écrivait que l'on pense autrement dans une chaumière que dans un palais. Transposée au théâtre, cette phrase signifie que le lieu théâtral influe directement sur le genre de théâtre que l'on veut pratiquer, sur la signification de la pièce et sur le but voulu par la pièce : " *on ne peut ni jouer ni dire les mêmes choses au Palais Garnier⁸⁹ et à la Cartoucherie de Vincennes (Vastes hangars transformés en lieux de spectacles par la troupe du Soleil d'Arianne Mnouchkine)*" (UBERSFELD, 1996, p. 53).

Dans l'espace théâtral, la forme de l'espace théâtral implique certains signes et certains rapports avec la ville et la société. La boîte italienne en -U- implique un rapport de classes dominants/dominés, autrement dit ; des rapports bourgeois où le public est séparé de la scène par le cadre de scène, ce que Brecht appelle le quatrième mur, servant à entretenir l'illusion et empêchant toute velléité de critique.

a. Les formes du lieu théâtral

On disait, citant Anne Ubersfeld, que l'on ne peut jouer de la même façon au palais Garnier qu'à La Cartoucherie de Vincennes. Cette remarque nous fait nécessairement penser aux formes du lieu théâtral.

Quelle influence peut avoir la forme du lieu théâtral sur la production dramaturgique et sur la représentation? Le lieu du spectacle est souvent mis en adéquation avec le projet dramaturgique de l'auteur ou du metteur en scène. La société grecque, société close, unissait la Cité dans une activité théâtrale et religieuse à la fois. Spectateurs et acteurs étaient unis durant la représentation. La forme circulaire des lieux favorisait cette symbiose. Ce théâtre unissait la scène et la salle dans un espace unique ouvert sur le ciel. C'était un espace où la Cité pouvait interroger ses mythes et exposer ses drames fondamentaux sans se remettre en cause, puisque en définitive ce n'était qu'un jeu.

⁸⁹ Opéra Garnier (opéra de Paris) établissement prestigieux, scène lyrique et de danses. Sa construction commença en 1861. Il fut inauguré le 15 janvier 1875. C'est un des plus grands théâtres du monde d'une capacité de plus de 2000 places et plusieurs salles de répétitions.

Le théâtre bourgeois, en revanche, divise le lieu en deux parties distinctes, d'un côté la scène, de l'autre la salle. Une rampe, une fosse d'orchestre, ou même un mur imaginaire les sépare. Dans un théâtre illusionniste, les comédiens jouent comme s'ils étaient seuls, ignorant complètement l'existence du public. Ce dernier est invité à assister à une action se déroulant indépendamment de sa présence, les comédiens étant protégés par une cloison (c'est le quatrième mur).

Le théâtre italien en U est une parfaite boîte à illusion. Tout se passe comme si le regard du spectateur se pose non sur une représentation du monde, mais sur une partie du monde tel qu'il est réellement. Ce que l'on voit sur scène n'est que le prolongement du monde extérieur. Paradoxalement, cet univers de la scène est complètement coupé de la salle: « *pas de pont ni de passerelle pour aller de l'un à l'autre : le rideau est un écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle*» (UBERSFELD, 1996, p. 55). Un nouveau type de décors: les effets de profondeur et le passage du *décor plastique* au *décor pictural* approfondit les effets d'illusion. Le comédien peut entrer dans le décor sans paraître hors échelle, poussant ainsi l'identification jusqu'à ses extrêmes limites : "*si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur*" (UBERSFELD, 1996, p. 57). Cette forme est appelée théâtre de boulevard par Anne Ubersfeld, et Patrice Pavis le définit comme étant d'un conformisme idéologique propre à rassurer le public bourgeois (PAVIS, 1980, p. 411). A l'opposé de cette forme de spectacle, l'espace-tréteau, le théâtre élisabéthain et le théâtre en rond ne tendent nullement à approfondir ou maintenir cette séparation scène-salle ou l'aire de jeu est sans prolongements (sans coulisses, espaces ou les comédiens changent de costumes). Le théâtre tréteau suppose plutôt une rupture avec le reste du monde, et s'affirme dans sa vérité. Il n'imité pas un lieu concret afin de créer l'illusion et par là l'identification. S'affirmant comme activité théâtrale, la représentation dans l'espace tréteau crée une certaine complicité avec le public et l'invite à participer à ce qui lui est présenté : "*les activités des comédiens sur le tréteau sont des activités de théâtre, essentiellement ludiques et non mimétiques ; elles ne sont pas l'imitation d'activités dans le monde, ou, si elles le sont, elles apparaissent dans un contexte local qui les théâtralise immédiatement. Toute illusion du quatrième mur est par nature interdite à l'espace tréteau*" (UBERSFELD, 1996, p. 58).

b. L'espace scénique

La notion qui nous paraît pertinente pour notre analyse est celle d'espace scénique. L'espace scénique est réservé aux praticiens ; c'est le lieu représentant, englobant l'ensemble des signes. Dans la relation *regardés-regardants*, il est en principe, l'espace des regardés. Cependant, cet espace n'est pas nécessairement un bâtiment construit en dur.

L'espace théâtral est une réalité complexe dans la mesure où il comprend ;

➤ d'une part, un lieu physique concret ; le lieu théâtral, celui de la présence des comédiens.

➤ d'autre part, « *un ensemble abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation* » (COUTY & REY, 1984).

Il est évident donc que l'espace scénique signifie, il a un sens. Changer d'espace scénique, c'est aussi changer le sens de la représentation: « *La scène est d'ordinaire un bâtiment ou un espace urbain, mais ce n'est nullement sa disposition architecturale qui lui permet d'être scène, c'est le fait qu'elle représente le lieu de l'action dramatique* » (JINDRICH, 1971).

c. L'espace dramatique

C'est un espace qui ne doit pas être confondu avec l'espace scénique. Cette notion est importante pour la critique, puisque c'est un espace qui ne peut être visualisable qu'à travers le métalangage de tous ; spectateurs, critiques et metteur en scène qui se livrent à la construction par l'imaginaire de cet espace. « *L'espace dramatique ne devient visible que lorsqu'une mise en scène révèle certaines relations spatiales impliquées par le texte* » (PAVIS, 1980). Il est construit à partir du moment où nous avons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce. Celui-ci étant toujours constitué par les personnages et leurs relations dans le déroulement de l'action, un schéma actantiel se fondant souvent sur la relation *sujet – objet* autour duquel gravitent les autres actants. Nous remarquons à ce propos que la mise en scène est tributaire de l'espace dramatique du texte, et son principal travail est de le rendre visible en figurant certaines relations impliquées par le texte, en d'autres termes c'est "*la mise en espace du récit*".

d. La distanciation

Selon Brecht, le théâtre n'a pas pour but l'identification du spectateur au personnage. Pour ce faire, le praticien de théâtre doit mettre en œuvre la distanciation, notion clef du théâtre épique. Cette notion est employée même en littérature. Pour les formalistes russes, c'est un procédé qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire. Au théâtre, plus exactement dans le théâtre épique, Brecht l'utilise dans le sens de mise à distance et celui d'effet d'étrangeté et effet de distanciation.

Qu'est ce que l'effet de distanciation ? Ce sont les mécanismes, procédés ou réalisations purement techniques permettant aux spectateurs de garder leur esprit critique en activité, leur permettant d'analyser, de comprendre, de critiquer ou de s'émerveiller devant les processus humains mis en scène : « *Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger... Ces effets empêchaient indéniablement l'identification* » (BRECHT, 1972, pp. 42-50). C'est un ensemble de techniques visant à rendre étranger ce qui est familier, de mettre une distance entre ce qui arrive sur la scène et le public et ce, aux fins de lui permettre de porter un jugement critique sur les processus représentés.

Ces préalables théoriques nous permettraient de mieux approcher les textes du célèbre dramaturge algérien Abdelkader Alloula, et de mieux cerner les structures et les jeux narratifs tout en insistant sur la particularité du théâtre, donc de ses différentes formes de narration.

6.2.1. Caractéristiques de l'espace public urbain dans les arts de la rue.

L'ensemble des artistes de rue attribuent des caractéristiques spécifiques, selon leur type de pratique, à l'espace public urbain. Ils s'appuient sur ces caractéristiques pour définir les éléments, les règles, et les paramètres à la création de l'événement.

M.Crespin présente trois questions fondamentales de la pratique artistique, que chaque artiste devrait se poser avant d'attribuer les caractéristiques propres à l'espace public de l'intervention:

➤ la première, et qu'il considère très importante: « *à qui s'adresse-t-on ? quel est le public que l'artiste a décidé d'interpeller ?* ». A supposer que l'artiste sache à qui il veut s'adresser, M. Crespin parle ici des différentes catégories de

public que l'artiste pourrait interpeller, cela va du peuple au prince, en passant par la classe dominante, la classe bourgeoise, la middle-classe, la classe culturelle, ou tout simplement la population .

➤ la deuxième question concerne l'espace où la rencontre entre l'artiste et le public a lieu: « *où fait-on le spectacle ?* », ça peut être, en l'occurrence, l'espace public ciblé.

➤ la troisième question concerne le vocabulaire que l'artiste va utiliser avec le public et l'espace qu'il a choisi « *comment le fait-on ? Comment l'artiste va s'organiser pour satisfaire l'échange avec le public?* ».

Ces trois questions sont fondamentales pour l'artiste. Elles s'appliquent principalement à l'opposition du dehors/dedans, entre le spectacle urbain et le spectacle en salle.

Le public est l'une des caractéristiques clés de la pratique artistique de l'espace public urbain sur laquelle revient la majorité des artistes dans leurs discours.

Le public est une donnée de base, un tout, il représente un champ très vaste qui regroupe des diversités sociales et culturelles extrêmement larges. Le public dont parle M. Crespin est un *public-population*, il est un exemple du fait qu'il est composé d'un public déterminant. « *il se développe dans un champ qui est l'espace public urbain. Il est important de le définir, pour après, s'interroger sur la manière de lui parler. Il a fallu, pour en arriver là, une pratique de l'espace public, qui m'a fait rencontrer ce public-population* » (CRESPIN, 1993, p. 232).

Ainsi, d'après M. Crespin ; l'espace public urbain a trois caractéristiques principales:

➤ C'est "*un espace physique*"; il a ses propres caractéristiques physiques et sa topologie qui le structurent, ses dimensions, ses limites, ses ouvertures, ses perspectives, ses verticalités, et ses horizontalités. C'est un espace qui préexiste, il peut être ZUP des années 60, une ZHUN, un centre ville, une ville nouvelle...etc. cette dimension physique est présente dans le discours des artistes de rue en terme de dégagement, d'angle d'ouverture et de rapport entre le plein et le vide, bref en terme de plateau technique. Leur vocabulaire est proche de celui des architectes, des urbanistes et des paysagistes.

➤ L'espace public de l'intervention artistique est "*un espace de vie*". Ce que M. Crespin entend par espace de vie, sont les paramètres qui caractérisent

l'espace, et qui permettent à l'artiste de développer son acte spectaculaire. Du fait qu'il a déjà existé, cet espace a sa mémoire et sa fonction. C'est un espace réel qui possède des signes et des fonctions d'usages très diverses.

➤ La troisième caractéristique de cet espace public c'est "*un espace comportemental de la population*", du fait que cet espace public est une copropriété collective, il est approprié collectivement par l'ensemble des utilisateurs. Ces utilisateurs, sachant que l'espace public n'appartient pas à quelqu'un mais à tout le monde, développe un sentiment de liberté pour évoluer en son sein, ce sentiment de liberté est relativisé. Car l'espace est géré par les représentants de la collectivité, et de ce fait a ses règles et ses codes, il est donc soumis à des pouvoirs politiques.

P. Chadoir interprète ces caractéristiques présentées par M. Crespin, selon quatre dimensions : *spatiale, temporelle, sociale, et politique*.

➤ *Une dimension spatiale* : en termes d'existence matérielle de bâtiment constituant des espaces bâtis de la ville. L'espace public par sa structure physique devient parfois la matière même du spectacle, le spectacle matérialise de ce fait cette structure.

➤ *Une dimension temporelle* : cette temporalité est constituée par la mémoire instantanée ou en devenir de l'espace urbain public. En tant que lieu qui va permettre de raconter et de représenter une histoire, l'espace public de l'intervention acquiert une dimension temporelle.

➤ *Une dimension sociale* : cette dimension sociale ne se traduit pas seulement en termes de fréquentation par les gens à travers l'intervention artistique, mais aussi par la distance réflexive que cette intervention soulève le plus souvent. Elle se construit par les interactions comportementales qui sont régulées par l'ordre public, ce qui donne à l'espace public sa quatrième dimension.

➤ *Une dimension politique* : elle est pensée par les acteurs de l'action artistique urbaine, non pas en terme de constitution d'une opinion publique, mais surtout de constitution de la population en un ensemble.

6.3. Analyse de spectacles urbains de quelques Compagnies des arts de la rue à travers le monde

6.3.1. La compagnie "KMK" en France

Pour la compagnie *KMK*⁹⁰, le principe de la création artistique se caractérise par le détournement plastique d'objets, ou de contextes (lieu, sons, images,...) qui font partie de la vie quotidienne du spectateur. À travers ce détournement, les créations de *KMK* prennent un langage souvent absurde et loin du réel, mais sans pour autant avoir le but de faire passer un message précis (comme cela été précisé par Emmanuel Hersan de la production / diffusion). L'objectif de ce détournement est de créer un décalage au niveau du regard et de l'appréhension du public par rapport à sa réalité quotidienne et de la lui présenter autrement, lui permettant le libre choix de l'interpréter par son imaginaire.

Le décalage ici ne signifie pas un déplacement dans l'espace ou dans le temps ou un manque de concordance ; c'est un décalage réflexif. Nous pouvons considérer le décalage de *KMK* comme résultat de détournement, et une attitude artistique pour se distinguer du tas. Une manière pour montrer les performances artistiques de la compagnie. Ce décalage revendiqué représente un langage qui exprime l'efficacité de leur mise en scène urbaine, et aussi leur différence par rapport aux formes classiques de l'expression artistique de l'espace public urbain. Ce que nous pouvons remarquer dans la mise en scène de *KMK*, c'est une influence du mouvement happening. Les termes "*performances et actions*" sont très présents non seulement dans leur discours mais aussi dans leurs pratiques artistiques. Nous constatons bien que leur utilisation de différents matériaux, la confusion et le mélange de genres dans chacune de leur création ainsi que leur insistance sur l'interpellation du spectateur qui devient intervenant - acteur, sont aussi bien des caractéristiques de l'activité *dadaïste* au sein du mouvement "*Happening*", pour lequel le public devient l'acteur-manifeste. Le surréalisme de *KMK* à la différence de celui du *Happening*, c'est qu'il n'affiche pas trop un caractère revendicateur et dénonciateur, mais très semblable à lui dans son fondement sur la vie quotidienne dans l'invention de ses créations (Photos 1,2).

⁹⁰ "*KMK*" signifie "*Kyrielle de Mécano Kamikaze*", la compagnie s'est constituée en 1989 par un groupe de 3 plasticiens issus des Arts Décos de l'école Boule : Anne Vergneault, Olivier Dument, et Luigi Loko. Parmi les créations de *KMK* : "*Rosafolia*" en 1994, "*Coté Jardin*" en 1998, "*Point de fuite*" en 1999, "*Bancs de sable*" en 2002.

Photo 1: Compagnie KMK. Détournement d'objets suspendus dans la rue Taison à Metz.



Source : www.ekladata.com

Photo 2: Compagnie KMK. Détournement d'objets suspendus.



Source : Lille3000.com

6.3.2. La compagnie "*Oposito*" en France

Pour la compagnie "*Oposito*"⁹¹, le principe de la création artistique, qui fait souvent appel à des décors éphémères, est le plus souvent sous forme de parades, défilés, grandes manifestations, et déambulations. Il est basé sur les mouvements, la musique, les bruits, les danses, le maquillage, et les coutumes spécifiques et surtout sur la fabrication de grandes sculptures spectaculaires, et parfois géantes, à chaque fois différentes l'une de l'autre selon l'histoire et la mise en scène du spectacle. Ce qui caractérise les événements d'*Oposito*, c'est l'esprit de la fête. On retrouve effectivement, dans ses spectacles les caractéristiques d'un théâtre total, semblable d'ailleurs au théâtre radical. Au delà de son aspect festif, l'action artistique d'*Oposito* se caractérise par la participation physique du public, le conte, et la transcendance.

Chaque création de la compagnie est unique, même si la plupart d'entre elles ont cliché de parades monumentales et rappellent les fêtes traditionnelles. Ces spectacles sont organisés par les collectivités locales. Elles sont, de ce fait, réglementées mais n'ont pas la théâtralisation des fêtes officielles. Elles sont porteuses d'un plaisir collectif aussi gigantesque que la dimension spectaculaire qui caractérise ce genre d'événement (Photos 3,4).

⁹¹ La Compagnie "*Oposito*" a été créée en 1983 à Noisy-le-Sec en France par deux artistes ; Jean-Raymond Jacob et Enriké Rateau. Parmi les créations de *Oposito* ; "*Transhumance, l'heure du troupeau*" en 1997, "*Les trottoirs de Jo'Burg Mirage*" en 2001, "*Les rencontres d'ici et d'ailleurs*" en 2002.

Photo 3: Compagnie Oposito. "Les éléphants de la Rambla", dans la rue Faidherbe à Lille.



Source :Lille3000.com

Photo 4: Compagnie Oposito. "La maison tombée du ciel ". photos nordmag.



Source : Lille3000.com

6.3.3. La compagnie "*Théâtre nomade*" au Maroc

Pour la compagnie "*Théâtre nomade*"⁹² au Maroc, le principe de la création artistique, comme dans le cas de la Cie *Oposito*, fait souvent appel à des décors éphémères. "*Madame Mika*", est le titre d'un spectacle sous forme de parades, défilés, et déambulations. Il s'agit d'une marionnette géante articulée (*Madame Mika*), de 6 mètres de hauteur, construite uniquement grâce à des matériaux de récupération dans la pure tradition du Théâtre Nomade et de ses marionnettes géantes (Photo 5).

Le plastique est le thème de ce spectacle en hommage aux habitants de *Douar Mika* (littéralement quartier du plastique) qui utilise les matériaux de récupération pour construire leurs habitations. Cette déambulation dominée par *Madame Mika* est le fruit d'un travail d'une année avec les *enfants de ce quartier défavorisé* du village Salé au Maroc.

Quand à la parade de rue "*les Cigognes*" (Bellarej en arabe parlé), la compagnie *Théâtre Nomade* propose une réflexion sur le thème de l'immigration à partir de l'image de la cigogne, allégorie de la sagesse, de la justice et de la fidélité dans les mythes et légendes ancestrales.

Théâtre Nomade a choisit l'imaginaire porté par ce grand échassier pour interroger le rapport difficile entre sédentarité et mobilité et défendre son credo : *le mouvement!* Cette parade de rue est animée par des marionnettes géantes, des acrobaties spectaculaires, la participation physique du public, et un groupe de musique *Gnaoua* (chant populaire local) assénant des rythmes endiablés, des scènes de Théâtre ludique, etc.

Parmi les spectacles de rue réalisés par cette Compagnie, nous pouvons aussi citer ; "*La fête populaire*" (Photo 6), et le "*Festival national des arts de la rue*" à Fès (Photo 7).

A travers ces actions artistiques urbaines, la Compagnie *Théâtre Nomade* vise essentiellement à redonner du sens à l'espace public urbain, à le repenser (ne serait-ce que le temps d'une parade) comme un lieu de vie, de partage et de parole collective.

⁹² La Compagnie "*Théâtre nomade*" a été créée en 2006 à Salé au Maroc. La compagnie crée son premier spectacle en 2007 : "*Enfants bleus*". Suivront ensuite "*Mimouna et ses enfants*" en 2008, "*Cigognes, Bellarej*" en 2009, "*Madame Mikka*" et "*La Fête Populaire*" en 2010.

Photo 5: "Madame Mikka" (poupée géante) parade de rue dans la ville de Salé au Maroc



Source : Compagnie Théâtre nomade

Photo 6: "La Fête Populaire " dans la ville de Salé au Maroc



Source : Compagnie Théâtre nomade (Maroc)

Photo 7: Fès : Coup d'envoi du festival national des arts de la rue.



Source : Compagnie Théâtre nomade. (Maroc)

6.3.4. La Compagnie "Ici même" en France

Enfin, chez la Compagnie "Ici même"⁹³ le principe de la création artistique est basé sur les transformations et aussi le détournement éphémère de l'espace public urbain en général. Créer la surprise et l'inattendu, dans des mises en scène à l'échelle du quartier et de la ville sur l'environnement quotidien de la population, sont aussi des principes de travail de cette compagnie. Là aussi on assiste à une volonté de provoquer un décalage du regard des gens sur leur quotidienneté, spécifiquement urbaine. Dans les créations d'Ici même, notamment ; "Coté restaurant" (Photo 8), et "Dans les rues de Brest" (Photo 9), il y a un engagement et une prise de position vis-à-vis de la politique de la ville. Une revendication et une transgression éphémère qui rappellent l'Agit-prop, et une volonté de vouloir changer le conformisme de la ville contemporaine, « *les grands actes fondateurs des arts de la rue ont eu lieu dans les années 70 ; notre génération affronte une autre époque, un autre genre de conformisme* » (TENNACHI, 2002, p. 64).

⁹³ La Compagnie "Ici-Même" a été créée en 1991 à Lyon en France par les trois membres fondateurs qui sont ; Marck Etc, Estelle Caron, Fabien Vincent. Parmi les créations d'Ici-Même : "Allo ! Ici-Même" en 1994, *La gravité est ailleurs* en 1997, ainsi que la création d'objets pour équiper l'espace urbain ; "le Siège conversation", "le Lampadaire réglable", "l'Espace picnic".

Ce qui est remarquable dans la démarche de Ici même, c'est que même si leur travail artistique est considérablement différent des troupes des années 70, il témoigne d'une similarité avec elles à travers *la dimension politique* de leur acte, et leur revendication d'occuper la ville et de s'en occuper. Mais au delà de cette politique, « *leur démarche se fonde sur les signes qui composent la quotidienneté de la ville considérée comme espace social, notamment ; la signalétique urbaine, mais aussi les signes d'appropriation culturelle* » (TENNACHI, 2002).

Photo 8: " Côté restauration".



Source : Ici-même.com

Photo 9: "Dans les rues de Brest"



Source : Compagnie Ici-même : Archives.lefourneau.com

6.3.5. Compagnies françaises des arts de la rue à Oran, en Algérie

Deux Compagnies françaises animées par Danielle Bellini, docteur en sociologie et directrice des affaires culturelles à Tremblay en France (Seine Saint-Denis), ont créé l'événement à Oran. Le principe de la création artistique se caractérise le plus souvent par des parades, défilés, grandes manifestations, et déambulations. D'un côté, des marionnettes géantes "*les grandes personnes*", jusqu'à 4m de hauteur (Photo 10), actionnées par un mécanisme astucieux situé à l'intérieur même des personnages, interviennent dans l'espace, avec parfois des idées originales, comme cette représentation du haut d'un balcon d'un appartement situé au n°8, boulevard de l'ALN (Front de mer à Oran). Les deux formations ont associé à leur spectacle des artistes locaux, clowns, musiciens et danseurs

Pour quelques dizaines de minutes de spectacle cela paraît simple, mais derrière, il y a tout un travail de créativité, de recherche d'originalité, quitte à

adapter des formes déjà existantes. Le concept des "*les grandes personnes*" est inspiré d'une ancienne tradition mexicaine.

De l'autre, La "*fanfare*" de Valence. Cette formation est fondé sur le principe d'atelier avec, du moins au départ, l'implication d'une vingtaine d'instrumentistes.

C'est aussi une invitée de l'Institut français à Oran, qui a eu l'idée, en faisant participer l'association locale FARD (femmes algériennes revendiquant leur droit), d'initier une performance artistique à la place Port Said, mettant à l'honneur la galette traditionnelle ; 70 kg de semoule, deux jours de préparation et le tour est joué.

Photo 10: "*Les grandes personnes*" (Parade de rue)



Source : Deux Compagnies françaises et une association à Oran:

Récapitulons...

Les compagnies "*Ici même*" et "KMK" utilisent le détournement comme principe de base dans leurs créations. Mais leur objectif du décalage qui en résulte est différent. A la différence de *KMK*, *Ici même* a une métaphore ciblée qu'elle voudrait communiquer, le spectateur a certes le libre choix d'interpréter, mais le but est de l'amener à réfléchir, et à s'interroger sur son environnement et sur la ville en général.

Les quatre troupes ont un langage artistique différent qu'on pourrait résumer de la manière suivante:

- Un détournement surréaliste pour *KMK*. Il exprime une manière différente de voir les objets et les situations quotidiennes.
- Un détournement revendicateur pour *Ici même*, suscitant une réflexion et une opinion chez le spectateur.
- Et la déambulation pour *Oposito*, *Théâtre Nomade*, ainsi que les deux associations françaises à Oran, qui visent à redonner sens à l'espace à travers sa forme spectaculaire.

Néanmoins les troupes que nous venons de passer en revue, ont des dénominateurs communs ; leurs langages artistiques et éphémères sont des mises en scène dans l'espace urbain. Leur objectif est de représenter leur langage sous forme d'un décalage incitant le spectateur à regarder et apprécier son « *ici et maintenant* » d'une manière différente.

6.3.6. La dimension spatiale :

Chez *KMK*, l'espace public urbain dans lequel les artistes de la compagnie interviennent est considéré comme un décor, un fond de scène, un espace à investir.

Sur un premier plan, l'espace d'intervention chez *KMK* est un contexte déjà existant qui a ses paramètres techniques qui le composent (sa superficie, ces distances, sa profondeur), un état de fait qu'il faudrait adapter à la mise en scène, tout en adaptant à son tour cette dernière à ce contexte. Si l'espace d'intervention est considéré comme un support ou un cadre, il n'est pas pour autant un élément passif. Il est accepté tel qu'il est mais utilisé autrement. Il devient de ce fait un repère physique qu'il faut prendre en considération dans la mise en scène. Par sa spécificité spatiale et les formes qui le composent, il devient un vocabulaire. Il

acquiert un rôle dans la représentation et peut même parfois imposer certains contenus, et certaines réflexions aux artistes. Ainsi, la ville comme espace à exploiter, tel que les artistes de *KMK* le considèrent ; n'exclue donc pas l'idée de composer avec ses paramètres techniques qui deviennent structurants dans toute représentation.

L'espace public urbain des représentations d'Oposito, de *Théâtre Nomade*, et les deux associations françaises à Oran ; est le cadre physique ouvert qui les contient. Ici non plus, le cadre physique n'est pas aussi passif qu'on le sous-entend. Car l'opération du repérage préalable, qu'on retrouve chez les quatre troupes présentées, est une opération extrêmement importante, mais utilisée pour des fins différentes et relatives à la mise en scène de chaque troupe.

Cette opération implique d'une manière ou d'une autre l'espace physique de l'intervention. De ce fait, il ne représente pas une simple ornementation de la mise en scène, mais un cadre de vie qui s'impose à elle. La nuance qu'il faut soulever, c'est que le repérage n'est pas que la prise en considération des effets morphologiques de l'espace pour composer avec eux, mais surtout, que son objectif est d'adapter l'acte artistique de manière à maximiser son impact émotionnel.

Les spectacles déambulatoires prennent beaucoup en compte les caractéristiques physiques de l'espace. Celles-ci représentent un support pour l'organisation du travail de toute l'équipe qui doit tenir compte des contraintes de taille, de profondeur, de capacité d'accueil, et des signes privilégiés du site d'intervention tels que la lumière, la couleur, la résonance, et la surprise pour composer avec eux.

Du fait que le déambulatoire est composé de séquences rythmées de flux (rue, boulevard, avenue) et d'arrêt (place, parking), la prise en considération de ces signes devient déterminante quant à l'effet du spectacle sur le spectateur. La manière d'exploiter et d'impliquer le cadre physique fait de lui, ou pas, l'élément déclencheur de l'émotion et de l'atmosphère recherchée par le travail artistique de la troupe.

Sachant que le travail artistique n'est pas le même, l'approche spatiale d'une Compagnie à l'autre est par conséquent différente. Le vocabulaire et les propos artistiques *de la compagnie Ici même* sur l'espace public et sur la ville, se rapprochent en quelque sorte de celui des urbanistes, architectes, et aménageurs.

La notion spatiale est très présente, elle est même souvent l'objet des créations de *Ici même*. L'espace d'intervention est étudié, examiné et analysé de manière critique dans une volonté d'exprimer ses enjeux spatiaux, politiques et sociaux. Il y a aussi dans leur travail artistique une recherche quant au fonctionnement de ces enjeux. L'espace public devient matière de leurs interventions, il est utilisé en termes de désorganisation, de qualification, et de dysfonctionnement.

Ainsi, cette approche spatiale, est de ce fait une avancée progressiste. Car à travers son langage provocateur, revendicateur, elle a l'objectif de stimuler les gens, de créer chez eux une impulsion, une volonté de développement et de renouvellement de leur espace quotidien. C'est donc un travail pour l'avenir.

La manière de créer des artistes *d'Ici même*, fait qu'ils ont des rapports différents avec leurs commanditaires qui sont le plus souvent les pouvoirs locaux. Car ils se placent en tant que médiateurs entre les citoyens et les collectivités locales du fait qu'ils parlent en terme de projet de développement économique, social et culturel.

Comme l'indique le nom de la troupe, son approche spatiale se fonde sur le "*Ici et maintenant*" pour changer les choses à travers des événements in-situ.

6.3.7. Le public :

Le dominateur important considéré comme le facteur commun entre les quatre troupes, est : *leurs relations avec le public*.

L'objectif de la Compagnie *KMK* quant elle va jouer en espace extérieur est « *d'aller à la recherche du public* ». Le travail artistique de *KMK* est caractérisé par l'interpellation du public qui est amené le plus souvent à faire des parcours à travers les créations de la troupe. Ces parcours ont l'objectif de le surprendre et de l'impliquer dans la création artistique. Les représentations de *KMK* se développent en espaces publics choisis préalablement par les membres de la troupe, le public par conséquent est en quelque sorte invité à se déplacer pour voir leur représentation. On peut considérer, par conséquent que le public est constitué par un ensemble d'individus.

Même si le principe de l'imprévisibilité est aussi présent dans les interventions de *Théâtre Nomade* et d'*Oposito*, la finalité n'est pas la même que dans les présentations de *KMK* ou de *Ici même*. Du fait que leurs interventions se caractérisent par un aspect festif, les actions artistiques jouent le plus souvent sur

la curiosité des spectateurs pour susciter un intérêt chez eux et surtout jouer avec les émotions. De ce fait, le public d'Oposito et de *Théâtre Nomade* est caractérisé par son effet de masse, un flux qui représente un ensemble de gens dont la composition est très diversifiée ; J.R.Jacob ne parle pas de public ou de spectateur, mais d'une « *collectivité et de gens* ».

Le public de la Cie *Ici même* est constitué de passants, et de ce fait les artistes travaillent sur une trame du quotidien sous forme de *surprises urbaines*. Ce sont eux qui vont le plus souvent dans des espaces où on ne les attend pas. Ils vont certes à la recherche du public, mais ce dernier n'est pas invité ou averti à l'avance. Le plus souvent c'est après l'investissement des espaces urbains quotidiens et le montage de la représentation, que les gens s'aperçoivent qu'il y a représentation, et viennent par la suite la regarder. Là aussi il y a volonté d'interpellation pour surprendre le public, mais au-delà de ça, il y a une volonté de susciter une création réflexive.

Au-delà de cette différence de catégories du public des quatre troupes, l'essentiel est qu'elles aspirent à faire de ces publics un ensemble participatif, transformer les gens en des acteurs de l'action artistique.

La surprise et l'interpellation du public durant l'intervention en espace urbain est la caractéristique commune pour les quatre troupes. Chacune d'elle poursuit des objectifs différents mais leur effet sur le public dans l'espace est le même.

- Pour *KMK* : faire participer le public pour provoquer chez lui un décalage dans son regard sur son quotidien, à travers un travail de détournement, et l'inciter à voir les choses, les objets, les situations, autrement ; sans pour autant qu'il y ait une volonté de faire changer physiquement ou symboliquement l'espace de l'intervention.

- Pour *Oposito* et *Théâtre Nomade* ; c'est de provoquer, sous forme d'une histoire qui se raconte à travers une parade ou en déambulation avec effet spectaculaire et monumentale, un sens affectif et une charge émotionnelle dont l'objectif est « *de réinventer la ville, redonner sens à la place* » comme l'a exprimé J.R.Jacob, (le passant la verra différemment), qui cite ; "*La parade et la déambulation sont des événements qui marquent non seulement le lieu d'intervention mais aussi la mémoire collective*".

- Pour *Ici Même* ; changer, améliorer, et soulever à travers un travail de détournement revendicateur les enjeux du contexte quotidien des gens, en

provoquant un décalage quant à leur perception quotidienne de leur environnement.

Conclusion

D'une manière ou d'une autre, l'espace public urbain est impliqué dans l'action artistique urbaine qui se déroule en son sein. Il est même le support qui accueille cette pratique artistique dans la rue, qu'elle relève du théâtre ou d'autres disciplines des Arts de la rue.

Nous avons vu à travers les exemples des quatre troupes présentées, que l'espace en tant que cadre physique, peut avoir une efficacité dans l'acte artistique. Les significations physiques de l'espace sont d'abord repérées et introduites, par la suite directement ou indirectement, d'une manière symbolique dans la mise en scène. Le repérage de ces signes peut être pour un intérêt urbain, comme il peut être pour l'adaptation de la mise en scène à ses signes. L'espace est, de ce fait, mis en œuvre selon différentes manières.

Ce qui est intéressant à soulever dans l'approche spatiale de ces artistes de rue, c'est de savoir en quoi cette mise en œuvre de l'espace est-elle productive ?

Que ce soit pour présenter les choses différemment (*KMK*), pour faire la fête (*Oposito* et *Théâtre Nomade*), ou pour soulever des interrogations urbaines et essayer de présenter des solutions (*Ici même*), les objectifs des interventions en espace public urbain sont diverses, et se différencient d'un artiste à un autre et d'une troupe à une autre. Néanmoins, ils ont des dominateurs très forts en commun.

L'action artistique urbaine, dans le cas des quatre troupes, a la capacité de réunir des gens dans un même espace et un même temps. Cette coprésence est la caractéristique la plus forte de cette pratique. La logique participative dans la pratique des arts de la rue est une manière à travers laquelle s'exprime la volonté de créer un lien social. Au delà de cette participation, il se développe chez le public un sentiment, même momentané de faire partie d'un ensemble, d'une collectivité. La participation du spectateur dans l'action artistique est un partage collectif qui donne naissance à un lieu commun. La gratuité de l'action artistique urbaine, l'émergence et l'irruption d'un espace urbain, sont deux autres facteurs révélateurs de cette volonté de créer le lien à travers les arts de la rue.

L'événement, se produisant dans un espace urbain ; a la capacité de laisser des traces, que se soit dans la mémoire des gens (événements festifs semblables à ceux de *Oposito* et *Théâtre Nomade*), ou par la transformation même physique de l'espace d'intervention (les spectacles de la Cie *Ici Même*).

Ainsi, ce qui constitue le support de la mémoire collective de la société, ne serait-ce que celle du spectacle, c'est ce partage collectif qui va rester gravé dans les souvenirs des gens. Et au-delà de son action sur l'imaginaire de ses gens, l'événement contribue à la naissance du lieu social, en offrant un contexte dans lequel des liens vont pouvoir se développer et s'élargir.

Cependant, l'opposition entre l'espace de l'intervention et l'événement réside dans le fait que l'espace n'est pas que souvenir et mémoire collective ; il est aussi infrastructure matérielle durable, alors que l'événement est éphémère. Ce dernier a une intensité et une capacité de sensibilisation qui va parfois donner sens à un lieu qui n'existait pas et l'inscrire dans une durabilité en l'alimentant à travers cette mémoire émotionnelle partagée. Car si l'espace est parfois considéré comme un décor dynamique dans l'événement, ce dernier a la capacité, réciproquement, de marquer cet espace, qui préalablement existait, au moins physiquement.

Mais l'espace ne prend pas seulement existence à travers l'événement. C'est surtout la constitution de son public qui lui donne un sens. Sachant que ce public ne se constitue, que s'il prend conscience de sa propre consistance (se regarde, se heurte, se découvre...).

Le "*public- population*" est une caractéristique propre aux Arts de la rue, qui sous entend une coprésence dans l'espace public ; caractéristique propre, car l'action artistique urbaine, comme pratique artistique dans un espace urbain, a la possibilité de faire de son public une population. Car, ce public c'est d'abord le passant qui a le libre choix de participer ou pas, de regarder ou d'ignorer l'action artistique. Le spectacle urbain capte ce passant qui devient spectateur et partant ; il constitue de ces spectateurs *un ensemble*.

A travers l'exemple des quatre troupes, il est bien remarquable que quelque soit leur manière de faire, ils investissent momentanément un espace urbain. Le public à travers cet investissement se réapproprie l'espace de l'intervention, le perçoit d'une manière différente. Ainsi, en proposant un autre regard de l'espace, l'événement artistique implique une relecture de ce dernier.

Rappelons que le contexte de l'émergence des arts de la rue était dans un contexte de crise caractérisée par l'invisibilité de certains sites (friches, centre ville, quartiers d'habitat social), la disparition du rôle symbolique de l'espace public urbain et son dysfonctionnement en tant qu'espace principal pour l'identification et l'appartenance à une société. Au delà de ce fait, la critique essentielle au fonctionnalisme de l'urbanisme du 20ème siècle est le fait qu'il fasse abstraction de l'espace social.

À cette époque, on l'a vu, il y a eu volonté de redonner sens à la ville qui a été exprimé par l'ensemble des responsables politiques, urbanistes, architectes, aménageurs, et également par des artistes de rue. Depuis, ils s'inscrivent dans un même rang en exprimant une même intentionnalité socialisatrice de l'espace public: créer un espace ouvert à la vie sociale.

Effectivement, à travers l'exemple des arts de la rue, on a vu que l'espace public retrouve momentanément son premier sens, il devient un lieu de rencontre, de rassemblement, et d'intégration. Cette coexistence provoquée permet la constitution d'une identité collective qui répond même momentanément, à la problématique de la déshérence de l'espace.

Donc, même si cette donation de sens est éphémère, elle s'exprime selon les exemples qu'on a présentés sous deux angles:

➤ **symboliquement** à travers la constitution d'une mémoire commune provoquée par une coexistence, et le partage d'un événement intense ayant un impact émotionnel (*Oposito*, *KMK*, et *Théâtre Nomade*)

➤ **matériellement** en essayant de faire sortir les gens de leur quotidien urbain, qui n'a visiblement pas de sens, et de susciter chez eux des interrogations et même des solutions (*Ici Même*).

Il est important de signaler, que ces troupes, avec leurs manières de procéder, n'ont pas toujours la même relation avec les collectivités locales.

Les troupes constituant la première posture (*Oposito*, *KMK*, et *Théâtre Nomade*), s'inscrivent, le plus souvent dans une logique de fête et donc, dans une logique de cohésion sociale maximale, leur travail est plus soutenu par les pouvoirs locaux, qui sont de ce fait, partenaires de cette catégorie de troupes.

Quant à la troupe (*Ici Même*), constituant la deuxième posture, malgré que les pouvoirs locaux soient le plus souvent leur principal commanditaire, elle a du mal à se faire entendre par ces derniers. Sa méthode n'est pas toujours appréciée

par les collectivités locales, qui sont dans ce cas là, des interlocuteurs de ces artistes. Certes ces deux postures sont différentes dans leurs procédures, mais elles expriment une volonté semblable de créer un lien social.

L'aspect éphémère reste cependant un éventuel point commun de leurs interventions. L'action artistique urbaine est considérée chez la plupart des artistes comme une inscription dans la mémoire collective des gens et des lieux, car cet acte est considéré dans leur perspective comme une inscription dans une continuité historique, une prise de position immédiate volontaire et un moyen de se projeter dans l'avenir. Le plus important à leurs yeux est que l'acte artistique et culturelle soit un moyen d'alimenter cette mémoire collective de la société.

Quel sens prend l'espace urbain grâce aux arts de la rue? Cette pratique artistique urbaine est en étroite relation avec trois dimensions complexes:

- Une dimension artistique à travers l'action artistique.
- Une dimension sociale à travers la présence du public
- Et une dimension spatiale à travers l'espace de l'intervention.

Ainsi, étudier l'espace public à travers cette pratique implique de mettre en relation les trois dimensions suscitées.

On peut considérer que toute société a besoin d'une infrastructure ou d'un substrat matériel pour se constituer. Mais cela ne veut pas dire que si l'espace existe en tant que substance matériel il implique systématiquement un produit social... Inversement si cet espace n'existe pas en soi, c'est-à-dire qu'on considère que ce n'est qu'un produit social, alors il ne peut exister physiquement.

Ainsi, si l'espace existe en tant que produit, il peut être producteur. Il possède dans ce cas une capacité socialisatrice. Dans ce discours dialectique, l'action artistique urbaine semble se situer entre espace et société.

Par ailleurs, c'est à travers sa volonté de créer un lien social que le spectacle urbain rend à l'espace sa capacité socialisatrice, et ce ; au moment même de l'intervention de l'événement. Cette capacité socialisatrice lui donne son existence.

Si on considère que pour essayer de comprendre l'urbanisme contemporain des villes, il faut faire la sociologie du phénomène urbain, il est aussi important de voir comment un phénomène sociologique agit sur l'urbain. Ceci a été l'idée centrale de ce travail. Celui-ci est également, une manière de prendre conscience

que certains mouvements ou formes d'investissement de l'espace public urbain peuvent arriver à des fins qui échappent aux architectes et aux urbanistes.

Pour mener à bien ce travail, il nous paraît nécessaire de jeter un regard, fut-il furtif, sur les antécédents proches et lointains de l'activité artistique et culturelle en Algérie, et essentiellement le théâtre. Il est bien sûr admis que la dramaturgie de Abdelkader Alloula comme toute œuvre artistique, n'a pas surgi dans un désert dramatique. Ce regard rétrospectif contribuera à mieux comprendre et à expliquer les mécanismes sous tendant l'esthétique théâtrale ou du moins du corpus de notre objet d'étude.

6.4. Les origines du théâtre en Algérie

Nous sommes en droit de nous poser la question suivante : Qu'est ce que le théâtre pour un peuple colonisé?

Pour les peuples colonisés, le théâtre est un art occidental par sa pratique : des groupes formés de comédiens français donnent des spectacles pour des Français. Ainsi, le colonisé était considéré comme un simple consommateur passif et n'ayant aucune forme de culture. Cette façon de voir les choses est, nous semble t-il, réductrice. Elle fait table rase de tout ce qui n'est pas occidental. Tout ce qui n'entre pas dans l'esthétique occidentale est marginalisé et ignoré, tout notre patrimoine artistique et culturel est mis sous scellé.

Le colonisateur faisait comme s'il avait affaire à un terrain vierge, un désert sans aucune vie culturelle antérieure. De toute évidence, chaque peuple a sa propre culture, ses mœurs, ses traditions et ses manifestations artistiques.

Concernant le théâtre en Algérie, cette vision ne tient pas compte des activités que Ali Akla Arsane appelle " *phénomènes théâtraux* " (AKLA ARSANNE, 1985) et pour Mohamed Aziza " *éléments pré-théâtraux* " (AZIZA, 1970). Les fêtes religieuses, célébrées collectivement par la communauté renfermaient en elles certains éléments pré-théâtraux dans le monde arabo-musulman.

Néanmoins ces éléments, pré-théâtraux, comme le remarque Ali Akla Arsane renferment les caractéristiques du théâtre pris dans sa définition moderne à savoir ; « *L'acteur, le public et le lieu de la représentation* » (AKLA ARSANNE, 1985, p. 28). Beaucoup d'éléments pré-théâtraux ont été recensés par les historiens du théâtre. « *Ces festivités étaient organisées lors de l'Achoura, prière de l'Istisqua (la pluie), Echaabania (le 27^{ème} jour du mois de Ramadhan), le*

Hakawati (le Conteur) et El garagouz (les marionnettes)» (BENKHELLEF, 2006, p. 52). Le fait que ces phénomènes ne se soient pas développés pour donner naissance à un théâtre moderne est un autre sujet de débats, d'autant que les raisons sont multiples et peuvent être sujets de polémiques. Dans les pays du Maghreb et particulièrement en Algérie on s'accorde à dire que seuls *El garagouz* et *El goul* ont existé (BENKHELLEF, 2006).

a. El Garagouz

El Garagouz ou le théâtre d'ombres est un spectacle d'origine turque. Kara-Keuz signifie en turc "*yeux noirs*" et serait né d'une légende. C'était un maçon et un forgeron qui travaillaient ensemble à la construction d'une mosquée. Au lieu de travailler, ils ne faisaient que bavarder et plaisanter. Ils empêchaient même les autres de travailler, ce qui occasionnait des retards dans la réalisation du projet. L'ayant su, Orhan le Sultan (1326 – 1359) ordonna de les tuer. Ce fut ainsi que les joyeux compagnons trouvèrent la mort. Mais voilà que le sultan, pensant que la punition était trop sévère, fut pris de remords. Pour le consoler, un certain Seyh Kustéri dressa un écran dans un coin du palais et représenta à l'aide d'une ombre projetée, le maçon et le forgeron et imita leurs bavardages et leurs plaisanteries. On raconte que ces figures qui apparaissaient sur l'écran étaient en fait les babouches de Seyh.

Il est fort probable que cette activité, ce spectacle pré-théâtral fut introduit en Afrique du Nord avec la conquête ottomane. Arlette Roth dans son ouvrage "*Le théâtre algérien*" déclare que cet art existait en Algérie en 1835. Spectacle n'ayant pas besoin d'un espace spécifique, El Garagouz se jouait partout, dans les cafés, les maisons, les places publiques et dans n'importe quel endroit pouvant accueillir des spectateurs. Les thèmes et les sujets étaient variés. Ces spectacles jouaient un grand rôle dans l'éducation des populations, leur culture et leur prise de conscience. Ils étaient aussi un moyen populaire de divertissement.

Dans un cadre satirique, ces spectacles mettaient en scène divers personnages, et traitaient des thèmes les plus divers. Ces spectacles ont été interdits par l'administration française en 1843 ; pour certains ils étaient irrévérencieux envers un général français qu'ils représentaient sous le mode du comique, pour Mohamed Aziza, la cause est « *cet esprit satirique qui était en plus, entaché de licence extrême*» (AZIZA, 1970, p. 41). Mahieddine Bachetarzi a cité

dans ses Mémoires, Jacob M.Landau qui rapporte les faits suivants : « *Sur l'Algérie nous avons de plus amples détails. C'est l'occasion pour Karagouz d'échanger des paroles obscènes avec le dieu phallique de la fécondité à la fin de la pièce le géant Karagouz met en déroute une unité de soldats français venus pour l'arrêter, en rouant de coups les militaires avec le dieu de la fécondité faisant office de bâton. Dans d'autres pièces algériennes, Satan a revêtu l'uniforme français. Les autorités françaises comprenant que l'ironie de la pièce, et les mauvais traitements qu'on faisait subir aux forces d'occupation, exprimaient un sentiment populaire anti-français, interdirent toutes les représentations en 1843 »* (BACHTARZI, 1968, pp. 423-424). Nous ne terminerons pas ce bref aperçu sans relever qu'un dramaturge : Ould Abderrahmane Kaki a tenté de faire revivre El garagouz dans une perspective qui avait pour but de revaloriser les formes populaires au théâtre, et de faire la jonction entre le théâtre occidental et le théâtre populaire (phénomène théâtral ou éléments pré-théâtraux).

b. EL Goual

D'abord une question de terminologie. Un personnage remplissant les mêmes fonctions est appelé au Moyen Orient "*Hakawati*", ou encore "*le Griot*" en Afrique noire. Traduit littéralement, *le récitant* ou si l'on veut ; celui qui raconte, qui narre. Ce phénomène théâtral est très répandu dans le monde arabe. Ce personnage, qui se produisait dans les cafés des villages, les salons, les rues et les placettes, ou autres espaces pouvant regrouper des spectateurs ; attirait les foules. Les thèmes, surtout historiques, enflammaient les gens. Quand il s'agissait d'un récit, les auditeurs se divisaient en partisans et en opposants du héros dont il est question dans le récit.

Les histoires racontées étaient connues du public, même dans les plus infimes détails. C'est la manière de raconter, plus que l'histoire, qui drainait les foules et entraînait l'adhésion du public. En effet, *El hakawati* ne se contentait pas de dire, il interprétait, jouant à lui seul tous les personnages de l'histoire. Il jouissait d'une grande capacité de jeu et de déclamation, ce qui lui permettait de changer de voix chaque fois que la situation l'exigeait. Le public qui était en parfaite symbiose avec son héros représenté par *El hakawati*, exigeait de ce dernier de redire des passages, et parfois même l'obligeait à terminer l'histoire s'il

s'arrêtait à un moment défavorable pour son héros. Ces coupures étaient souvent une ruse artistique afin de perpétuer le suspense.

En Afrique du Nord, et notamment en Algérie, ce personnage est appelé *El Goual*, *Le Meddah* (*Moukallid*) ou *F'daoui*. Pour *El Goual*, l'espace n'est plus clos, de par son architecture du moins. Ce sont les souks des villages : « *La culture traditionnelle se déplace dans l'espace social ; le Meddah qui se produisait dans la cité, sur la place centrale, prenant valeur de pôle important, car à travers les chansons accompagnées de gestes, s'égrènent des informations collectées dans les villages voisins ou dans les villes de la région ou du pays, satisfaisant ainsi le besoin de connaissance locale, aujourd'hui, ce Meddah s'exhibe sur le terrain du souk hebdomadaire, à la périphérie de la ville.* » (BOUTEFNOUCHET, 1982, p. 99).

Ce sont des troubadours qui racontent des histoires passées et actuelles. La clôture ici est humaine. Elle est formée par les auditeurs - spectateurs qui entourent cet acteur des souks. C'est la "*Halka*" (cercle) que nous retrouvons dans la dramaturgie de Abdelkader Alloula. Comme *El hakawati*, ou encore *le Griot* en Afrique noire, *le Goual* est un excellent acteur qui ne se contente pas de lire ou de réciter (d'ailleurs ce qu'il dit n'est écrit nulle part.), il joue le ou les personnages en changeant de voix chaque fois que la situation l'exige. Pour prolonger le suspense ou attirer d'autres publics ou peut être pour laisser passer un bruit passager plus fort que sa propre voix (il n'utilise aucun appareil d'amplification du son), il entrecoupe ses récits par des chants. Cet artiste est le parfait homme-orchestre ; il sait chanter, jouer du banjo ou du rebab. Le public écoutait, regardait et participait pleinement au spectacle. Il applaudissait, sifflait et faisait répéter un passage qu'il n'avait pas bien suivi ou qui lui plaisait particulièrement. En général, les thèmes traités par *El goual* sont d'ordre social, politique ou historique.

6.4.1. Premières représentations

Après l'invasion de 1830 et les violentes guerres de conquête des différentes villes et campagnes, le colonialisme s'est attaqué aux valeurs culturelles et identitaires du peuple. La résistance, très forte au départ, a commencé à faiblir. Elle continue à s'exprimer mais ce ne sont plus des communautés rurales entières qui se soulèvent. Après 50 ans de guerre, le colonialisme a établi sa mainmise sur une « *société appauvrie, laminée, littéralement désaxée par cinquante ans de*

guerre, d'épidémies, d'amendes, de confiscations de terres, de refoulement. Société profondément déstructurée, fragilisée par la destruction de ses cadres de sociabilité » (DJEGLLOUL, 1988). Quant au plan culturel « *Ecroulement du système éducatif traditionnel, enfin, qui fait sombrer la population dans un analphabétisme généralisé et tarit le renouvellement d'élites culturelles, déjà plus fragiles que celles de la Tunisie et du Maroc »* (DJEGLLOUL, 1988, p. 4).

On sait que la loi Jules Ferry qui fut appliquée en Algérie en 1883 fut annulée en 1887, d'ailleurs, son application était orientée plus vers la lutte contre la langue arabe qui fut interdite par la suite, que vers l'élargissement de l'enseignement aux larges couches populaires. Seuls les enfants de notables ont pu bénéficier de cette politique de prestige, et ont pu accéder au delà du primaire. Les écoles coraniques qui faisaient face à divers obstacles, ont été interdites ou du moins ne s'ouvraient que sur accord préalable de l'administration coloniale. Cependant, pour assurer sa domination complète à tous les niveaux, le colonialisme était contraint de laisser filtrer quelques rares indigènes aux niveaux supérieurs. Ils servront de faire valoir au colonialisme. La langue française était frappée de suspicion, car c'est celle de "l'Autre", du dominateur, ainsi que ceux qui la pratiquaient, qui sont majoritairement des fils de notables. Cependant, tout n'est pas aussi simple : « *Même si cet enseignement s'était présenté en patagon ou en zoulou, on l'aurait accepté. C'est dire combien un peuple qui a une longue tradition de culture tolère difficilement le vide intellectuel et se sent capable, pour satisfaire un tel besoin, d'adopter une autre langue, à défaut de la sienne propre qui lui est désormais interdite »* (LACHERAF, 1978, p. 315). C'est pourquoi l'Algérien a accepté cette "culture de nécessité" pour reprendre Mostefa Lacheraf. Paradoxalement, comme le remarque Mohamed Aziza « *malgré tous ces méfaits, la colonisation a permis la découverte de l'altérité. Certes, ce fut là une découverte faussée en ce qu'elle fut imposée et non consentie. Mais, face à l'autre, s'est façonnée une curieuse attitude, faite d'un mélange ambigu de répulsion et de secrète tension, de refus et d'acceptation, de dialogue allusif et de surdité soudaine »* (AZIZA, 1978, p. 54).

Dans cette situation il n'est pas étonnant de constater avec Ahmed Chéniki que les premières représentations en Algérie soient celles de troupes françaises : « *La fontaine des Béni Ménad, Marcienne, Le Simoun de Lenorman, La Kahéna du docteur Choynet, la Fleur de Tlemcen et L'Amour Africain* (comédie Le Gouve)

(CHENIKI, 2002, p. 16). Une sorte de légitimation religieuse avait, en quelque sorte, été donnée en ce début de siècle par la tournée des troupes de Abdelkader El Misri et Souleyman Quardahi. Ces deux troupes brisaient ainsi un tabou, car l'Islam tolérait mal le théâtre.

Dans ses *Mémoires*, Mahieddine Bachetarzi relate les problèmes familiaux qu'il a rencontrés en s'engageant dans cette voie (BACHTARZI, 1968, pp. 28-29). Après ses tournées, plusieurs associations culturelles virent le jour. L'apparition d'une nouvelle bourgeoisie agraire et la formation d'une élite intellectuelle (même francophone, car ces enfants de notables qui n'ont pas été imprégnés de la culture arabo-musulmane), furent pour beaucoup dans ces premiers balbutiements du théâtre en Algérie. Ces associations qui n'avaient aucune formation technique et artistique profitèrent en matière de dramaturgie du savoir faire des Arabes du Moyen Orient. C'était l'époque où le vent de la Renaissance (La Nahdha) soufflait sur le monde arabe.

L'émir Khaled rencontra Georges Abiad à Paris et lui demanda des textes dramatiques en arabe, ce qui fut fait la même année en 1910. Ainsi donc, L'émir reçut « *Macbeth* de Shakespeare (pièce traduite par Mohamed Haft), *Vertu et Fidélité* de Khalil El Yaziji et *Chahid Beyrouth* (Le martyr de Beyrouth) » (CHENIKI, 2002, p. 17). C'est l'époque aussi d'une certaine effervescence culturelle. Plusieurs associations furent fondées par des lettrés aussi bien arabophones que francophones. Pour les premiers, le théâtre visait surtout des buts didactiques, pour les seconds, c'était un moyen d'acquérir et d'adopter les nouvelles connaissances scientifiques leur permettant l'accès au modernisme: « *face à l'irruption du monde moderne dans la tradition, on continue de tenir à l'univers médiéval par certains aspects moraux, mais non sans établir, consciemment ou inconsciemment, les distinctions indispensables qui séparent le patrimoine humaniste et religieux, toujours vivace, des exigences nouvelles de l'initiation au modernisme.* » (LACHERAF, 1978, p. 315).

Plusieurs pièces théâtrales écrites en arabe littéraire ont vu le jour. Des tragédies dans une langue châtiée furent écrites et jouées par des lettrés arabophones qui, faute de maîtriser l'art scénique, se basaient surtout sur la déclamation. L'époque étant celle de La Nahdha et du panarabisme, les initiateurs étant les associations religieuses (qui se servaient du théâtre pour diffuser leurs idées réformistes), ces pièces traitaient surtout de l'histoire des Arabes et de

l'Islam. La langue et le sujet étaient en déphasage avec les préoccupations du public qui n'arrivait pas à suivre. A ces causes, nous pouvons ajouter le fait que pour le moment, les représentations théâtrales ne se donnaient que dans les grandes villes : Alger, Blida, Médéa, Constantine, Tlemcen, villes qui comptaient d'ailleurs le plus grand nombre de lettrés. Les chercheurs s'accordent à dire que la tournée de Georges Labiad a joué un rôle capital dans la promotion et l'ouverture de l'activité théâtrale à un large public. Entre temps, de nouveaux éléments surtout issus des couches moyennes et même populaires firent leur entrée dans le milieu dramatique.

Les représentations de Georges Labiad donnèrent l'occasion à ces nouveaux passionnés de l'activité théâtrale, d'opérer une certaine rupture avec ce qui se traitait et se faisait jusqu'alors. Cette tournée qui le conduisit dans plusieurs villes en 1921 fut, d'après Mahieddine Bachetarzi, un échec; «...*malgré la propagande active que les amateurs de théâtre algérien lui avaient faite, il n'a pu attirer que 300 spectateurs à sa première représentation, pas plus de 200 à la seconde* » (BACHTARZI, 1968, p. 40).

Selon Allalou, « *Admirables représentations où se distinguait le grand tragédien Georges Labiod, mais malheureusement, devant des salles très clairsemées* » (ALLALOU, 1982, p. 8), Allalou parle ici des représentations des pièces : Thorat El arab et Salah Eddine Al- Ayoubi ; sur la scène du Kursaal à Alger. En fait, l'importance de ces représentations est à placer sur un autre plan ; elles réussirent à recruter pour cet art nouveau un autre type de pratiquants. Ce sont des acteurs-amateurs issus des couches populaires. Le théâtre est pour eux un moyen d'expression culturelle et ils se l'approprient pour s'affirmer face au colonisateur, comme communauté musulmane. Ils rompirent avec le théâtre-déclamation et tentèrent d'innover en matière de jeu et en intégrant des éléments de la culture populaire. Les thèmes traités étaient puisés dans la culture de l'ordinaire, mettant en jeu des problèmes vécus par le peuple dans sa quotidienneté.

Désormais, le théâtre est devenu un acte social qui engendrera le besoin d'une nouvelle organisation, plus adéquate et plus à même de promouvoir cette activité. Une société, *Al Mouhadiba* fut fondée et animée par Tahar Ali Chérif, excellent acteur et dramaturge. Cette association avait pour objectif et sous l'influence des représentations de Georges Abiad, de remédier à la froideur du

public et de lui inculquer le goût du théâtre. Tahar Ali Chérif écrivit et présenta dans le cadre de cette association trois pièces en 1921, qui mettaient en scène un alcoolique;

- un drame en un acte : *Ach-chifa baâda al-âna* (La guérison après l'épreuve),
- un mélodrame en quatre actes: *Khadi-ât Al-Gharam* (Les déceptions de l'amour),
- un autre en trois actes : *Badî*.

Un autre groupe fut fondé et dirigé par Mohamed Mansali : *Etemthil Al ârabi*. Cette troupe présenta sur la scène du Kursaal à Alger, la pièce "*Fi sabil Al Ouatan*" (Pour la Patrie) et "*Foutouh Al Andalus*" (La conquête de l'Andalousie). Ces dernières pièces traitaient de sujets politiques. Ces tentatives échouèrent à leur tour. On continue à jouer devant un public composé essentiellement de lettrés. « *Pour dresser le bilan de cette première grande pièce, disons tout de suite que si nous pouvions nous griser de compliments, il nous était par contre impossible de dîner avec le partage de la recette ! Nous avons eu environs 300 spectateurs... mais nous avons invité une bonne moitié* » (BACHTARZI, 1968, p. 47).

Dans son bilan, Mahieddine Bachetarzi ne nous dit pas pourquoi l'assistance était peu nombreuse. A l'époque, on considérait que l'arabe classique, malheureusement compris par une infime minorité seulement, était indispensable, si ce n'est la seule langue du théâtre « *nous étions convaincus de la souveraineté indiscutable du littéraire* » (BACHTARZI, 1968, p. 66). Pour Allalou, c'était par manque de goût.

D'autres troupes avaient connu et connurent le même échec que celui de Tahar Ali Chérif et de Mohamed Mansali. Mahieddine Bachetarzi cite plusieurs cas. Après la tournée de Georges Abiad, il y eut la représentation en 1924 de la troupe égyptienne de Azzeddine. Elle joua deux chefs-d'oeuvre en arabe littéraire : *Jules César*, et *Roméo et Juliette* de W. Shakespeare. Elle eut, elle aussi, le même accueil froid de la part du public algérois. Dans ses Mémoires, Mahieddine Bachetarzi raconte l'échec d'un certain Tunisien qui se faisait appeler Ouez-Ouez Bey qui avait présenté *Kheyata ou kheyata* et *Djina nestadou stadouna*

A cause de cet échec auprès du grand public, des dramaturges comme Mohamed Mansali se résignèrent à employer d'autres moyens et à explorer

d'autres thèmes. Le théâtre se pratiquait alors sous la forme de sketches placés comme intermède dans un programme musical « *aussi je profitais de ce que le "Trianon Cinéma" de Bab-el-Oued à Alger m'offrait de venir donner un intermède de chant dans son programme de cinéma, pour lui imposer du même coup une saynète comique jouée par Allalou* » (BACHTARZI, 1968, p. 31). Ce n'était pas encore du théâtre au sens classique du terme (une grande pièce avec des décors, des costumes...). C'étaient des sketches de vingt à vingt cinq minutes qui faisaient rire le public. Sans le savoir peut-être, ces comédiens, Allalou, Mansali, Dahmoun, Ksentini, et d'autres, employaient des canevas à la manière de la commedia dell'arte. C'était un travail d'équipe ; chacun des participants apportait sa réplique, sa blague, son gag. Ces spectacles se référaient explicitement aux traditions arabes, selon les dires de Mahieddine Bachetarzi « *les saynètes folkloriques traditionnellement jouées en plein air à l'occasion des fêtes du Mouloud et de la Achoura ou des pèlerinages, scènes comiques improvisées sur un canevas*» (BACHTARZI, 1968). Les thèmes traités étaient ceux que le public vivait dans sa quotidienneté comme les problèmes du mariage, l'alcoolisme, le mari trompé. Quant aux personnages, et comme d'ailleurs c'est le cas pour la commedia dell'arte, ils étaient typés. Nous retrouvons invariablement le paysan, l'alcoolique, le citadin idiot, le mari berné et le campagnard.

6.4.2. Naissance d'un théâtre

Le but visé par les hommes de théâtre était l'enracinement dans la culture traditionnelle algérienne tout en restant ouvert aux apports de la modernité. Cette recherche doit viser avant tout, une mise en rapport de la création dramatique avec la culture traditionnelle algérienne pour l'adapter aux réalités, aux pratiques, aux besoins et aux nouvelles valeurs du monde africain moderne.

Voilà pourquoi toute recherche des formes de théâtre spécifiquement algérienne se conçoit, en Algérie, comme une réappropriation de ce qui est ressenti comme un pan de l'histoire de l'homme algérien, en vue de rétablir le rapport entre le patrimoine populaire et la création artistique algérienne. Ce qui implique, de la part de l'artiste, une reconversion aux valeurs de la culture traditionnelle et l'ouverture aux courants et expériences du monde moderne.

« ... *C'est que le Théâtre Algérien n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement dans les cervelles*

de jeunes qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première grande guerre » (BACHTARZI, 1968, p. 24). Cette remarque de l'un des premiers acteurs du théâtre algérien est une preuve que celui-ci n'est pas né dans un salon en vase clos, d'un certain cerveau ou d'un génie créateur. C'est une suite d'essais, de tentatives, d'échecs et de réussites. L'apport de Allalou est primordial dans la naissance de ce théâtre et la constitution d'un public. Le 12 avril 1926 Allalou présenta sa pièce, "*Djeha*"; c'est une comédie burlesque en trois actes et quatre tableaux (qu'il a réduit en deux actes pour la circonstance). Ce n'est pas une pièce agencée, selon le mode traditionnel occidental. Ce sont des saynètes n'ayant pas de liens entre elles sur le plan narratif. Le seul lien, c'était le personnage *Djeha*. Chaque saynète est une nouvelle aventure différente de la précédente. Toutes mettent en scène *Djeha* en prise avec sa femme *Hila* (ruse). Il sort indemne de tous les pièges que lui tend sa femme grâce à son ingéniosité et sa plaisanterie. A ce propos Mahieddine Bachetarzi écrit : « *c'était fabriqué à la façon d'un collier de perles, mais comme chaque grain était effectivement une "perle", les rires du public n'ont pas eu un instant de répit* » (BACHTARZI, 1968, p. 61). *Djeha* est en quelque sorte l'Arlequin, le Pierrot et le Gribouille. La triple influence est ici claire, française, arabe et populaire. Cette pièce est à la fois une rupture et une continuité ;

➤ **Rupture** ; car elle a rompu avec les schémas narratifs traditionnels, c'est une révolution dans la pratique théâtrale en Algérie. Nous sommes même tentés de dire que c'est une technique brechtienne, celle du montage de saynètes. Rupture, car elle est la première pièce en arabe dialectal. La langue a toujours posé un problème pour le théâtre en Algérie. Nous sommes en présence d'une situation paradoxale, d'une part ; un public qui ne maîtrisait pas très bien l'arabe littéraire, et d'autre part ; des amateurs qui s'entêtaient à le faire dans cette langue. Rupture enfin ; car c'est la première œuvre à avoir utilisé un personnage populaire célèbre dans le monde arabe. De plus, ce personnage représente le quotidien du peuple.

➤ **Continuité** ; pour la simple raison que ces saynètes ressemblaient aux sketches représentés jusqu'alors dans les différentes salles comme des intermèdes entre les différents chants. Allalou eut la bonne idée de le mêler à d'autres personnages empruntés à Molière, ce qui l'enrichit davantage.

Sellali Ali n'était pas le seul dramaturge, mais il avait joué un grand rôle dans le théâtre algérien. « *Personne ne peut nier l'apport de cette production dans l'essor du mouvement théâtral algérien. C'est un fait unanimement admis* » (CHENIKI, 2002, p. 21). Il faut entendre par mouvement théâtral, *les pièces et le public*. Cet éclatant succès allait favoriser l'éclosion d'un public populaire : « *Le succès remporté par Djeha a été au delà de nos espérances. Nous avons donné trois autres représentations devant des salles comblées* » (ALLALOU, 1982, p. 16). Cette pièce a eu le mérite d'utiliser la langue arabe dialectale et le rire sous forme de jeu d'acteurs et de jeu de mots. Elle a séduit le public en mettant en scène ce qu'il vit dans sa quotidienneté. « *Si la naissance du théâtre indique bien une tendance à la constitution d'une sphère culturelle nationale, cette forme d'expression artistique s'avèrera incapable de se transformer en structure culturelle élaborée* » (DJEGHLOUL, 1988). Ce théâtre a eu au moins le mérite d'être authentiquement populaire et national, le public qui allait assister aux représentations de *Djeha* l'avait bien senti. Quant aux amateurs de théâtre, cette pièce leur a donné matière à réfléchir concernant la pratique de leur art : fallait-il continuer à jouer en arabe classique dans des salles vides, devant un public de lettrés, fort peu nombreux, ou jouer en arabe dialectal dans des salles comblées ?

Même actuellement, notre théâtre n'a pas encore tranché définitivement la question. Cette pièce d'Allalou va orienter très sérieusement la production théâtrale algérienne. Ce n'est pas sans raison que nous insistons sur ce texte qui emploie des ingrédients de la culture populaire, le comique et la structure théâtrale européenne, éléments que nous retrouvons dans l'expérience théâtrale de Abdelkader Alloula. Ainsi, la structure circulaire du récit, propre au conte populaire, la présence d'une certaine distance et la dimension comique sont aussi les espaces nodaux de la représentation théâtrale d'auteurs comme Alloula, Kateb Yacine et Ould Abderrahmane Kaki.

Un autre fait a marqué cette période, c'est la révélation au grand public d'un acteur talentueux. Cependant, *Djeha* n'a pas fait long feu et le succès a encouragé Allalou à écrire une nouvelle pièce ; ce fut "*Le Mariage de Bou Akline*", jouée au Kursaal (salle de spectacles à Alger), le 26 Octobre 1926. Pour la distribution, la troupe de Allalou donna à Rachid Ksentini un petit rôle (*Mkidèche*, serviteur de *Bou Akline*). Il interpréta merveilleusement ce rôle. C'était le personnage le plus comique. Le public découvrait un acteur aux multiples talents :

il ne se contentait pas de jouer ; il improvisait admirablement « ...il se met à refaire entièrement le procès de Bou Akline, mais il le refait avec tant d'esprit, d'une façon si cocasse, en lançant des traits si inattendus, que le public entre en délire, hurle de joie! » (BACHTARZI, 1968, p. 72).

Le rire est un élément fondamental que nous allons d'ailleurs retrouver à côté d'autres formes populaires dans le théâtre d'Alloula. Rachid Ksentini eut l'idée d'écrire une pièce, "*El Ahed El ouafi*", début 1927. Ce drame en 4 actes fut un désastre pour cet acteur émérite. La cause de cet échec résidait d'abord au niveau de la distribution. Comment, se demandait Mahieddine Bachetarzi, donner un rôle dramatique à un comédien connu par son naturel comique ? D'autre part, le public n'avait pas encore l'habitude d'assister à une pièce non entrecoupée de chants. La tradition était de donner des spectacles de chants en alternance avec des sketches comme intermèdes. C'est peut être aussi le thème de la pièce qui en est la cause, car écrit Allalou, « nous lui avions proposé d'en faire une pièce gaie » (ALLALOU, 1982, p. 20).

La censure qui ne disait pas encore son nom, commença à fonctionner à cette époque. L'activité théâtrale n'était pas encore officiellement interdite mais elle était suivie et même surveillée, car l'autorité coloniale se doutait déjà que cette forme d'expression, même si elle était jugée inoffensive, exprimait une identité autre que celle du colon. Il est vrai que dans le contexte de l'époque, tout acte culturel est suspect, surtout s'il tente de révéler une certaine identité nationale qui peut contrecarrer les efforts assimilationnistes du colonialisme. Gabriel Audisio constate ; « *La naissance du théâtre arabe en Algérie après 1920, l'important, à mes yeux, est que les algériens ont commencé à exprimer publiquement leur existence, leur personnalité dans leur langue* » (CHENIKI, 2002, p. 25). Une autre forme de censure apparaissait à cette époque ; celle des marabouts. Ahmed Chéniki cite un article « *Civilisation ou déchéance* » publié dans l'organe officiel des marabouts, *El Balagh el Djezairi* qui montre que ces milieux sont opposés à ce genre de spectacles ; pour eux c'était un art de progrès, et c'était surtout ce qu'ils redoutaient. Ils estimaient qu'il était dirigé contre eux et tout ce qu'ils représentaient. Beaucoup de pièces furent écrites pendant cette période ; c'était même une riche période du point de vue quantitatif : plus d'une dizaine de pièces pour le seul compte de Allalou, citons entre autres : « *Le Mariage de Bou-Akline* » le 26 octobre 1926, « *Abou Hassan ou Le dormeur*

éveillé » le 23 Mars 1927, « *Le Pêcheur et le Génie* » en 1928, « *Antar El Hachaichi* » le 25 Février 1930, et « *Khalifa, le Pêcheur de Bagdad* » le 6 Avril 1931.

Fin Avril 1927, Allalou, pour des raisons toutes personnelles dut quitter l'activité théâtrale, et sa troupe « *La Zahia Troupe* » allait s'illustrer par sa passivité. Un acteur et dramaturge, qui marquera de son empreinte le théâtre en Algérie prendra le relais. Rachid Ksentini avait lui aussi produit beaucoup de pièces. « *Le Mariage de Bouborma* » comédie burlesque qui a eu un gros succès le 22 Mars 1928, « *Sa farce en trois actes rappelle à la fois le Guignol Lyonnais, les plaisanteries de Djeha et drôleries des Mille et Une Nuits* » (ALLALOU, 1982, p. 20). Il présenta le 15 Février 1929 *Zeghirbane*, et le 21 Février 1929 *Loundja El Andaloussia*. L'auteur écrivit de nombreuses pièces qu'il serait fastidieux de citer ici. Ces dramaturges, et pour des raisons peut-être de censure ou pour des raisons artistiques avaient opté pour le genre comique et c'est ce que demandait le grand public. La thématique ne s'était pas éloignée de la culture et des traditions populaires. Les récits et contes merveilleux arabes constituaient la principale source de ce théâtre. On posait les problèmes du mariage, du divorce, de l'alcoolisme et on mettait en scène des récits légendaires mythiques comme ceux du personnage d'*Antar*. Ces pièces se terminaient souvent par des leçons de morale. Ce qui atteste des visées didactiques de ces pièces qui s'attaquaient à l'esprit rétrograde de l'époque.

6.4.3. Les spectacles d'animation politique et culturelle

Parallèlement à la riche production de spectacles, sous forme de sketches, cette période connut exactement à partir de 1932 ou du moins allait connaître un nouveau genre d'écriture dramatique : *le spectacle d'animation politique et culturelle*⁹⁴.

Nous avons d'abord été frappés par la légèreté avec laquelle le phénomène d'animation politique et culturelle est traité dans les ouvrages et articles consacrés aux spectacles d'animation dans les pays nord-africains modernes et principalement en Algérie. En effet, malgré son expansion, l'animation est restée encore mal connue. Plus encore, les manifestations auxquelles elle donne lieu

⁹⁴ Le terme « *spectacle d'animation politique et culturelle* » désignera, chaque fois qu'il sera employé, une création artistique d'un genre nouveau fait de chants, de danses de parades entrecoupées de slogans politiques et de sketches, l'animation est aussi vécue en tant que jeu et fête.

n'ont jamais été étudiées et regroupées avec un désir de synthèse. L'animation ne semble pas attirer l'attention et la curiosité des chercheurs et hommes de théâtre africains.

N'y a-t-il pas lieu de voir que l'animation politique et culturelle rétablit à sa façon une forme de communication qui permet la participation particulière du public au spectacle ? Avec sa vulgarisation, ne prépare t-elle pas ainsi des générations de créateurs et de spectateurs avec qui le théâtre de demain devra compter ? Désormais le spectacle étend son domaine, il s'élargit au plus grand nombre, il gagne sur les terrains qui lui étaient fermés, il devient utilitaire et socialement fonctionnel.

Le spectacle d'animation politique et culturelle dont il est question, doit donc répondre aux nécessités d'une création vivante et dynamique, en accord avec son temps et son milieu ; il devient un art conçu dans l'optique d'un enracinement, véhiculant un message moderne et personnalisé qui ne soit pas simplement un acte culturel et esthétique, mais aussi la base d'une action éthique, philosophique et politique, peut être faut-il voir en l'animation un effort de rattachement du spectacle à la vie de la communauté, à la manière des manifestations traditionnelles africaines.

Qu'est ce que cela signifie ? Qu'il faut certes laver les formes spectaculaires autochtones de tout regard dépréciateur et folklorisant, mais qu'il faut aussi se garder de tout traditionalisme réducteur qui le plus souvent, conduit à la production de formes caduques. Car le but poursuivi n'est pas de réanimer les célébrations rituelles ou les fêtes villageoises, ou d'utiliser n'importe comment les sketches et les chants comme bouche-trous, ou encore de maquiller les spectacles de type occidental avec des fragments épars des pratiques traditionnelles, mais plutôt d'inventer un langage théâtral spécifique, enraciné, en même temps susceptible de véhiculer un message ouvert sur les nécessités impérieuses du temps présent.

L'authenticité du théâtre algérien doit pour cela se définir en termes de conformité fondée sur la correspondance pour la société algérienne, à chaque moment de son histoire, de la forme et du contenu et des façons particulières de penser, de vivre et de sentir.

A la faveur de l'émergence et l'extension du mouvement nationaliste moderne (les partis politiques), le spectacle d'animation qui avait déjà une

vocation didactique et moralisante, est utilisé à des fins politiques, timidement certes, car il est vrai qu'il ne remettait pas encore en cause d'une manière radicale le fait colonial. Il n'en demeure pas moins que ces pièces dénonçaient certains de ses méfaits.

Ahmed Chéniki écrit : « *Pourtant, même si certaines pièces de Bachetarzi, qui se situait dans le courant assimilationniste, faisaient parfois allusion à la colonisation, elles ne remettaient pas en question sa présence* » (CHENIKI, 2002, p. 27). La première pièce "*Faço*" en 1932 était celle de Mahieddine Bachetarzi (Ils ont compris). Cette pièce dénonçait à l'aide d'un ton, disons voilé, le colonialisme et ses complices, les marabouts. A propos de cette pièce Bachetarzi écrivait: «...j'avais voulu répartir plus équitablement les responsabilités, dire leur fait à ceux qui exploitaient le peuple algérien, les escrocs de la politique, les endormeurs, les baratineurs, les charlatans, de toute sorte qui s'engraissaient à nos dépends» (BACHTARZI, 1968, p. 144).

Evidemment les renseignements généraux interdirent la pièce sous prétexte qu'elle allait troubler l'ordre public. Cette répression allait s'abattre sur n'importe quelle pièce au moindre soupçon. Cette situation imposait aux auteurs d'user d'un style allusif et symbolique et d'être moins directs dans la dénonciation du colonialisme.

Un autre fait a aussi son importance dans le durcissement de l'administration coloniale : le théâtre algérien jugé inoffensif à cause du nombre réduit de spectateurs et des thèmes traités, attirait de plus en plus un public fidélisé grâce aux séries de spectacles organisés par les différentes associations dont celle présidée par l'auteur de la pièce *Faço*.

Cette grande affluence mit la puce à l'oreille de l'administration coloniale. Le théâtre était devenu un moyen de masse, diffuseur d'idées pouvant mettre en péril l'ordre établi. Une autre pièce allait faire parler d'elle : "*El-Kheddaine*" (*Les traîtres*) qui fustigeait violemment les marabouts, ces endormeurs du peuple. L'administration coloniale alla même jusqu'à exiger des dramaturges de lui remettre les textes avant la représentation en salle. Ce fut fait mais cela n'avait pas empêché les comédiens de se jouer de la censure et d'insérer dans le sketch qui n'était pas interdit des répliques fortes de la pièce *El-Kheddaine*, ou d'intégrer des répliques qui en changeaient le sens initial. Afin de mettre fin à toute expression mettant en cause le colonialisme, le gouverneur général en Algérie

donna l'ordre à la direction de l'Opéra de ne plus accorder la salle aux troupes arabes. Une autre astuce consistait à écrire deux versions pour la même pièce afin de contourner et de tromper la vigilance des services des renseignements généraux.

Parallèlement donc à cette production traditionnelle, ayant pour thèmes le divorce, l'alcoolisme, la drogue, le paysan arriviste, une production sociopolitique même timide commence à se frayer un chemin malgré une féroce censure : *Les Faux Savants*, pièce prenant à partie les faux croyants qui utilisent la religion pour exploiter le peuple. Ces faux religieux sont bien sûr démasqués par ce peuple, représenté par deux étudiants qui les mettent en fuite, sous les encouragements du public. *Al Ennif, Beni Oui Oui, An Nissa, Fi Sabil El Watan*. Des pièces, au ton incisif, dévoilaient certaines tares des éléments fanatiques qui ne rataient pas l'occasion de dénoncer cet art. Ce théâtre était aussi l'objet de la haine des colons, reproduite dans les colonnes de leurs journaux. Ahmed Chéniki cite en exemple un article du quotidien, *Le Petit Oranais* du 26 avril 1937 qui montre l'hostilité de ces milieux envers le théâtre algérien. Mahieddine Bachetarzi évoque le cas dans ses *Mémoires* d'un certain Pellegrin qui ouvre le procès de tout l'effort dramatique arabe en général : « *Le théâtre de langue arabe n'est pas le résultat d'une tendance profonde des peuples musulmans : il n'a rien d'original... Le peuple indigène a d'autres traditions d'amusement et de distraction ... Enfin nous ne croyons pas à l'avenir du théâtre arabe...* » (BACHTARZI, 1968, pp. 163-164).

Malgré cette levée de boucliers, le théâtre avait continué sa marche inexorable vers la conquête de nouvelles villes et de nouveaux publics. Le théâtre qui se contentait jusqu'alors de petites sorties dans quelques villes comme Blida, Oran, organise de véritables tournées ; la première fut en 1934 à travers le département de Constantine: Bordj Bou Arréridj, Sétif, Constantine (où ils restèrent deux jours), Guelma, Bône, Batna, Biskra. Ils jouèrent les pièces de Mahieddine Bachetarzi " *El Bouzarreii Fel Askaria* ", en collaboration avec Louis Chaprot, " *Djeha et l'usurier* ", " *Ya Rassi Ya Rasseha* " de Rachid Ksentini.

À cette époque, et pour survivre, les troupes continuaient à produire des sketches «apolitiques» telles que : «*Ya Hassarah* », «*Houbb Ennessa* ». Plusieurs autres tournées s'ensuivirent, mais elles furent accueillies diversement par les maires des différentes villes. A Tizi-Ouzou, ils ont fait salle comble. La même affluence fut enregistrée dans les autres villes : Djidjelli, Phillippeville (Skikda),

Bône (Annaba), Souk-Ahras, Tébessa. Le maire de Tlemcen était le premier à interdire une représentation, ceux d'Oran, de Relizane, de Constantine firent de même.

Malgré tout, le théâtre algérien semble avoir tracé son chemin, conquis son territoire et fidélisé un public plus ou moins nombreux selon les villes que ce soit à travers des pièces politiques ou des sketches. Du point de vue des genres, cette époque était extrêmement riche. On assiste à la naissance, à côté des sketches, de comédies et de pièces policières. La déclaration de la guerre marqua un arrêt total des représentations théâtrales pendant toute une année.

Le public ayant assisté à de nombreuses représentations est devenu plus exigeant. Une fois l'euphorie de la découverte passée, les sketches comiques n'arrivaient plus à le satisfaire. Le temps de l'improvisation est révolu pour laisser de plus en plus la place au professionnalisme. A cette époque, le mouvement de contestation politique s'élargit avec la création de plusieurs partis politiques dans la clandestinité ou reconnus légalement. L'administration coloniale qui avait peur d'un éventuel mélange qui risquait d'être explosif, à la lumière des multiples tournées organisées par Bachetarzi et d'autres troupes, comprit que le théâtre commençait à intéresser de plus en plus de gens. La censure est devenue omniprésente, même à l'encontre des auteurs français ou ceux qui montraient une certaine modération à l'endroit du colonialisme : « *Mahieddine est machiavélique et dangereux. Malgré sa collaboration avec la Radio, et même avec les militaires, nous le considérons comme anti-français. Il joue un double jeu, mais nous le surveillons* ». Bachetarzi cite ici les propos de M. Villeneuve, président du conseil général d'Alger. La pièce "*Montserrat*" d'Emmanuel Roblès, programmée pour la première fois durant la saison 1949-1950 fut également jugée trop subversive et interdite des planches. Cependant cette féroce censure n'avait pas empêché l'administration coloniale à ouvrir une section de théâtre arabe à l'Opéra d'Alger, qui fut dirigée par Mahieddine Bachetarzi, directeur, et Mustapha Kateb, régisseur général. C'est d'ailleurs celui-ci qui recruta les comédiens pour en faire de véritables professionnels et donner un caractère institutionnel à un art qui en avait grandement besoin. C'est une occasion en or qui fut donnée aux auteurs et aux comédiens d'exercer leur art en tant que métier et non plus seulement comme passion. D'autre part, il y avait aussi une autre structure mais celle-ci s'intéressait beaucoup plus à la formation: Le service de l'Education populaire, ce service

organisa des stages au profit des Musulmans encadrés par une équipe dirigée par Henri Cordereau. Cette équipe effectuera de sérieuses recherches en matière de théâtre populaire, notamment *le conteur, le mime, la marionnette*. Le goût du public sans cesse exigeant, et cette amorce de formation technique ont fait que la pratique théâtrale à cette époque était marquée par un début de maturation technique. On continue à traiter les mêmes sujets : divorce, mariage et alcoolisme. « *Certains reprochent à raison à l'auteur de ne pas dénoncer les causes tout en dénonçant les faits. Si jamais ce dernier dénonçait les causes qui, en général, découlent du régime, il verrait sa pièce refusée par les services du contrôle des œuvres dramatiques instauré par M. Cassagne (BACHTARZI, 1968, pp. 26-73)* ».

La conséquence directe de cette situation c'est la superficialité des sujets des pièces. Les auteurs sont donc obligés directement de traiter des sujets les moins suspects possibles pour pouvoir traverser les mailles de cette chape de plomb et les tracasseries administratives et policières. Jusqu'en 1954, le calme régnait mais il n'était qu'apparent, car sur le plan politique, c'était l'ébullition qui dominait la scène théâtrale. On continue à traiter les mêmes thèmes, parfois ce sont de nouvelles créations d'autres auteurs ou des reprises d'anciennes pièces parfois légèrement remaniées. Les autorités militaires engagèrent Bachetarzi pour jouer dans les casernes afin de faire de la propagande vichyste. Après la seconde guerre mondiale, cette activité vit entre flux et reflux. Tantôt interdites, tantôt tolérées, les représentations théâtrales sillonnaient le pays. Certaines autorités les autorisaient, d'autres leur interdisaient les salles.

Une autre caractéristique de cette période d'après guerre, c'est la naissance de la seconde génération d'amateurs de théâtre. Ces auteurs comédiens allaient donner une sorte de nouveau départ au théâtre. Ainsi, Rachid Ksentini qui avait une certaine culture et une maîtrise de la scène (il dominera la scène algérienne pendant de longues années: *Docteur Allel, El barah ouel youm, Ech rayek talef, Elflous, Les trois voleurs, Moul baraka, Zait ou Mait, Bouhadba...*), décéda et c'est le comédien Mohamed Touri, qui lui succédera. Ses pièces, dont les titres révèlent les choix du comique et de thèmes précis, reprennent le même schéma d'écriture que les textes de ses prédécesseurs. Touri écrivait et jouait ses propres pièces auxquelles il donnait une nouvelle vitalité et un grand souffle comique par ses multiples improvisations. Il y a lieu de citer avec Touri : Mahboub Stambouli, Mustapha Kateb, Abdelhalim Rais, Djelloul Bachedjerrah, Ouaddah, Mohamed

Hattab. Ces auteurs allaient enrichir l'art dramatique algérien d'une nouvelle manière d'écrire et de nouveaux thèmes. On assistera aussi à l'émergence de plusieurs troupes dans plusieurs villes du pays, ayant chacune son style d'écriture, sa propre manière d'aborder la réalité. Ce déploiement géographique allait insuffler au théâtre une nouvelle vitalité, et gagner ainsi de nouveaux publics.

6.4.4. Théâtre de combat et combat du théâtre.

Le déclenchement de la guerre de libération nationale en 1954 entraîna la disparition de la section théâtrale arabe de l'Opéra d'Alger. Cependant, le service dirigé par Cordereau continuait à fonctionner mais les nouvelles conditions politiques avaient beaucoup marqué son fonctionnement. Les comédiens se préparaient à rejoindre les rangs du F.L.N. De nombreuses troupes avaient disparu et les comédiens même s'ils n'avaient pas encore rejoint les maquis s'étaient dispersés, d'autres étaient partis en France où ils formèrent des troupes dans les milieux des émigrés et réussirent à monter des spectacles, tels que Mohamed Boudia et Mohamed Zinet qui s'étaient déclarés les porte-paroles de la cause algérienne. Même en France, l'administration tenait les Algériens sous bonne garde et ne permettait pas une remise en cause aussi radicale du fait colonial.

Cette répression conduisit Mohamed Boudia en prison mais il continua, fait extrêmement courageux, à jouer en prison pour les prisonniers. A l'intérieur du pays, la situation était encore plus intolérable. Déjà, il était quasiment impossible de monter une pièce sans tracasseries administratives en temps de calme, comment pouvait-on le faire au moment de la déclaration du premier novembre 54 qui appelait le peuple à prendre les armes ?

Conscient du rôle que pouvait jouer le théâtre dans la diffusion de ses idées, le F.L.N. appela les comédiens à rejoindre ses rangs. En février 1958, la troupe artistique est officiellement créée. La mission de cette troupe était de faire connaître la cause algérienne et le combat légitime du peuple algérien pour son indépendance. C'est en quelque sorte un théâtre basé sur l'animation politique et culturelle, car ce que voulait surtout le Front de Libération Nationale, c'était la diffusion et la propagande de son discours auprès des masses populaires. Cependant, ceci n'a pas occulté le souci esthétique chez cette troupe. C'était une esthétique et une écriture de combat. D'une part, il y avait un discours politique ;

et d'autre part, ils basaient leur écriture sur des considérations artistiques qui visaient surtout à convaincre les spectateurs et à compléter la formation de ceux qui étaient déjà convaincus de la cause nationale, car les représentations se donnaient dans les espaces publics urbains, les camps, les maquis, les frontières.

Sur le plan de la thématique, une rupture radicale s'opéra. Ce ne sont plus les personnages comiques qui occupaient l'avant-scène, ils ont cédé la place à un seul héros : *le peuple*. Ce personnage n'avait pas pour mission de faire rire mais de faire prendre conscience. Il s'agissait de décrire une tragédie avec des mots, des images simples sans fioritures inutiles. Le récit (la fable) était d'une extrême simplicité, les mots violents et l'écriture saccadée, exprimaient les douleurs du peuple et ses revendications. Les lieux de représentation n'étant pas préalablement définis, les acteurs se suffisaient de l'apport technique qu'ils auraient trouvé dans une salle de théâtre, ou tout simplement dans l'espace urbain public. C'est pourquoi on continue à faire appel à l'improvisation et surtout aux performances des acteurs.

Trois pièces ont été écrites pendant la période 1958-1962 : "*Vers la lumière*", "*Les Enfants de la Casbah*", et "*El Khalidoun*". On exprimait une réalité vécue, dans un style réaliste. Ce n'était pas les décors qui intéressaient cette troupe ou tout autre artifice scénique; ce qui comptait pour transmettre un discours essentiellement idéologique c'était *le verbe*. La mise en scène est expéditive, peu fouillée, dominée entièrement par le texte à dire. Abdelhalim Rais et Mustapha Kateb diront dans une interview accordée au journal El Moudjahid : « *Le théâtre était notre forme de lutte. Le théâtre est engagé. Il est au cœur de la révolution nous sommes le théâtre d'un peuple en guerre. Il est normal, pour nous artistes, de raisonner et d'agir comme des militants. Dans cette phase de lutte, notre théâtre de lutte doit être un théâtre FLN. Nous traduisons la réalité du peuple algérien* » (BENACHOUR, 2005, p. 29). Ce discours mettait en relief le combat du peuple algérien. C'était l'époque des mouvements de libération nationale. Comme les autres peuples, les Algériens avaient le droit de bénéficier de la déclaration de Wilson. Le discours théâtral, sans trop s'embarrasser de symboles auxquels il faisait parfois appel, s'inscrivait dans une autre logique voulue par le F.L.N. Il fallait également convaincre l'extérieur pour avoir le soutien international. C'est ainsi que des tournées furent organisées dans l'ex- URSS, en Chine, dans l'ex- Yougoslavie et des pays arabes indépendants.

La pièce "Vers la lumière" de Abdelhalim Rais sera représentée le 24 mai 1958 à Tunis. La politique était l'espace thématique de prédilection, non par ignorance de la part des comédiens des techniques théâtrales scéniques et d'écriture, mais ce sont les conditions de production (écriture et représentations) qui avaient engendré la naissance de ce genre de théâtre appelé aussi *théâtre de propagande*. C'était comme l'a nommé Ahmed Chéniki ; *un théâtre de l'instant* qui n'avait pas l'ambition de donner des leçons. Ce n'était pas un théâtre didactique, il ne s'inspirait pas du modèle brechtien. Ce n'était pas un théâtre épique. Ce théâtre de l'instant se voulait essentiellement politique, n'ayant d'autres soucis que le message à transmettre.

6.4.5. Le théâtre post-indépendance: l'institutionnalisation.

Une fois l'indépendance acquise, cette vision essentiellement utilitaire du théâtre sera maintenue, soutenue par les professionnels du théâtre constitués surtout par les comédiens de la troupe du F.L.N. Cependant, ce qui était logique ou normal en temps de guerre ne l'est plus en temps de paix. On reprit les pièces écrites et jouées en 1958-1962 que le public regardait et admirait comme des actes militants, louables à plus d'un titre. Elles sont devenues de simples témoignages mais qui ne suffisaient plus pour l'époque, celle de l'indépendance et les tâches que la société meurtrie par une effroyable guerre s'était assignée. Ces réflexions avaient ouvert la voie à un théâtre politique et populaire traitant d'autres thèmes et amorçaient la recherche aux niveaux technique et esthétique.

Après l'indépendance, il était donc légitime que les autorités nationales nationalisent le théâtre. A ce propos, Mohamed Boudia écrira dans le *Manifeste du théâtre national algérien (avril 1963)* : « Il [le théâtre] devra, dans son expression artistique la plus élevée, confondre le caractère national et le caractère des masses ; pour travailler dans l'intérêt des masses, il lui faudra partir de leurs besoins et de leurs désirs. Il sera partisan du réalisme révolutionnaire. Réalisme qui dénonce la décadence et qui construit l'avenir. Il sera le partisan de la vérité dans le sens le plus profond, celle qui vivifie et non la vérité du détail superficiel, qui désoriente » (BOUDIA, 1963).

La nationalisation du théâtre nationale fut suivie par une autre décision, notamment ; l'ouverture de l'Institut d'Art Dramatique de Bordj El Kiffan à Alger.

Cependant il faut signaler que l'enthousiasme et la volonté des hommes de théâtre était derrière ces décisions.

Au niveau esthétique, le théâtre qui avait rompu avec la pratique théâtrale d'avant l'indépendance se cherchait encore dans une atmosphère de malentendus et de querelles autour des choix à faire. Toutefois, ces polémiques et cette quête n'avaient pas freiné la production. Une vingtaine de pièces avaient été programmées au T.N.A durant la seule période (1963-1965). Cette productivité peut aussi s'expliquer par le fait que les hommes de théâtre voulaient trouver leur chemin et conquérir le public. Des questions sur les moyens à mettre en œuvre se posaient et chacun apportait sa réponse selon son expérience.

Après l'enthousiasme des premières années de l'indépendance qui dura trois années, une certaine léthargie commença à s'installer dans les milieux du théâtre national: *«Après 1965, l'enthousiasme des premières années s'émoussa dangereusement et laissa la place à une indifférence, voire à un ras-le-bol généralisé et à une forte baisse de la production »* (CHENIKI, 2002, p. 45).

En 1970, un autre décret vit le jour en Algérie, c'est la décentralisation du théâtre. Néanmoins, la situation se détériore de plus en plus. Il est vrai qu'il y a eu quelques tentatives intéressantes. L'écriture collective entamée au théâtre régional d'Oran, puis celui de Constantine a eu un certain succès mais elle ne dura pas longtemps. Le théâtre ne semble pas avoir trouvé sa voie. Les nombreuses troupes amateurs qui avaient la possibilité de jouer là où le théâtre d'Etat ne le pouvait pas à cause de son lourd dispositif scénique, n'avaient pour souci que de transmettre un discours politique officiel.

6.4.6. Crise du théâtre en Algérie

Dans une lettre publiée récemment sur les réseaux sociaux⁹⁵ intitulée ; *"Pourquoi je décline l'invitation du Festival national du théâtre professionnel"*, le professeur Ahmed Cheniki, l'un des plus grands spécialistes du théâtre en Algérie et en Afrique, dresse un constat accablant de la gestion de l'activité théâtrale et culturelle dans le pays. *"L'entreprise théâtrale, traversée par les multiples scories de décisions administratives souvent en porte-à-faux avec la réalité, a déjà, depuis de nombreuses années, connu ses limites. La crise du théâtre en Algérie est avant tout une crise de gestion. Elle tire ses origines du fameux "Manifeste du*

⁹⁵ Ammar Kessab : Expert en politiques et culturelles

théâtre algérien" publié en 1963 par Mustapha Kateb et Mohamed Boudia. Démagogique, populiste, voire liberticide, ce manifeste d'orientation soviétique a marqué d'une façon indélébile la gestion de l'activité théâtrale en Algérie. Ses concepteurs, respectivement premier directeur et conseiller technique du TNA, en portent une grande part de responsabilité dans la gouvernance déliquescente de l'activité théâtrale, jusqu'à nos jours", explique-t-il aux organisateurs.

Après une période de gestion sans statut jusqu'à 1970, appelée en management *"flou dès la naissance"*, qui favorise une évolution non durable des activités théâtrales, l'administration a opté pour le statut EPIC (Etablissement public à caractère industriel et commercial) pour gérer le TNA ainsi que les théâtres régionaux.

Importé aveuglément de France, ce statut, censé protéger l'entreprise culturelle de la concurrence dans un contexte d'économie de marché, a eu, dans un contexte d'économie administrée, des effets catastrophiques. Il s'appuie sur la triade indissociable, à savoir ; gestion commerciale, contrôle des financeurs publics et reconnaissance du but non lucratif. Mais au moment où un semblant d'économie de marché se dessinait en 1990, l'Etat s'est désengagé, en amputant le statut EPIC de l'un de ses fondements, celui de la reconnaissance du but non lucratif.

"Et au moment où l'Etat a repris le subventionnement des théâtres publics à partir de 2000, la gestion commerciale et le contrôle financier ont été abandonnés ! Ainsi, les théâtres publics en Algérie, censés tirer la création théâtrale vers le haut, ne respectent pas la triade dans leur gestion. Ils continueront dans ce cas d'être malmenés par des phénomènes économiques puissants, et par conséquent, à faillir à leur mission de service public" ; conclut le professeur Ahmed Cheniki.

Le théâtre algérien a évolué de rupture en rupture. La première césure fut opérée avec le colon. Une deuxième coupure fut marquée par l'abandon des thèmes religieux et nationalistes du panarabisme. Voyant que le public ne maîtrisait pas l'Arabe littéraire, les hommes de théâtre optèrent pour l'arabe dialectal. Avec l'introduction du personnage de Djeha, la culture populaire commençait à se frayer un chemin sur la scène du théâtre, celui-ci allait ainsi regagner l'estime du public. Dans sa trilogie, Alloula a utilisé cette culture

populaire tout en s'inspirant d'expériences universelles comme celles de Brecht, Piscator et qui a revitalisé le théâtre d'Oran.

On pourrait d'ailleurs longuement discuter du théâtre occidental et constater que tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, il est une somme d'inventions de pratiques et d'expériences de diverses civilisations. Artaud, Brecht, Brook..... ne l'ont-ils pas enrichi avec des emprunts faits aux civilisations orientales et africaines ? Quel mal y aurait-il alors pour le théâtre africain à puiser dans ce théâtre les aspects et les techniques susceptibles de favoriser son épanouissement ? Quelle honte y aurait-il à profiter de son expérience ?

Le théâtre algérien n'en finissait pas de chercher son identité, sa spécificité en matière de genre de spectacle. Désormais, les praticiens du théâtre ont commencé à se poser les questions suivantes ; Quels sont les thèmes susceptibles d'intéresser le public ? Quelle forme de théâtre lui proposer ?

Afin de donner quelques éléments de réponse à ces interrogations, nous évoquerons dans ce qui suit l'expérience théâtrale algérienne nouvelle, à travers l'œuvre de Abdelkader Alloula.

6.4.7. Abdelkader Alloula : Un dramaturge et une dramaturgie

Abdelkader Alloula commença à faire du théâtre en tant qu'amateur. Il joua dans plusieurs pièces et participa à des stages de formation. En 1962, il réalisa sa première pièce avec l'Ensemble Théâtral Oranais, notamment ; "*Les Captifs*" de Plaute, adaptée par Mohamed Abid.

Sa carrière artistique a débuté au T.N.A (théâtre national d'Alger) en 1963 en tant que comédien. Il joua dans les pièces suivantes : *Les enfants de la Casbah*, *Dom Juan*, *Roses rouges pour moi*, *Hassen Terro*, *La vie est un songe*, *La mégère apprivoisée*. Il assista Allel El Mouhib dans la réalisation de ces deux dernières œuvres. En 1964 il signa sa première mise en scène "*El Ghoula*" de Rouiched, en tant que professionnel. En 1966, il prit la direction de l'ENADC (Ecole Nationale d'Art Dramatique et Chorégraphique) de Bordj El Kiffan.

En 1968, Alloula quitta le TNA pour une formation théâtrale en France (Universités de Paris-Sorbonne et de Nancy). L'absence fut de courte durée et la même année, il monta la pièce "*Numance*". En 1969, il écrivit et mit en scène *Laalegue* (Les sangsues), et en 1970, la pièce *El Khobza*.

En 1972 fut promulguée, en Algérie, la décentralisation du théâtre national et la création de théâtres régionaux : Annaba, Constantine, Oran et Sidi Bel Abbès. Le théâtre régional d'Oran à la tête duquel Alloula fut nommé comme directeur, produisit à cette époque les pièces *Hammam Rabi*, *El-Khobza*, *Hout yakoul hout*, ainsi que la pièce, *El Meida*, jouée dans un milieu rural et qui a révélé à Abdelkader Alloula la direction à prendre. Notons que Alloula a écrit et monté ces œuvres théâtrales.

Lors d'une représentation théâtrale, le dramaturge Abdelkader Alloula avait remarqué que les paysans ne regardaient pas ; ils écoutaient. Cela l'avait poussé à réfléchir sur le lieu de la représentation, puis plus tard ; sur la structure et la langue de la pièce. Ce qui allait l'inciter à revenir à la culture populaire, celle du conte et du récit. Alloula sut offrir au public ce qu'il attendait. Prenant comme point d'appui cette culture, il introduisit un personnage que le public connaissait très bien : " *Le goual* ", ce conteur populaire qui raconte les épopées dans un langage populaire utilisé par tous.

Comme nous retrouvons de nombreux éléments de l'expérience théâtrale algérienne dans l'œuvre d'*Abdelkader Alloula*, il nous a donc semblé utile de situer le contexte qui a permis la production de nouvelles formes de spectacles. Il nous paraît important d'interroger les différents lieux de l'action théâtrale, à l'intérieur des salles, mais aussi dans les espaces publics urbains, permettant une meilleure approche des différentes étapes du mouvement narratif marqué par la présence d'éléments tirés de la tradition orale et d'expériences étrangères comme Brecht, Piscator, Goldoni et Molière.

Cette année fut marquée par le début d'une exploration de l'écriture dramatique privilégiant la parole et mettant en avant le récit plutôt que l'action. A cette époque de semi-léthargie pour l'art scénique en Algérie, le théâtre d'Oran a brillé tant par sa thématique que par le genre de théâtre ou du moins par sa recherche d'un nouveau genre. Abdelkader Alloula, considéré comme l'un des auteurs algériens les plus prolifiques et dont la recherche est peut être la plus aboutie, revint en 1972 au TNA et adapte, mit en scène et joua le monologue *Homk Salim*, une adaptation libre du *Journal d'un fou* de Gogol. Cette œuvre est importante à plus d'un titre. D'abord, c'est le premier monologue en Algérie. Ensuite il révèle Alloula en tant que comédien. Enfin et surtout c'est l'amorce d'une recherche d'un théâtre nouveau qui remettrait en cause le cadre

conventionnel aristotélien. A ce propos, l'auteur déclare à M'hamed Djellid ; « *Déjà, la pièce Laalegue (Les Sangsues), et tout particulièrement Homk Salim, expriment activement mon besoin de rompre avec la figuration de l'action, de rompre avec les procédés et trucs traditionnels du théâtre, à savoir les effets théâtraux, l'intériorisation psychologique des personnages, la linéarité de la fable, l'illusion etc.* »⁹⁶. Avec *Laalegue, Elkhobza, Homk Salim*, la scène italienne est contestée au profit de formes plus proches d'un public habitué plus à écouter qu'à voir.

Au plan de la thématique, les pièces écrites par Alloula s'inscrivent dans la même démarche contenue dans le Manifeste du théâtre algérien qui préconisait la création d'un théâtre populaire défendant les valeurs socialistes, et les intérêts des travailleurs: « *Il [le théâtre] sera partisan du réalisme révolutionnaire...qui dénonce la décadence...le théâtre osera attaquer tous les phénomènes négatifs qui vont à l'encontre des intérêts du Peuple* »⁹⁷. Dans *Hammam Rabbi (Les thermes du bon Dieu)*, ce sont les problèmes de la révolution agraire et les manœuvres des gros propriétaires terriens pour la faire avorter, qui sont dévoilées aux yeux du public. C'était l'époque du parti unique.

Dans *El khobza*, l'auteur utilise un seul *Goual* (conteur) qui, à l'aide du chant, présente le personnage principal, et de manière générale, opère des sauts diégétiques. *Legoual* constitue une autre étape de cette recherche. Au niveau de la thématique, Alloula poursuit la présentation de travailleurs en lutte contre des conditions sociales précaires. Au niveau de la structure, le travail voit l'apparition de plusieurs *Gouals*. En guise de prologue, ceux-ci donnent au spectateur un aperçu sur les différentes manières de dire et plus spécifiquement un aperçu général sur les principaux personnages. Dans le premier et le deuxième acte de la pièce, un seul *Goual* raconte sa vie. En revanche, Le troisième acte est complètement différent. La narration est prise en charge par tous les comédiens jouant le rôle de *Gouals*. Ils racontent l'histoire de *Zinouba* et jouent de temps à autre les personnages. Ainsi, les comédiens se métamorphosent en narrateurs. La narration subit une extraordinaire mue sémiotique qui fait éclater le récit et les instances spatio-temporelles. *Lejouad* constitue une autre étape de la recherche. Dans cette pièce abordant le même sujet, les *Gouals* ou conteurs racontent les

⁹⁶ Interview accordée par le dramaturge à M'hamed Djellid Oran Octobre 1985 citée en annexe 2

⁹⁷ Manifeste du théâtre algérien, in texte d'accompagnement du décret N° 63-12 du 8 janvier 1963

histoires des personnages, tantôt en usant du chant tantôt en interpellant le public s'installant dans la posture du spectateur *traditionnel*. Ils interprètent certains personnages sans changer pour autant de costumes, se contentant seulement de changer de place. Quant au lieu du spectacle, Alloula préférait aller à la rencontre de la population, il jouait ses pièces dans les espaces publics, notamment ; dans les halls, les cours et les espaces urbains (place, rue, jardin public), plutôt que dans espaces fermés (salle, théâtre). Cette rapide présentation de Abdelkader Alloula nous donne à voir les éléments essentiels de sa dramaturgie, dans ses trois dernières pièces, *Legoual*, *Lajouad* et *Litham*, il met en relief ses choix thématiques et esthétiques sous-tendus par les jeux de la culture de l'ordinaire.

PARTIE 3: Le choix d'une ville

Chapitre 7 : La ville de Constantine

7.1. Introduction

La ville de Constantine, champ de notre étude, nous intéresse à plusieurs égards. Premièrement, et dans le contexte d'urbanisation rapide qui caractérise l'Algérie ces dernières décennies, Constantine ne cesse de réaffirmer son statut de capitale de l'Est Algérien: tant au niveau interne et vis-à-vis des pôles émergents voisins notamment, Annaba, Skikda, Sétif ou Batna qui gagnent en notoriété; qu'au niveau externe, afin de maintenir sa place dans la concurrence internationale. Dans ces processus et pour conserver son rôle (économique, social, culturel, etc.), Constantine mise sur une amélioration de son fonctionnement et de son image; dès lors, revaloriser le cadre bâti et animer les espaces publics urbains constituent, en ce sens, un atout essentiel pour la ville.

La question serait : Comment affirmer une identité locale, à travers la mise en œuvre d'actions générées par le bas, tout en misant sur la globalisation et le développement international? Comment parvenir à générer une ville dont les spécificités locales sont présentes tout en restant ouverte vers l'extérieur ?

De nos jours, la ville connaît une effervescence sans pareille. Des chantiers à ciel ouvert frappent le regard du visiteur venant de divers horizons. « *Ce désordre est le résultat de la réalisation de grands projets d'envergure que les autorités nomment projets structurants* » (HECHAM-ZEHIOUA, 2009, p. 27), l'objectif étant d'une part ; de hisser la ville au rang de Métropole et d'autre part, la préparer à accueillir l'évènement " *Constantine, capitale de la culture arabe 2015* ".

Deuxièmement, bien que possédant un site d'exception avec sa médina perchée sur le rocher, à ses ponts majestueux qui lui ont valu le surnom de "*la ville des ponts*", Constantine occupe une position géographique stratégique. Par son poids démographique, elle est classée troisième ville d'Algérie et capitale de l'Est algérien. Ville universitaire par excellence, et ville culturelle par traditions ; elle présente une concentration de bâtiments et de populations divers, et une diversité d'activités importantes, ce qui théoriquement est synonyme d'urbanité et d'animation.

Cependant, ces atouts potentiels tendent à se transformer en problèmes, notamment ; l'insuffisance en matière d'équipements publics, les conflits importants en matière de mobilité (choix des modes de transport, intensité des flux, etc.), qui compliquent considérablement l'aménagement et la gestion de l'espace public urbain.

Enfin, Constantine est un exemple illustrant les politiques urbaines actuelles dont l'objectif principal est la construction de projets de grande envergure, et le réaménagement de l'existant, ceci à travers un ensemble de mesures, à savoir ; la mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel, notamment ; la réhabilitation du vieux bâti, la piétonisation des rues, ainsi que la mise en place de trames de verdure, etc.

7.2. Constantine : Histoire

Constantine a une longue histoire où chaque époque a apporté sa contribution à un patrimoine social, où les événements historiques et les migrations multiples ont façonné la société d'aujourd'hui.

Lieu de citadinité venu de la nuit des temps, attesté par les vestiges retrouvés, notamment ; stèles, outils de pierre ou de métal, lampes votives, meules à grain, récipients, ossements.

Constantine, ville millénaire, perchée sur son rocher, existe depuis 25 siècles. Tout au long de son histoire, elle continua à se développer tout en prenant diverses appellations comme « *Sarim Batim, Kirten, Cirta, Constantine ou encore Ksentina ou Qacentina* » (Ibid, 2009, p. 46).

Forteresse naturelle, le site vit la fondation de la première Cirta numide, puis après une présence punique, le développement d'une ville romaine allait donner son nom à la ville actuelle dès le IV^{ème} siècle. De ces périodes, les traces sont enfouies sous les épaisseurs de la sédimentation historique et physique, alors que d'autres sont toujours présentes à ciel ouvert, comme le tronçon d'aqueduc se trouvant à proximité de la ville et témoignant de la présence romaine.

Un survol rapide des périodes montre qu'à partir de César et de ses conquêtes, Cirta passe tout comme toute la Numidie sous domination romaine avec un statut particulier: la Confédération Cirtéenne comprenant quatre colonies (Cirta, Mila, Collo, Skikda) qui, quand même dispose d'une certaine autonomie au sein du système provincial romain. « *En 312 de notre ère, la cité rasée par*

Maxence, concurrent de Constantin, elle fut reconstruite par ce dernier qui en son honneur prit son nom et devint Constantine. Cette ville connut ensuite diverses occupations : les Vandales, les Byzantins, etc ». (Ibid, 2009, p. 45)

A l'époque arabe, la cité vibre à tous les grands événements qui remuent le Maghreb. Les tribus des Koutama, à l'origine de l'épopée fatimide, descendent de leurs montagnes de petite Kabylie ; ils occupèrent Mila et Constantine avant de partir en conquérants vers l'Égypte. Au 11^{ème} siècle, la ville fut incorporée au royaume hammadite de la Qalaa et au 12^{ème} siècle, au royaume hafside de Tunis. Au 14^{ème} siècle, dans l'orbite hafside, elle est décrite comme une métropole florissante, économiquement et culturellement et tenait la troisième place du royaume après Tunis et Bejaia. Le 16^{ème} siècle marqua une tournure nouvelle pour la ville ; elle relève désormais d'Alger, dans le cadre du régime ottoman, et fut choisie comme capitale du beylik de l'Est. « *Les beys de Constantine, dotés d'une certaine autonomie, commanderont le tiers du pays. Nous citerons Salah bey qui a été à l'origine d'apports importants à l'urbanisme de la cité (approvisionnement en eau, Médersas, voies de communication, quartiers...)* » (Ibid, 2009, p.45).

De 1830 à 1837, la ville a subi plusieurs sièges de la part des Français qui vinrent en conquérants. Une fois conquise, la ville se replia sur elle-même comme tout l'Est algérien. A l'inverse d'Oran, la population européenne y fut toujours nettement inférieure en nombre à celle des constantinois. La ville conserva son rôle régional, puisque le département de Constantine reconduisait le Beylik de l'Est, avec les mêmes limites territoriales.

Au niveau de la ville elle-même, de grands changements urbanistiques eurent lieu, entre autres, un placage sur le tissu urbain du rocher de trois percées transversales notamment ; les percées Haussmanniennes, et d'un quartier orthogonal couvrant la partie haute et de larges extensions périphériques (les faubourgs). « *Constantine comptait 30 000 habitants en 1840 ; en 1954, il y en avait 148 000 (dont 40 000 européens)* » (Ibid, 2009, p.46). En 1958, la ville a donné son nom au " *plan de Constantine* " lancé par le président français De Gaulle dans le but de rénover le pays, surtout après le déclenchement de la révolution et l'étendue de la guerre ; la ville en a conservé une série de grands ensembles (Cilloc) et des cités de recasement comme celle des Frères Abbes (Oued El Had).

L'Algérie indépendante réorganisa le territoire et un découpage territorial s'en est sorti. Constantine prit le titre de wilaya et connut une réduction de sa superficie au détriment des wilayas limitrophes. Le paysage postindépendance fut caractérisé par la réalisation des grands ensembles collectifs, ainsi que la prolifération de l'habitat informel et l'auto construction.

En effet, Constantine, à l'instar des autres villes algériennes, bénéficia d'une politique de logements sous forme de ZHUN (zones d'habitats urbains nouvelles). Elle vit la naissance de quartiers nouveaux tels que : le 20 Aout 55, Boudjenana, Boussouf, Sonatiba, Ziadia, Sakiet sidi-Youcef, Daksi, etc. Ils constituent des fragments dépourvus de toute recherche architecturale et sont assimilés à des cités-dortoirs.

7.3. Constantine : Situation

Constantine se situe entre la latitude 36.23 et la longitude 7.35 en plein centre de l'Est algérien, à 245 Km des frontières algéro-tunisiennes, à 431 Km de la capitale Alger vers l'Ouest, à 89 Km de Skikda vers le Nord et à 235 Km de Biskra vers le Sud. Elle est le centre d'un cercle dont les rayons qui la relient aux villes d'Annaba, Skikda, Guelma, Oum El Bouaghi et Batna ne dépassent pas les 150 km.

Chef-lieu d'une wilaya qui s'étale sur une superficie de 2297,2 Km², et une population de 921893 habitants (Office National des Statistiques, recensement 2008), « *Constantine est une ville complexe, elle possède une longue histoire urbaine grâce à sa position géographique, politique et économique privilégiée* » (Côte, 2006). Au contact des hautes plaines et du Tell, à égale distance du littoral et de l'Aurès, elle constitue un nœud central de communication à l'intérieur du pays et commande une région à haute vocation céréalière. Constantine, cette métropole historique, à l'étroit dans son site, présente au regard des fragments discontinus, des bâtisses éparpillées çà et là sur un site grandiose.

Ayant consommé tous ses terrains urbanisables, la ville a connu des difficultés de développement spatial. Dans un premier temps, elle eut recours aux réserves extra-communales. Les sites des villages coloniaux proches entrèrent dans le cordon d'urbanisation, ils reçurent le surplus et constituèrent le grand constantinois. Les autres villages semblaient sans relations apparentes avec Constantine, jusqu'à une date récente où les problèmes d'extension se sont

posés. Ils ont alors été choisis, eux aussi, comme zone d'extension périurbaine. De vastes espaces agricoles ont changé d'affectation, ils sont aujourd'hui aménagés en zone urbaine, zone industrielle et zone d'équipements. Ce choix de sites extra urbains est la conséquence du débordement d'un site historique exigü non adapté à l'urbanisme moderne. La ville de Constantine est bâtie sur plusieurs sites, tous différents autant par leur nature que par leurs formes. Ils sont également séparés spatialement par des limites topographiques très marquées ce qui a eu pour conséquence l'accentuation de l'étalement urbain.

7.3.1. Le site initial: sur le rocher... une ville perchée

La ville de Constantine est perchée sur un majestueux rocher situé sur les deux côtés d'Oued Rhummel, elle est ainsi cernée par de véritables obstacles naturels. Les repères géographiques montrent que la région n'est pas homogène par rapport à sa position et par rapport au niveau de la mer. Cet oppidum présente une surface plane faiblement inclinée, orientée vers le Sud-est. Il est entouré par des précipices profonds que sont les gorges du Rhummel et un grand escarpement au Nord et au Nord-Ouest ; un rocher difficilement urbanisable, mais entièrement construit (Carte 1).

Le site initial de la ville est un petit espace couvrant 42 ha et s'élevant à 645 m d'altitude. C'est une ville fermée, isolée, car, ses liaisons avec l'extérieur sont peu nombreuses. Elles s'effectuent par 4 points de passage qui sont les ponts de Sidi Rached, d'El Kantara, de Sidi M'cid, la passerelle Ali Mellah et la place de Bab El Oued. C'est donc une originalité profonde qui caractérise le site de Constantine et qui lui confère une réelle personnalité. Il a été habité depuis 2500 ans.

Carte 1: Plan de Constantine en 1837



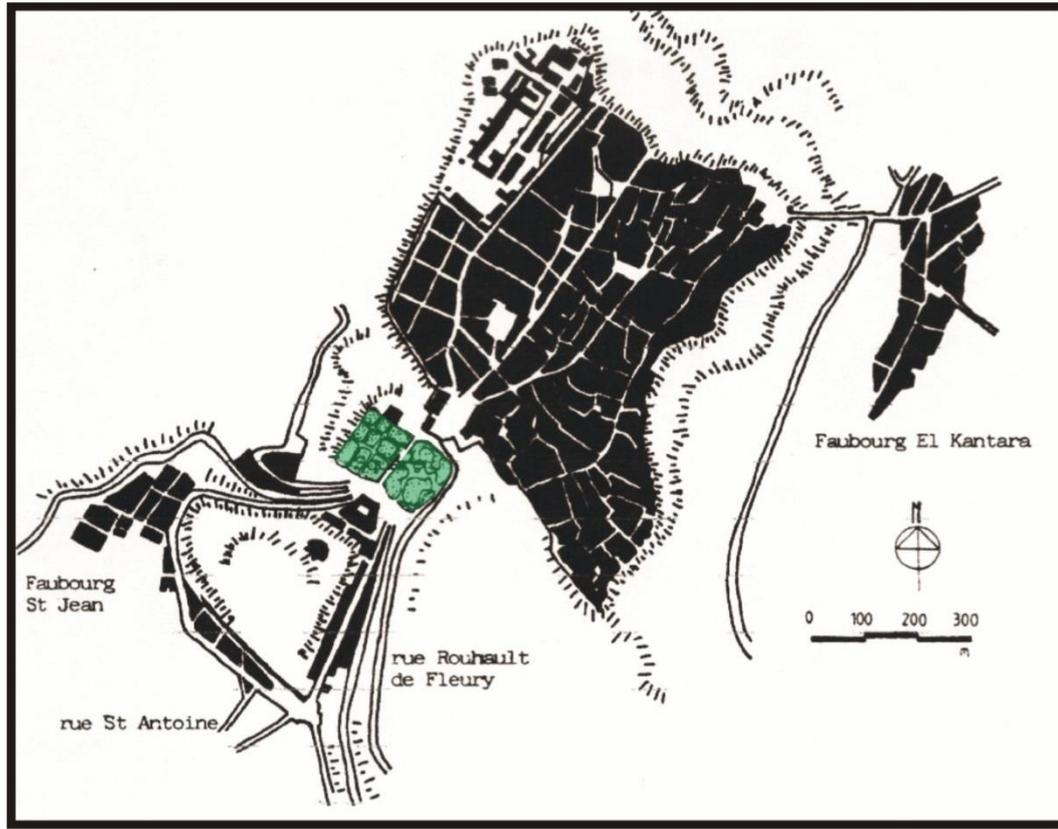
Source : Marc Côte, 2006

a. Les sites des Plateaux et des collines : Constantine rompt son mur d'enceinte

La colonisation française rapporta un nouveau mode d'urbanisation. Au début, il y eut une sorte de renouvellement où les Européens détruisirent une partie de la médina pour reconstruire leur ville européenne qui s'accola à elle, la phagocytant peu à peu en la ceinturant.

Au cours des 132 ans de présence de la colonisation française sur le territoire algérien, d'importants aménagements virent le jour. Ainsi, il eut des percées, le quartier administratif du Coudiat, la naissance de la place de la Brèche, la reconstruction du pont d'El Kantara, les ponts de Sidi Rached et Sidi Mcid, les passerelles Perrégaux et Lamy, la création des monuments, tels que; le théâtre, la poste, le palais de justice, l'hôtel de ville, la gare ferroviaire, les squares, l'hôtel Cirta, la maison de l'agriculture, des quartiers comme Sidi-Mabrouk, Mansourah, Bellevue, les immeubles de l'avenue Aouati Mostefa, des lycées, les immeubles de la rue Kaddour Boumeddous (ex : Ciloc), de la cité Loucif (ex : Gaillard), Jnène Ezzitoune, le stade Benabdelmalek Ramdane (Turpin) (Carte 2).

Carte 2: Le rocher et ses premières extensions vers 1868.



Source : Pagand, 1988, p. 32

b. Lecture visuelle de la ville de Constantine

« Il y a un plaisir particulier à regarder une ville, si banale que puisse être la vue. Comme un morceau d'architecture, la ville est une construction dans l'espace, mais sur une vaste échelle il faut de longues périodes de temps pour la percevoir » (Lynch, 1976, p.6).

Il existe plusieurs manières de s'y prendre pour lire une ville. Nous choisissons de l'aborder par une lecture visuelle, selon le regard d'un visiteur et les premières impressions qui se présentent à son esprit.

7.3.2. Les entrées de la ville : les accès de l'indignité pour l'image de Constantine.

Constantine, comme toute ville a ses entrées (Photos 11,12,13,14,15,16). C'est par là que les visiteurs arrivent et jugent au regard le paysage qui se présentent à lui. Si jadis l'entrée de ville " *expérience visuelle* " selon Frobert, (1999), gardait sa spécificité (progression d'un itinéraire, effet de porte, introduction à la cité...), il n'y a pas longtemps, les villes ne les plaçaient pas au

premier rang de leurs préoccupations. Les opérateurs ont compris et exploité longtemps ce potentiel et adaptent désormais leurs projets à cette demande d'urbanité.

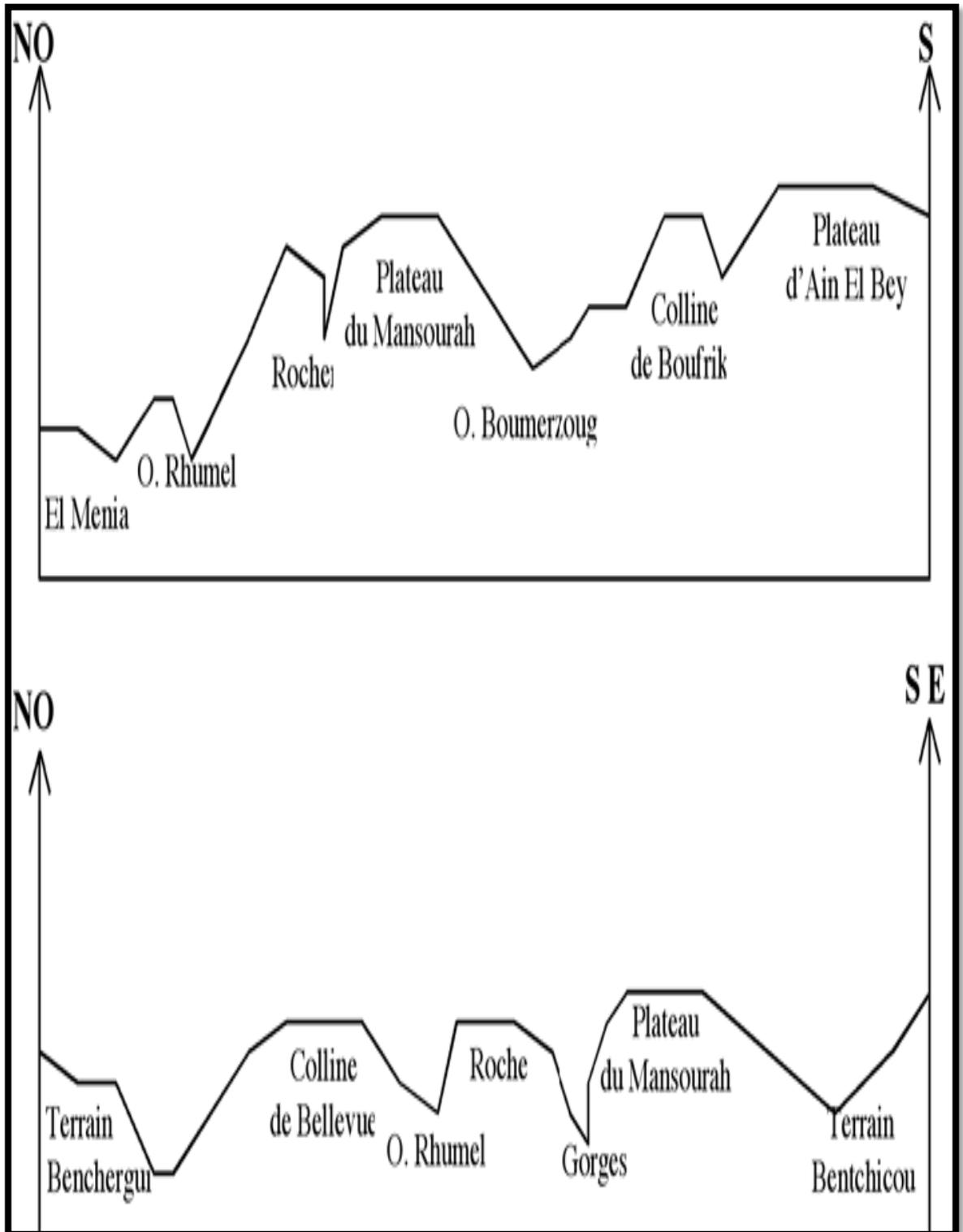
Une ville ou une métropole est presque toujours jugée, évaluée et appréciée sur ses points d'entrée. Ces accès sont les lieux qui marquent et matérialisent à la fois le début et la fin de la ville. Ainsi tout en constituant les points extrêmes d'extension et de rayonnement de la ville, ils sont également les points d'arrivée pour les visiteurs. En annonçant la ville, ils doivent produire son image c'est-à-dire sa dynamique, son attractivité, la qualité de son environnement et son embellissement.

« L'idée d'aménager les accès de la ville de Constantine, est, depuis presque deux années, l'objet d'un intérêt particulier des responsables locaux. Ces derniers ont, pour cela, lancé par le biais des services de la direction de l'Urbanisme et de la Construction, plusieurs avis d'appel d'offres. Ces avis avaient pour objectif de mettre en valeur toutes les entrées de la ville, par la réhabilitation et l'embellissement de l'environnement, le réaménagement de la voirie et du mobilier urbain, ainsi que l'implantation des équipements structurants d'envergure de styles architecturaux exceptionnels. Des bureaux d'étude ont fait des propositions, mais l'échec a été total, à cause de la médiocrité des offres jugées trop superficielles et ne répondant guère aux objectifs fixés. Les appels d'offres ont été ainsi déclarés infructueux, et depuis, on ne parle plus d'aménagement des fameux accès de la ville » (HECHAM-ZEHIOUA, 2009, p. 52).

Aujourd'hui, le visiteur venu des wilayas avoisinantes, arrivant à Constantine, est surpris par un paysage d'une dégradation inimaginable.

Ce sont à la fois la colline de Bellevue, les versants d'El Kantara, du Bardo, la vallée du Rummel, les plateaux du Mansourah et de Coudiat Aty, qui reçurent le substrat physique de cette extension. Ils connaissent les plus hautes altitudes. Ce sont des espaces plans très faiblement inclinés. Altitudes, pentes et stabilité en font des sites de choix (Figure 5).

Figure 5: Coupe sur le site de la ville de Constantine : une topographie accidentée



Source : Boussouf, 2004, p.2

Photo 11: L'entrée Entrée Nord – Ouest de la ville, par El Ménia,



Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009)

Photo 12 : L'entrée Nord, par la RN3 côté les tunnels,



Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009

Photo 13: L'entrée Sud-Ouest, (7eme Km) par la RN5 (cité Boussouf),



Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009

Photo 14: L'entrée Sud et Sud-Est,
par la route de la nouvelle-ville Ali Mendjelli,



Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009

Photo 15: L'entrée Est à partir du 4ème KM vers la gare routière Est.



Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009

Photo 16: Conglomérat 'avenue de Roumanie, près de la SNTV Est,

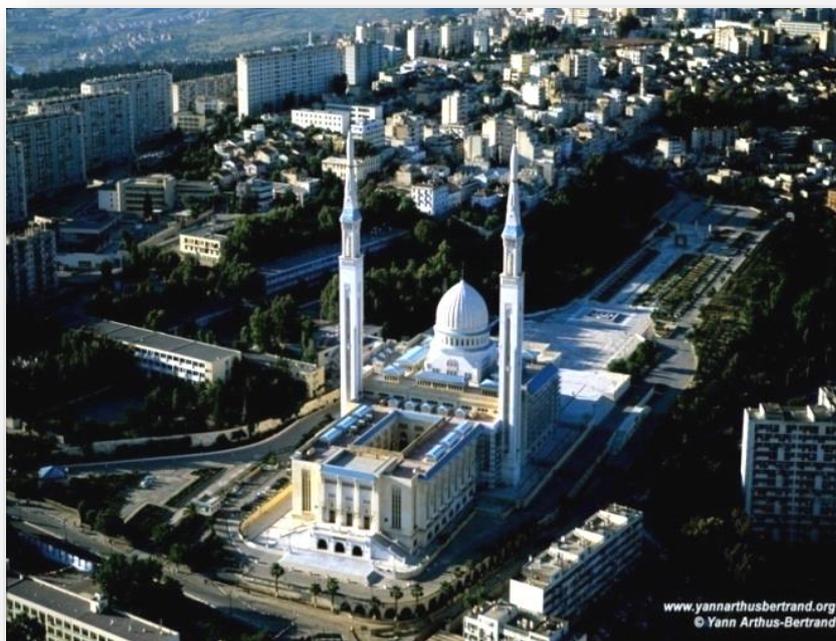


Source : HECHAM-ZEHIOUA, 2009

« *Les limites d'une ville, il faut le préciser sont des éléments linéaires comme des voies, elles agissent comme références latérales, elles ont aussi des qualités directionnelles* » (Lynch, 1970). Sur l'entrée Sud, deux éléments prédominants s'imposent à l'œil de l'observateur : l'université par sa tour

majestueuse et la mosquée Emir Abdelkader par ses deux minarets (Photos 17,18).

Photo 17: Université Emir Abdelkader des sciences islamiques



Source : www.mounir.superforum.fr

Photo 18: Université Mentouri de Constantine



Source : www.mounir.superforum.fr

Parmi les repères de la ville, nous pouvons citer ; *la Médina de Constantine* (Photo 19), *les ponts, les universités et la grande Mosquée Emir Abdelkader*. Le reste est commun à toutes les villes algériennes à savoir les immeubles coloniaux, les grands ensembles et les constructions informelles ou villas-immeubles ainsi que les zones industrielles, résultats de l'époque de l'urbanisme fonctionnaliste où le zoning, concept inventé par Baumeister en 1870 séparait l'habitat de la zone de production et du travail..

Photo 19: Vue aérienne de la médina (rive Est-rive Ouest)



Source : www.mounir.superforum.fr

a. Constantine : Ville pittoresque

L'histoire urbaine de la ville de Constantine est inscrite dans l'espace. Il y a d'abord la nature et la présence de l'oued Rhummel qui sépara le site en deux rives bien distinctes et qui sont reliés par les ponts, œuvre des hommes.

Le patrimoine, legs de l'histoire a donné une médina arabo-musulmane, qualifiée de "*la cité des airs*". Un notable constantinois disait d'elle : « *Constantine est bâtie sur un rocher que le vide entoure de tous côtés comme la bague entoure le doigt* " (BERRAHAL, 2003, p. 19). Dans la mémoire de nombreux visiteurs, Constantine reste une cité marquée par le voisinage des aigles, cigognes et corbeaux. Constantin le Grand, sera le premier à donner le ton à ce mythe aérien de la cité. La ville en 1837, était alors représentée par cette expression imagée qui accompagnera son nom : "*le nid d'aigle* ".

Notre enseignant d'histoire critique d'architecture dans les années 80, feu monsieur Joubault a eu l'expression "*Roc et Abîme*" pour décrire Constantine, alors qu'il nous enseignait la cognitive à l'Institut d'Architecture de Constantine (HECHAM-ZEHIOUA, 2009, p. 50).

Plusieurs écrivains-visiteurs abordèrent dans ce sens : « *...où tournent perpétuellement des vautours et des cigognes* » (Gautier). « *Des gypaètes tournoyaient dans le ciel* » (Flaubert). « *Bénissez la mémoire de vos aïeux qui ont construit cette ville sur un roc* ».

La vieille-ville de Constantine a de tout temps représenté un paysage historique à forte identité. Cette identité réside en premier lieu dans son site particulier. Fait de pentes, d'escarpement, de gorges, de collines coupées d'oueds, l'oppidum, un bloc calcaire sis à 645 mètres d'altitude, ceinturé par les canyons de l'oued Rhummel sur les côtés Nord et Est et le troisième côté à l'Ouest, un gigantesque escarpement qui domine de 300 mètres de dénivellation les jardins d'El Hamma. Le quatrième côté, au Sud était accessible par un isthme étroit et pentu facile à défendre par un rempart. Un nid d'aigle par excellence. Les mots s'inscrivent dans les mœurs des habitants et le mythe puise ses racines de ces mots : "*biled el haoua*", pays du ravin, pays de la passion. Constantine vit, de part cette étrange polysémie dans son corps même et dans ses infinies veines qui naissent à fleur du rocher, l'ambiguïté des citées chargées d'histoire. Une image identitaire se profile à l'horizon : « *citée à la topographie cauchemardesque, pliée aux humeurs du rocher, aux multiples traquenards du gouffre, à l'affût de ses rues et de ses habitants* » (Mimouni, 1993, P.283-285).

L'élément fondateur de la ville de Constantine est l'Oued Rhummel. « *...La ville est située sur une haute montagne. Elle est entourée de rochers élevés au dessous desquels coule un fleuve* » (Léon l'Africain, 1956. p.364). Il l'a sculptée d'une manière originale, unique au monde. Son œuvre ; deux rives séparées par des gorges profondes et reliées par des ponts célèbres qui font son identité : "*la ville des ponts*"; chaque civilisation avait construit le sien (Photos 20,21,22), (Figure 6) . A ce propos, l'écrivain algérien Rachid Boudjedra disait ; « *...Constantine a ses ponts et ses passerelles : poutres de fer et d'acier jetées comme ça dans le vide, happées par le vent qui les fait balancer et donne le mal de mer à ceux qui n'ont pas l'habitude du grand large, même si, en bas, seul un filet d'eau coule paisiblement. Il ne faut pas se tromper, car en hiver, le Rhummel*

est terrible et l'eau vient s'étrangler dans les gorges qui le serrent, le triturant et donnent de mauvais songes aux "fumeurs de kif" venus à son bord pour admirer l'holocauste gigantesque. » (Rachid Boudjedra, 1987, p.193). Tahar Ouattar disait au sujet du rocher ; « ...Ce rocher déchiqueté...pendant des dizaines de siècles, nous sommes restés à le contempler, éblouis, hypnotisés.

Arrivent les hommes de l'occident ; ils creusent des tunnels, le sillonnent de ponts (Figure 6), notamment, le pont d'El Kantara, de Sidi Mcid (Photo 20), de Sidi Rached (Photo 21), et le pont des chutes (Photo 22). Puis, comme pour nous impressionner davantage, ils tressent des câbles d'acier, les arriment à des piliers de fer, les tendent à travers l'espace : « *Riverains de l'abîme ! Ces gorges effrayantes qui depuis toujours vous hypnotisaient, nous les avons forcées et soumises. Enjambez-les maintenant à votre gré ; à pieds ou sur vos coursiers !* » (Ouettar, 1977, p 127).

Photo 20: Pont Sidi Mcid



Source: www.mounir.superforum.fr

Photo 21: Pont de Sidi Rached



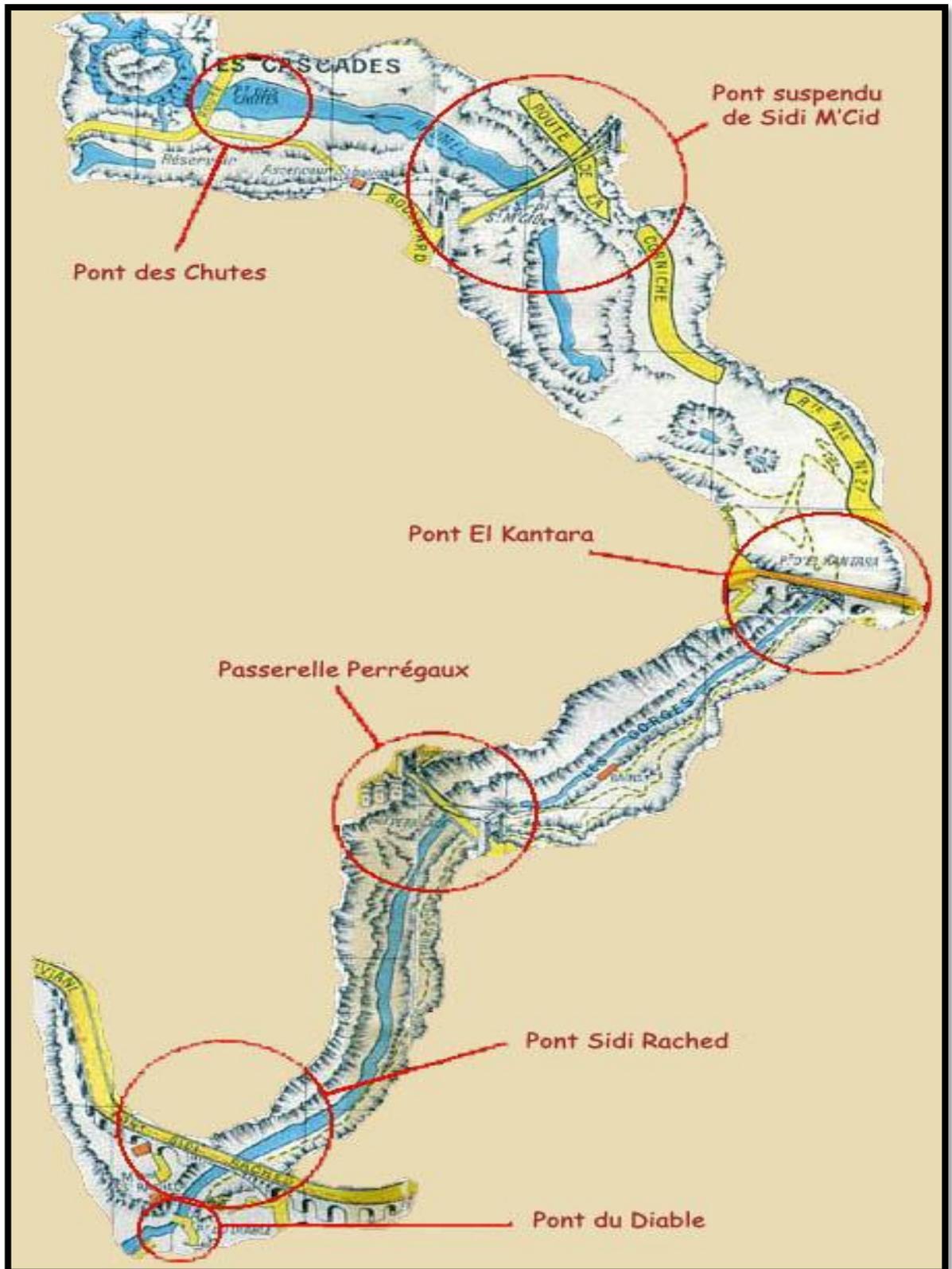
Source : www.mounir.superforum.fr

Photo 22: Le pont des chutes,



Source : www.mounir.superforum.fr

Figure 6. La disposition des ponts sur le Rhummel



Source : www.constantine.free

b. Constantine, ville "verte"

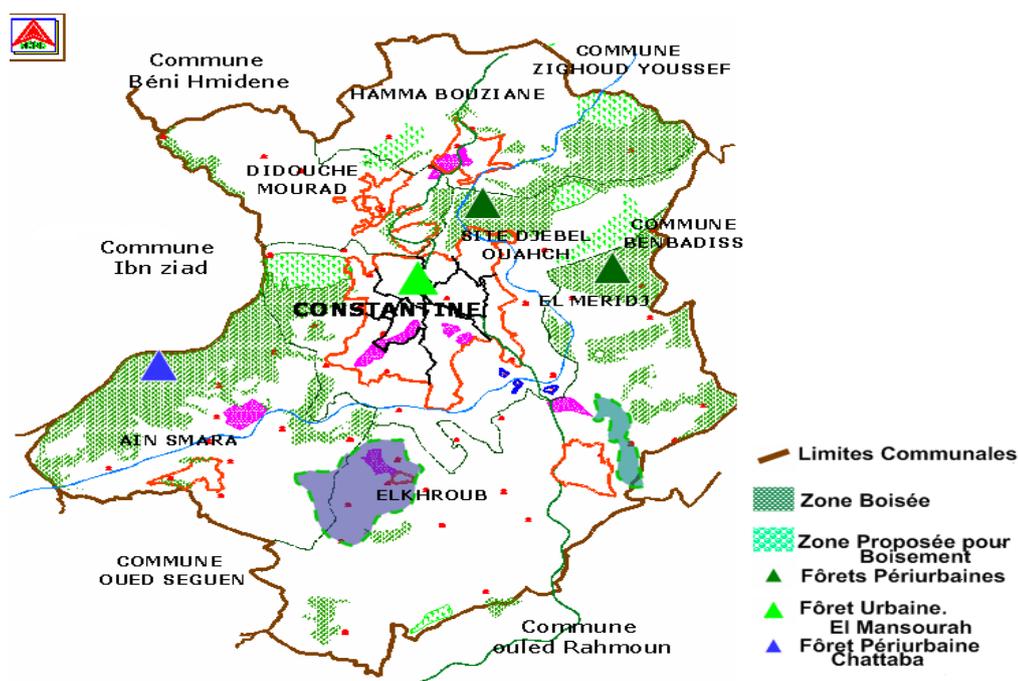
Constantine à vue d'œil paraît verte surtout au printemps. Cet état de fait est assuré à priori à l'intérieur de la ville par les forêts du Mansourah, de Sidi M'cid, de Boussouf-Zaouche, d'Ain El Bey, du 7ème Km et plantations d'alignement, jardins et squares publics. A l'extérieur ou en périurbain, les boisements de Djebbès, d'Oued Ziad, de Djebel El Wahch, d'El Mridj et d'El Baraouiya contribuent à la connotation de *ville verte* (Tableau 1). Au total, la surface des forêts est estimée à 19000 ha (SCU de Constantine, 2007) (Figure 7). Seulement la sécurité manquante, ils sont pour la plupart délaissés.

Tableau 1: Répartition des surfaces vertes dans le grand Constantine.

Boisement urbain	Surfaces	Boisement périurbain	Surfaces
Mansourah	32ha	Djebbès	120ha
Sidi M'cid	20ha	Oued Ziad	50ha
Boussouf-Zaouche	60ha	Djebel El Wahch	125ha
7ème Km-Ain El Bey	1,92ha et 30ha	El Meridj	200ha
Squares et jardins publics		El Baraouiya	48ha

Source : SCU de Constantine, 2007

Figure 7: Localisation de la verdure dans l'aire urbaine de Constantine,



Source : Touam, 2009

c. Constantine: Composantes géographique et démographique

Comme nous l'avons signalé, la ville de Constantine est construite sur un site très fragmenté, fait de pentes, d'escarpements, de gorge, de collines coupées d'oueds, de plateaux, et de vallées.... et sur lequel il a été de tout temps mal aisé de construire, que s'est développée la ville de Constantine.

Mais cette crise en espaces urbanisables n'a pas freiné le développement de la ville qui a connu une expansion difficile mais spectaculaire.

Les anciens avaient trouvé un oppidum unique au monde (seule Rhonda en Espagne pouvait se targuer d'avoir un site presque identique). Cette mosaïque topographique, morphologique et géologique a ajouté une nouvelle dimension à la ville ; une variété de composantes naturelles dans un espace très restreint.

La ville de Constantine est appelée à devenir un pôle de développement très stratégique sur le territoire national, elle possède une liaison autoroutière Est-Ouest (tronçon Constantinois) qui est en cours d'achèvement,

Constantine est la troisième ville du pays, elle représente un centre urbain à forte concentration humaine (438208 âmes, une population agglomérée de 98,8% sur une surface de 183Km², une densité de 2394 HAB/Km²) (SCU de Constantine, 2007), Le climat de la région est continental, caractérisé par une chaleur de 25-38° en été et un froid de 0-12° en hiver.

Administrativement, la wilaya est découpée en 6 daïras regroupant 12 communes (Constantine-ville, El Khroub, Ain Smara, Ouled Rahmoune, Ain Abid, Ibn Badis, Zighoud Youcef, Beni-Hmidene, Hamma Bouziane, Didouche Mourad, Ibn Ziad et Messaoud Boudjriou)

Face aux mouvements importants de la population, la ville a connu un rythme accéléré dans la consommation des terres pour la réalisation des projets d'habitat et des équipements. De part la contrainte du site, le développement suit les voies de communications et les axes routiers donnant une image en "*doigts de gant*" (expression empruntée à Marc Côte).

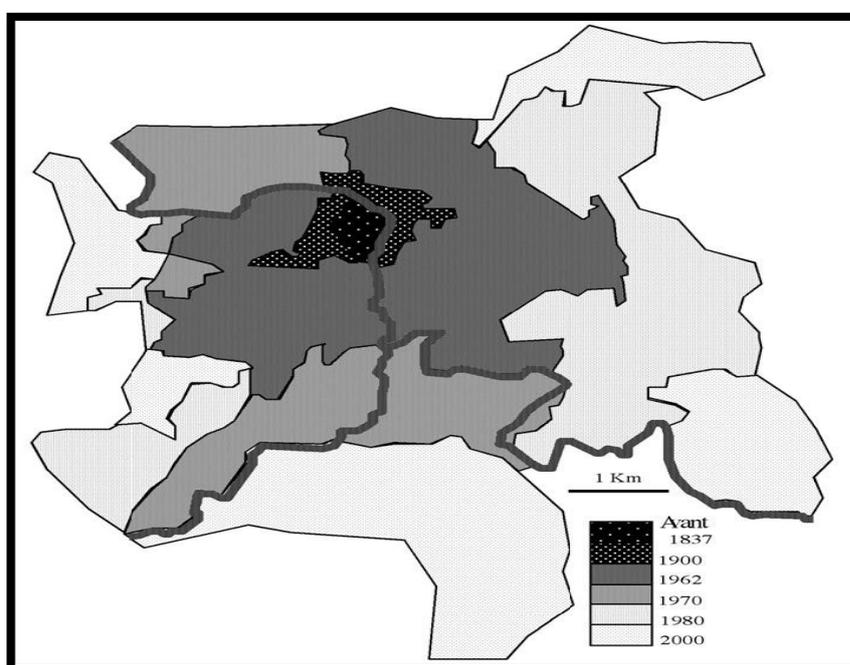
D'une superficie de près de 30 ha au début de la colonisation française en 1837, la ville est passée un siècle après (1937) à 234 ha. Au début des années 50, elle a atteint 1800 ha. Après l'indépendance (1962), Constantine s'est progressivement étendue et la consommation des terres s'est amplifiée pour atteindre 2558 ha en 1977, 3285 ha en 1987, 4547 ha en 1993 et 5138 ha en 2000 (Boussouf, 2004) (Tableau 2/ Carte 3).

Tableau 2: Consommation des surfaces des périmètres urbains

1837	30 ha
1950	1800ha
1977	2558ha
1987	3285ha
1993	4547ha
2000	5138ha

Source : Boussouf. 2004, p.6

Carte 3: Ville de Constantine. Extension urbaine

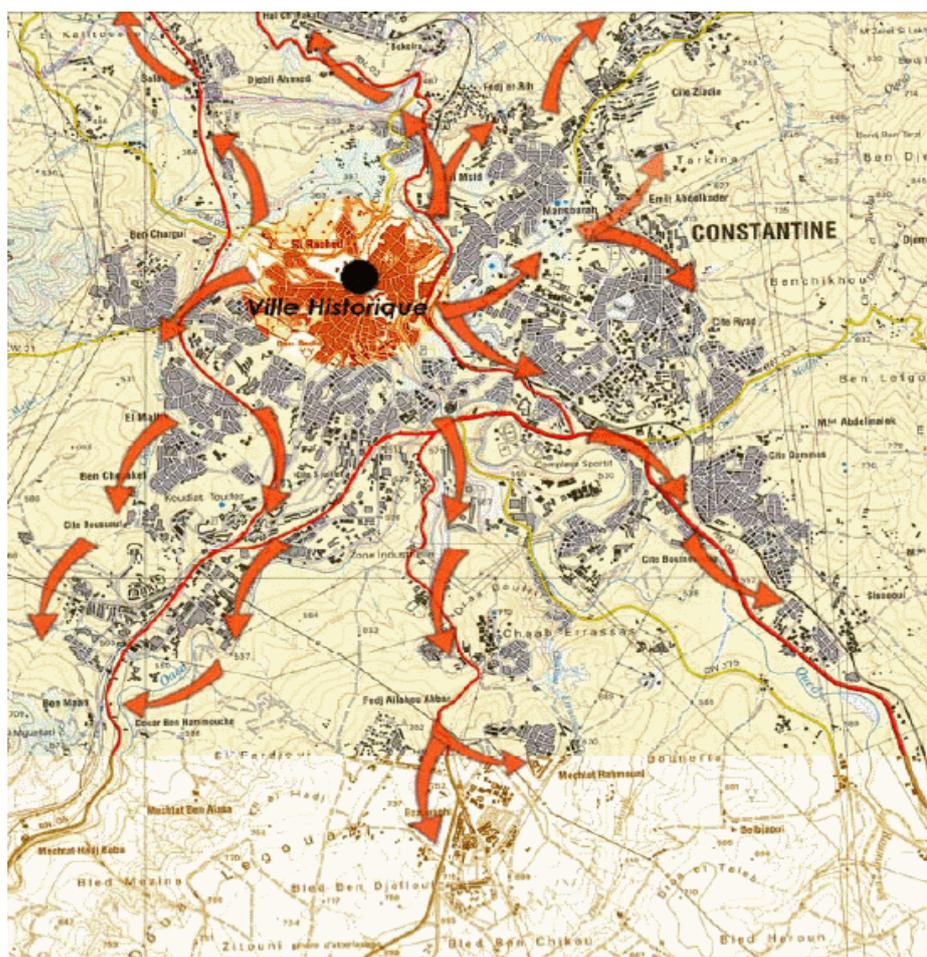


Source : Boussouf, 2004, p. 4

En plus des problèmes liés à la complexité du site, d'autres contraintes urbaines dont la présence de quelques zones militaires à l'intérieur du tissu urbain, constituent un obstacle à l'extension spatiale. En dépit de ces contraintes, la ville a connu une consommation rapide de l'espace, due à une extension urbaine effrénée et non maîtrisée, en raison de plusieurs phénomènes, ceci a entraîné une saturation des sites urbanisables et un besoin croissant en terrains constructibles en évitant le recours aux terres agricoles, chose difficile car la ville est entourée de terrains fertiles. Cet étranglement a conduit les autorités à urbaniser le long des axes routiers et le transfert de la croissance démographique

de la ville de Constantine vers ses villes satellites (Carte 4). Dans cette optique, les petits centres urbains limitrophes comme El Khroub, Ain Smara, Hamma-Bouziane et Didouche Mourad ont été choisis pour absorber ce surplus. A signaler que tous ces centres sont des anciens villages coloniaux situés le long des axes routiers.

Carte 4: Eclatement urbain de la ville selon les axes routiers



Source : SCU, 2007

Vue, l'importance des villes satellites, les programmes de logements destinés à Constantine furent transférés vers ces centres qui font partie actuellement de la strate urbaine de la ville de Constantine (la distance est dans un rayon de 20 km), ils se distinguent par leur poids démographique compilé (333460 habitants, recensement de 2008) qui tend vers une augmentation conséquente.

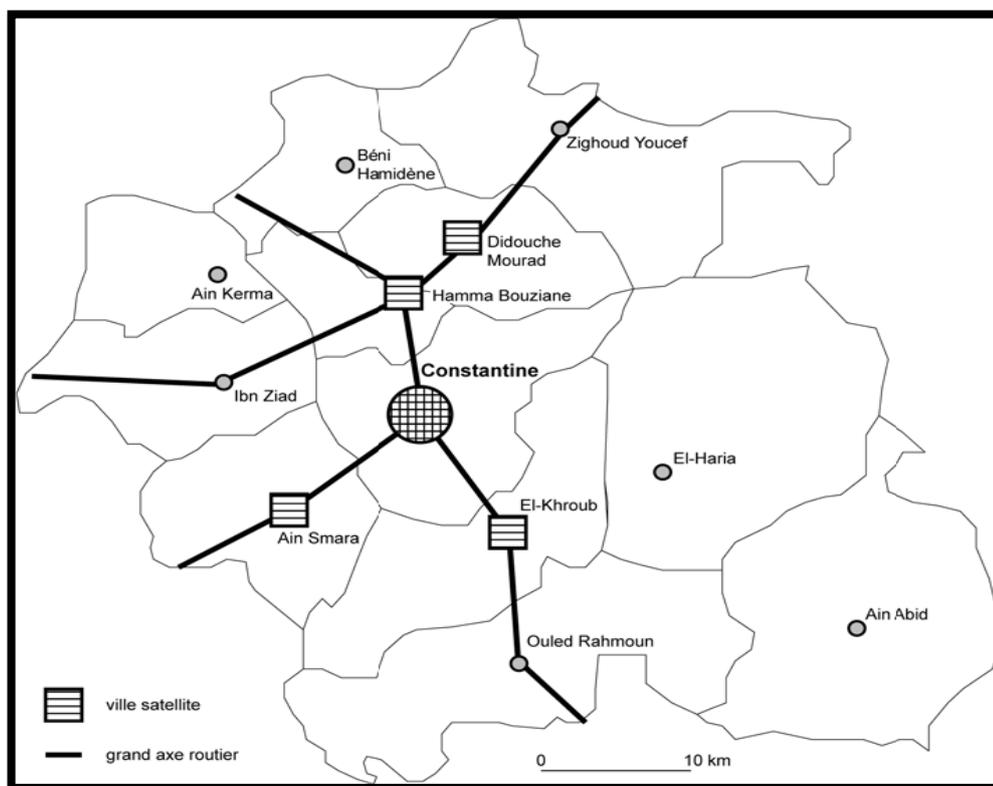
Ce programme de relogement démontre que la ville de Constantine connaît un renversement de tendance et devient une zone de départ volontariste et

programmé vers ses principales villes satellites (Carte 5). Le transfert de population à l'extérieur du périmètre urbain de la ville a provoqué une migration inverse entre Constantine et ses villes satellites. Ce transfert s'est accompagné d'une augmentation de la mobilité entre la métropole et ces sites, puisque les nouveaux habitants issus de la croissance urbaine se déplacent souvent à Constantine pour différents motifs : travail, études....

Sur le plan démographique, la situation de Constantine est totalement opposée à celles des villes satellites. En effet, on note une régression démographique au niveau de la ville, un faible taux (0,74%) (Revue wilaya, 2008), par conséquent, le solde migratoire de toutes les villes satellites a augmenté positivement contrairement à celui de Constantine.

Le transfert de croissance au-delà du site initial, à eu comme conséquences, la création de deux villes nouvelles qui vont aider à absorber le taux de croissance, notamment ; celle d'Ali Mendjelli située à 14Km du centre-ville de Constantine, et celle de Massinissa près de la ville d'El Khroub. Désormais, on assiste à un nouveau phénomène ; une ville qui se vide, des petites villes qui se remplissent.

Carte 5: Situation des villes satellites de Constantine



Source : Boussof, 2004, p.8

Ce transfert de la population est du, non seulement au vieillissement de la vieille ville, à la vétusté des logements, mais aussi au problème du glissement de terrain qui vient comme un facteur déstabilisant la situation déjà précaire de la ville. L'urbanisation parfois anarchique sur les versants à la limite de la stabilité, les spécificités du sol, les déperditions hydriques dues essentiellement à la vétusté du réseau d'alimentation en eau potable, sont à l'origine du phénomène.

d. Constantine : nouveau visage... nouvelle identité

Ces nouveaux espaces construits et rattachés à la ville mère par des moyens de communication donnent un nouveau visage, une nouvelle image à l'agglomération et la question de l'identité se pose avec acuité. Les six noyaux urbains, actifs mais séparés physiquement les uns des autres, se voient inclus dans cette aire (Figure 7). Le recensement de 2008 (revue wilaya, 2008) donne les chiffres suivants :

- Une ville-mère : Constantine (438.205 habitants), vit de ses activités tertiaires et fonctions de commandement.

- La ville nouvelle : Ali Mendjelli (conçue pour 100000 habitants) se projette comme la nouvelle centralité.

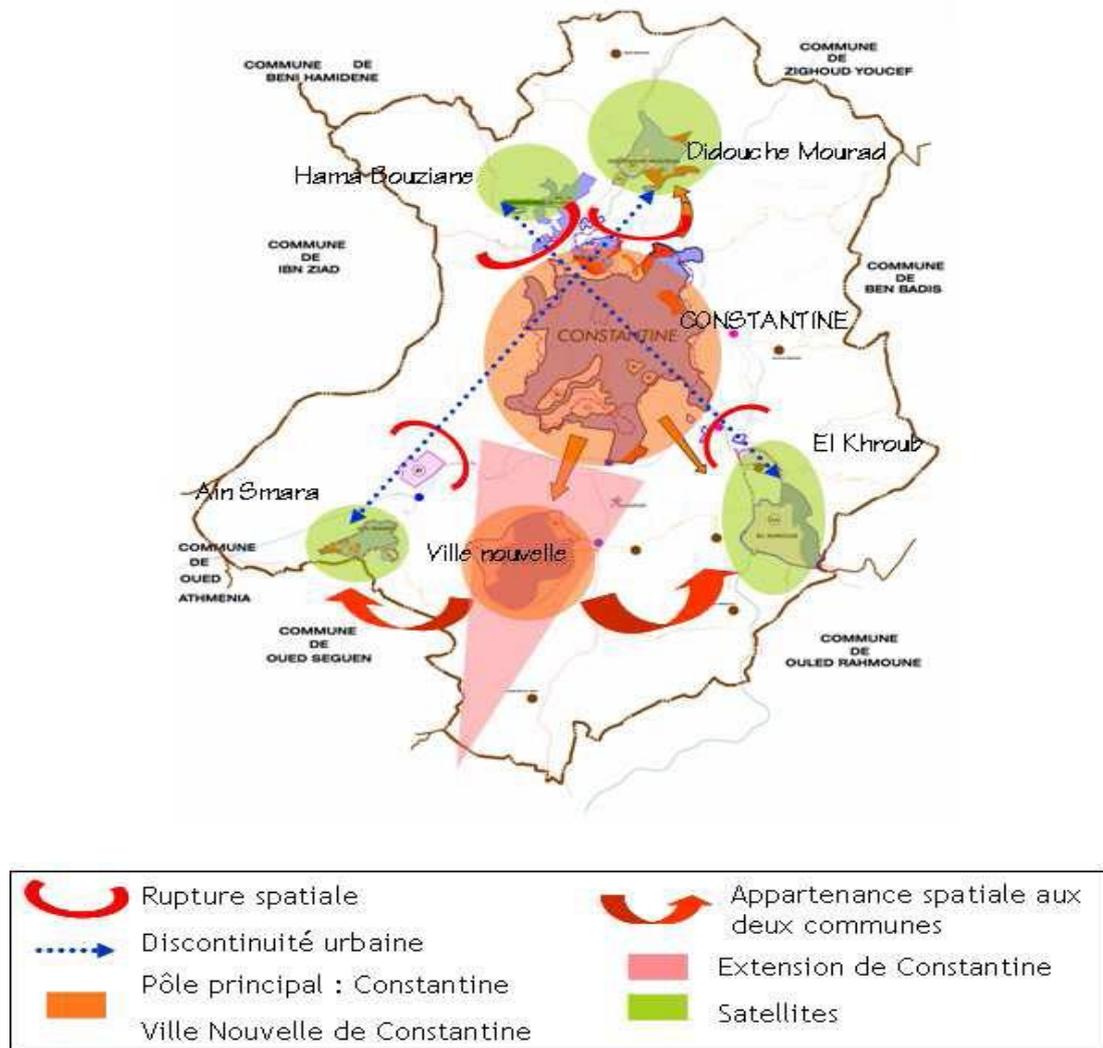
- La ville satellite : Ain Smara (35.865 habitants), réveillée par un programme de ZHUN et une zone industrielle (pelles, grues, compacteurs) de 7000 emplois, demeure presque autonome.

- La ville de Didouche Mourad (44.499 habitants), dotée d'une cimenterie et briqueteries, en rupture topographique avec Constantine et qui va recevoir une partie de l'autoroute Est-Ouest.

- El- khroub (174.077 habitants) au Sud, grand marché hebdomadaire et carrefour d'axes, deux zones industrielles à l'écart (Oued Hmimime et Tarf), un grand ensemble qui porte le nom de nouvelle-ville Massinissa.

- Hamma Bouziane (79.019 habitants), ancien verger de Constantine, transformé par l'urbanisation. Les petites localités d'Ibn Ziad et El Aria (19.044 et 18.864 habitants), qui, éloignées de la ville-mère mais très attachées par les axes routiers et les déplacements pendulaires de ses habitants, s'intègrent dans l'aire urbaine du grand Constantinois

Figure 7: Relation entre Constantine et « ses villes satellites » aujourd'hui



Source : SCU de Constantine, 2007

e. Constantine : Ville Economique

Capitale de l'Est algérien, Constantine retrouve ces dernières années la place qui lui sied en sa qualité de pôle incontournable économique, social, scientifique et culturel. Un intérêt particulier lui est accordé par les pouvoirs publics et notamment par le président de la république, décidés plus que jamais à rehausser Constantine à son rang de métropole régionale et à lui permettre d'accéder à de nouveaux horizons.

Cette volonté politique s'est traduite par une multitude de programmes de développement mis en œuvre au profit des citoyens de Constantine et des générations futures. L'opération de mise à niveau et le programme du président pour la modernisation de la métropole de Constantine (PMMC), ainsi que l'évènement Constantine, capitale de la culture arabe 2015, s'inscrivent dans le

cadre de la nouvelle stratégie de développement en Algérie (revue de la wilaya, 2008).

L'économie est basée sur l'emploi qui constitue la préoccupation majeure de toutes les politiques de développement. La cohésion sociale peut être assurée par l'emploi. Les études effectuées sur des villes montrent que les violences urbaines naissent en partie, à cause du taux de chômage élevé surtout concernant la frange de la jeunesse.

L'emploi, comme la santé et l'éducation et la culture, se conjuguent pour assurer la cohésion sociale et urbaine. Indicateur de développement économique et social, l'emploi équilibre la société, crée une culture du travail, de l'effort et de la réussite. A Constantine, le chiffre de 12% du taux de chômage ne reflète pas la réalité. Beaucoup de personnes ne s'inscrivent pas sur la liste des demandeurs d'emplois par l'absence de l'allocation chômage généralisée dans les pays européens, donc ne pouvant pas être comptées. Aussi, d'autres personnes travaillent dans l'informel, au noir.

Les activités commerciales jouent un rôle important dans le travail et le dynamisme d'une ville. Nous basant sur les chiffres avancés par la direction du commerce de la wilaya de Constantine, nous pouvons affirmer que le secteur du commerce de détail s'accapare la plus grande part, suivi du secteur des services alors que l'industrie ne tient que les 12% malgré le nombre des zones d'activités industrielles s'étalant sur des aires considérables.

Cependant, la situation territoriale constantinoise (mix territorial ou corporate-mix), donne les opportunités d'investissement, atout pour attirer entreprises et investisseurs générateurs d'emplois.

Plusieurs paramètres semblent être porteurs de dynamisme, notamment ; un capital attractif, une situation stratégique, un réseau routier , ferroviaire et aérien conséquents, des filières productrices de richesses, une population jeune, une politique sociale pour la création d'emplois, mais aussi des défis à relever ; l'emploi, l'industrie à rendre compétitive, la mise à niveau des zones d'activités, la diversification des petites et moyennes industries, le secteur de l'agriculture à exploiter, le commerce à maîtriser et mettre fin à la « bazarisation », le tourisme à développer en exploitant les atouts, les pôles de compétitivité à créer...

f. Constantine : ville de Culture, de savoir, et de traditions.

Dans le cas de Constantine, c'est surtout l'histoire du site et de son enracinement dans le rocher qui ont conditionné l'image actuelle de place forte et de citadelle de la ville. C'est le facteur historique qui confine désormais au mythe puissant ; la réputation de métropole culturelle, ville des savants et du savoir, acquise en temps glorieux, qui accompagne l'image de Constantine.

Victime d'un passé fortement idéalisé, la cité, par sa nature de citadelle imprenable, a séduit dans le passé stratèges, chefs de guerre et penseurs.

De Marcus Aurélius Fronto (dit Fronton) et Natalius Caecilius, lettrés latinisés, partis de Cirta pour l'exercice d'un magistère à Rome, à Abdelhamid Benbadis, l'initiateur de l'Islah algérien, il y a la même veine de grandeur qu'incarnent dans des temps poètes et glossateurs dont l'histoire locale a porté l'illustre renom sur ses tablettes dorées.

« Nous n'allons pas nous étaler sur la floraison des savants et maitres penseurs qui ont donné ce mythe à la ville, mais force est de constater qu'à travers l'histoire, plusieurs noms de renom ont émergé. Jusqu'au lendemain de la prise de la ville par les français, le 13 octobre 1837, Constantine a toujours gardé son image et son champ culturel et artistique suffisamment autonomes, dans son rapport aux pouvoirs institutionnels, mais aussi efficacement attractifs » (Berrahal et al, 2003).

La culture est ancrée dans le territoire depuis des siècles. Constantine est connue pour ses arts et sa culture dans différents domaines, de ses sciences à travers ses medersas et ses zaouïas, depuis, Constantine s'est forgée dans le savoir à travers le temps.

Aux XVIII, XIX et XX^{ème} siècles, la cité assurait encore son emprise sur son *hinterland*, drainant par le rayonnement de ses écoles (Zaouias, Médersas et Mosquées depuis l'époque turque), de ses équipements culturels (imprimeries arabes, journaux, maisons d'éditions...), et de nombreux savants à la gloire littéraire et scientifique. Constantine a su forger un passé auréolé, elle a toujours présenté une image de marque rehaussée par une citadinité raffinée du lieu.

« Cité de traditions, gardées par une vieille bourgeoisie et de grandes familles, elle respecte les valeurs anciennes incarnées par la religion et les rites de la société algérienne. Ville de culture, riche de sa musique (malouf constantinois), de traditions culinaires, d'un artisanat encore actif (dinanderie,

broderie de gandouras, orfèvrerie...), le vieux Constantine garde peu ou prou le souvenir des anciennes corporations artisanales qui étaient de véritables repères de la vie économique de la cité. Ces corporations avaient chacune son adresse dans la médina » (Pagand, 1988).

Aujourd'hui, seuls les joaillers et les bouchers ont gardé leurs quartiers. La corporation des dinandiers et des ferblantiers de Constantine nourrit de vieux réflexes de solidarité qui lui sont une marque distinctive. Elle est sans doute celle qui résistera le mieux aux avancées de l'industrie et aux gadgets du grand commerce. Le cuivre constantinois préserve aujourd'hui sa réputation et son label il est recherché par de fins connaisseurs qui se déplacent jusqu'à Constantine, non plus seulement de la région de l'Est du pays, mais aussi du Centre, de l'Ouest et du Sud. La noblesse du métier de la broderie (hardj), s'assume d'abord dans la rigueur des gestes, de leur héritage et de leur transmission des savoirs qui reste strictement familiale ; elle garde jalousement une mémoire des formes, de leurs couleurs et de leurs textures ainsi que la poésie de leur drapé. Il a eu, tout au long des âges, ses maîtres et, il en garde encore quelques uns aujourd'hui. « *Ville de traditions pluriculturelles, puisque s'y sont longuement côtoyées des communautés musulmanes, juives, européennes et noires* » (Côte, 2006, p.6) . Constantine a été le berceau de grands écrivains notamment ; Malek Bennabi, Malek Haddad, Kateb Yacine et Ali-Khodja, etc, et qui ont éternisé la cité par leurs œuvres.

La ville a été le berceau des penseurs (Cheikh Ibn Badis....) le berceau des musiciens (Raymond Leyris, Mohamed Tahar Fergani...) le berceau des médecins nobélisés comme Alphonse Laveran (prix Nobel de médecine en 1907 lors de sa découverte du paludisme), le berceau des hommes de théâtre, et de la musique, des chercheurs dans tous les domaines, des sportifs de haut niveau comme Nakache, Boulmerka ou Said Sief.....La continuité de la présence humaine sur le même site a fait qu'il ne subsiste que quelques vestiges, chaque civilisation construit sur la précédente, d'où la superposition des civilisations enfouies au sous-sol constantinois.

Aujourd'hui, de part ses grandes universités (Mentouri et Emir Abdelkader, et la ville universitaire), la ville de Constantine s'identifie au regard des gens comme la ville du savoir, d'ailleurs un des slogans de ses images de marque reste ; "*ville des sciences et de la culture*".

g. Constantine, ville festive

L'évènement culturel et artistique (fêtes, commémorations, cérémonies, parades...) représente une des fonctions vitales assurées par une ville, il est aussi un instrument qui donne du sens à un projet urbain. C'est devenu courant que l'organisation d'une action culturelle et artistique dans une ville fait partie de sa personnalité, assurer sa continuité et sa fréquence rentre dans la composition de son identité. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'évènement "*Constantine capitale de la culture arabe 2015*", qui devra débiter le 16 Avril 2015 et durera une année complète. Cependant, une question nous vient à l'esprit ; Ces événements culturels et artistiques dans la ville de Constantine, représentent ils pour autant des éléments qui contribuent à forger son identité?

Photo 23: Parade de rue du 16 avril



Source : www.constantine.free.fr

Photo 24: distillation de l'eau des fleurs d'oranger



Source : www.mounir.superforum.fr

Constantine a depuis plusieurs années, célébré deux fêtes principales : celle de la distillation d'eau de rose et de fleurs d'oranger et du 16 Avril (Photo 23), journée de la science commémorant la mort du cheikh Abdelhamid Benbadis, icône constantinoise de la science et de la culture. La fête printanière de la distillation glorifie une tradition séculaire gardée jalousement par la ville. C'est toujours vers le 15 avril de chaque printemps que la ville s'embaume par l'odeur libérée par ces fleurs. Les allées du 1^{er} Novembre 1954 situées au centre ville, sont envahies par les distillateurs qui s'installent avec tous les appareils en place et l'opération se déroule devant les yeux des spectateurs (Photo 24). L'organisation de cette fête culturelle et commerciale est un moyen pour affirmer l'existence de Constantine, ville détentrice de traditions, exalter son identité, valoriser son image à l'extérieur et se distinguer par rapport aux autres villes tout en étant propice aux rassemblements et à l'union.

Aussi, la ville est identifiée par rapport aux métiers et artisanats (dinanderie, broderie, orfèvrerie...). Dans le domaine de l'art et la culture, des équipements culturels construits récemment, viennent s'ajouter aux anciens (Tableau 3),

témoignant ainsi de l'intérêt que porte l'Etat à l'action culturelle et artistique dans la ville de Constantine. Quand à la musique, on peut citer le "*Malouf*", musique locale qui a bercé les habitants de la ville durant des siècles

Tableau 3: Les équipements culturels à Constantine

Désignation	Nombres
Palais de la culture Mohamed Laid Al Khalifa	01
Maisons de la culture Malek Haddad	01
Salle de spectacles (Ahmed Bey)	01
Palais des expositions en cours de réalisation	01
Centres culturels	11
Théâtre régional	01
Salles de Cinéma (en attente de réhabilitation)	07
Théâtre en plein air	01
Musées	02

Source : Direction de la culture de la ville de Constantine, 2016

7.3.3. Constantine, aujourd'hui; la ville perd ses repères

«Aujourd'hui, la ville est en ruine. Constantine, érodée depuis l'Indépendance, perd sa Médina et ses vieilles pierres patinées et leurs messages, autrefois auréolée de gloire, s'habille de silence » (Merdaci, 2009).

La Médina de Constantine subit actuellement une réhabilitation (rue Mellah Slimane), mais des pans entiers sont tombés, laissant des terrains nus que les folles herbes s'accaparent. Malgré cet état de fait, une partie continue à vivre, produire, échanger, attirer touristes et visiteurs.

A Constantine, la croissance démographique est considérable et l'agglomération urbaine s'étend de partout, cette extension de la ville se fait souvent sur la base de plans partiels et sans réelle vision d'ensemble.

Ces constructions chaotiques entraînent souvent la destruction d'éléments-clés auxquels les anciens Constantinois étaient fortement attachés notamment ; les fontaines, portes traditionnelles, éléments en ferronnerie artisanale, etc. Devant cette situation déplorable, la population manifeste son mécontentement chaque jour davantage, elle est relayée par les écrivains, artistes ou historiens qui s'engagent pour la cause patrimoniale, prônant le retour à une ville pittoresque.

Dès lors, la question suivante nous vient à l'esprit:

Quelle est l'approche prédominante des pouvoirs publics en charge des opérations de réhabilitations engagées dans la ville de Constantine, est-ce une

conception esthétisante, visant à développer une image urbaine positive et destinée avant tout à un public externe (touristes), ou est-ce au contraire, une conception fonctionnelle et symbolique, prenant en compte les usages et identités des populations de la ville ?

Dans les opérations de réhabilitations du noyau ancien de la ville (la Médina), engagées par les pouvoirs publics dans le cadre de la préparation de la ville à accueillir l'évènement "*Constantine, capitale de la culture arabe 2015*"; l'on cherche malheureusement à restituer la forme, et non la substance, le contenant, et non le contenu des éléments. Cette opération de sauvegarde du patrimoine de grande envergure reste très ponctuelle, isolant le plus souvent l'objet de son contexte contrairement à la conception générale de l'époque qui privilégiait une vision *de la rue, de la place* et une image *positive* de la ville.

7.3.4. Constantine face à l'insuffisance de gestion urbaine

Face à l'absence d'une véritable coordination entre organismes et à différentes échelles, la question de la promotion et le développement de l'investissement privé et le partenariat public / privé, reste très polémique.

La gestion urbaine à Constantine présente beaucoup de défaillances, malgré la mise en place d'un cadre institutionnel et un arsenal juridique de textes et de règlements. Ces défaillances sont en partie le résultat d'une approche urbaine qui a longtemps privilégié la question de la production par rapport à celle de la gestion. Améliorer l'approche urbaine et les modalités d'appréhension de la réalité urbanistique à Constantine passera d'abord par l'amélioration et la maîtrise de la gestion urbaine, donc une adéquation entre textes et application avec une souplesse et une diversification des niveaux d'interventions.

La diversification privilégiera l'échelle locale, les notions de gestion, les spécificités des sites. « *La gestion communale qui a constitué une notion jusque là occultée dans notre pays, a révélé néanmoins son efficacité et son pragmatisme, quant à maîtriser toutes les mutations qu'une portion de territoire est susceptible de subir* » (Djellal, 2007 p.16). Dans ce contexte de décentralisation et de retour aux échelles locales de la planification, l'échelle communale doit prendre en considération les préoccupations des citoyens, qui trouvent dans la commune un cadre idéal d'expression.

Les notions de concertation et de participation des habitants de la ville devront se raffiner, se peaufiner, afin d'ajuster au mieux les décisions communales aux réalités du terrain dans un projet urbain en émergence. Car, du fait qu'ils vivent et pratiquent l'espace urbain, il est justifié que les habitants-usagers-citoyens (HUC) constantinois soient intégrés aux processus de décision. Cette gestion « *par le bas* » favorise l'appropriation des espaces de vie par les divers groupes de population et suscite l'acceptation des choix effectués. Dès lors, on peut s'interroger sur le rôle que pourrait jouer le mouvement associatif dans le rapprochement et la concertation entre les HUC et les collectivités locales.

a. Mouvement Associatif à Constantine : beaucoup reste à faire

Lors de l'émission "*Forum*", diffusée tous les Jeudis durant l'année 2016 par la radio régionale de Constantine "*Cirta FM*", les *intervenants* ont essayé, d'analyser le champ des associations civiles inscrites au niveau de la wilaya de Constantine et qui répondent aux dispositions de la nouvelle loi sur les associations, mais elle n'est parvenue en fait, qu'à retenir leur nombre pléthorique : 1.233 dont 700 associations de wilaya et 533 associations communales, et à la question de savoir si ces associations sont en conformité avec la loi, si leurs activités réelles ou supposées et leur représentativité le sont aussi, notamment ; à propos des garde-fous qui auraient été établis par l'administration locale pour éviter les dépassements de leurs membres ; les représentants de la wilaya se sont contentés de répondre que leur rôle se limite à la délivrance de l'agrément,

Néanmoins, ces mêmes représentants n'ont pas manqué de reconnaître que l'écrasante majorité, si ce n'est la majorité des membres des associations manquent de formation, voire d'informations tout court, dans le rôle qui doit être le leur, ils ignorent les lois et sont plutôt portés sur les avantages que leur procure leur appartenance à une association de quartier qui leur permet de servir d'interface entre les autorités locales et les habitants.

Et ce n'est donc pas sans raison que les citoyens les pointent des doigts et ne leur accordent plus de crédit, notamment pour le rôle que certains d'entre eux ont joué jusqu'à présent dans les commissions de distribution du logement social.

D'autre part, il s'est avéré que de nombreuses associations se trouvent, depuis janvier 2014, en porte-à-faux avec la loi de 2012 sur les associations qui stipule que si une association ne met pas ses statuts au diapason de la loi dans

un délai de deux années, elle peut être dissoute par l'administration. Et le délai est largement dépassé.

Bref, on s'est demandé quel est aujourd'hui le nombre des associations qui se trouvent dans ce cas, là aussi pas de réponse de la part des représentants de l'administration. Et le débat s'est poursuivi pendant deux bonnes heures dans le champ des associations fantômes plus présentes sur le papier que sur le terrain des activités. Ce qui a poussé un participant, plutôt pessimiste, à conclure que le véritable mouvement associatif reste encore à inventer⁹⁸.

b. Le mouvement associatif ne fait pas l'unanimité !

Au cours d'une rencontre, organisée hier, au siège de la mairie de Constantine, par la Fédération des associations de la société civile de Constantine (FASCC) pour parler du rôle de ces associations dans le développement local, plusieurs intervenants ont mis l'accent sur l'indépendance du mouvement associatif vis-à-vis de l'administration et des organisations politiques.

A cette occasion, des membres d'associations nous ont confié que le mouvement associatif constantinois a été *phagocyté* par l'administration et les partis politiques qui tentent de l'attirer sous leur ombrelle. "*Ces tentatives existent réellement*", confirme un participant en évoquant l'absence quasi totale des associations sur le terrain. "*Et, s'il arrive, parfois, que celles-ci font des activités, c'est sous impulsion de l'administration ou des partis politiques, qu'elles agissent*", estime notre interlocuteur. Un autre parle carrément ; *d'associations fantômes*.

Toutefois, le Dr. Omar Mahsas, secrétaire national de l'Académie de la société civile algérienne (ASCA), qui a fait une intervention fort remarquée, donnera une réponse plus nuancée, en soutenant l'activité sur le terrain du mouvement de la société civile. Selon lui, en effet, "*cela dépend avec quels yeux on veut voir la question ; si on veut la voir avec les yeux de l'administration, dira-t-il, on aura entre 2.500 et 2.800 associations sur le terrain. Donc, de ce point de vue, le mouvement associatif existe bien à Constantine. Mais avec les yeux du citoyen lambda, ce mouvement n'existe pas, ou presque*". Et ce dernier de se poser des questions sur "*toute cette agitation entretenue autour d'un mouvement associatif fantôme*".

⁹⁸ Article publié dans le journal [Le Quotidien d'Oran](#) du 01 - 12 - 2014 par A. MALLEM.

Selon le Dr. Mahsas encore, " un mouvement associatif qui naît à la demande de l'administration meurt juste après que l'administration n'ait plus besoin de lui". " Une association qui naît d'une décision administrative est une association du genre mort-née", a-t-il considéré. Aussi, ajoutera-t-il, "le mouvement associatif doit naître de la société civile, et si ce mouvement ne fait pas ses preuves auprès des gens qu'il représente, il ne peut faire le poids vis-à-vis de l'administration ou des décideurs. Et il doit donc avoir un certain nombre d'adhérents, un programme d'activités, des gens convaincus pour le développer sur le terrain, sinon il ne fera pas grand-chose. Et on continuera à l'appeler, lorsqu'on a besoin de lui. Comme c'est le cas aujourd'hui".

A une question de savoir si la présence de présidents d'APC et de représentants de l'administration à la réunion du mouvement associatif est compatible avec le rôle de celui-ci, le conférencier a répondu par la négative expliquant que ; "si un maire, en enlevant sa casquette de maire, peut venir participer à des réunions de la société civile, parce que c'est tout de même un membre de cette société, c'est plutôt un plaisir. Mais si un politique ou un administratif prétend diriger, d'un claquement des doigts, le mouvement associatif pour le faire lever, et d'un autre claquement pour le renvoyer, il y aura effectivement maldonne. Et je m'oppose à cela", a-t-il affirmé.

Sur le sujet du développement local, il n'y a pas eu d'interventions pour situer le rôle que doit jouer le mouvement associatif dans ce cadre, "ceci parce que la majorité des participants n'avaient aucune idée de ce rôle", fera remarquer la présidente d'une association constantinoise. Mais tout de même, un cadre national d'une association a pris le micro pour dire brièvement que ; "le développement local s'articule autour de 3 points essentiels : l'éclairage public, le ramassage des ordures, et le bon entretien des rues. C'est connu à travers le monde, dit-il. Et si ces trois conditions sont réunies, on peut parler de développement local. Hélas, chez nous, elles ne le sont pas !"⁹⁹.

7.3.5. Constantine : les perspectives d'avenir

Les espaces interstitiels libres avec les communes voisines se combent. On passe imperceptiblement de Constantine à Elkhroub, d'El Hamma à Didouche Mourad.... Attachés à leur identité spatiale et communale, les habitants des

⁹⁹ Article publié dans le journal [Le Quotidien d'Oran](#) du 01 - 09 - 2015 par A. MALLEM.

différents bourgs agglomérés ont dès cette époque, du mal à apercevoir les limites et à se représenter ce nouvel espace de vie. C'est le passage de la ville à l'agglomération et celui de l'émergence d'une double citoyenneté.

Une question se pose :

Constantine avec son territoire ainsi défini, jouera-t-elle la fonction de capitale régionale comme elle le faisait au passé ?

Pour atteindre cet objectif, les aménageurs changent de méthodes, de registre, de thématique d'études. C'est l'introduction du concept de "bassin de vie", et la recherche de cohérence des liens et des thèmes fédérateurs.

Aujourd'hui, Constantine doit accomplir des efforts en faveur de l'urbanisme et revenir sur l'organisation et la restructuration de la ville par un projet de modernisation qui apporterait de nouvelles perspectives sociales, économiques, et culturelles, tout en étant compatibles avec les notions du développement urbain durable, c'est-à-dire de qualité environnementale et urbaine, de préservation d'espace naturel et du patrimoine.

Le problème posé, de façon globale, est donc celui de la recherche d'une nouvelle cohérence urbaine à l'échelle de la nouvelle métropole, mais aussi d'une cohérence urbaine propre à la ville elle-même en tant que noyau et centre de cette métropole. Ce sont deux échelles spatiales pertinentes pour poser et régler les problèmes de la ville de Constantine en crise, d'où, la nécessité de projeter pour elle une action de métropolisation et de modernisation forte.

Dès lors, les questions suivantes nous viennent à l'esprit :

Quelle image veut renvoyer Constantine à ses interlocuteurs et visiteurs ? De quoi cette image doit-elle se nourrir et être en concordance avec l'identité culturelle de la ville ? A quoi la ville veut-elle ressembler ? Présente-t-elle une attractivité culturelle et économique par le bilan qu'elle donne de ses différentes activités ?

La ville, riche d'un passé auréolé, idéalisé, possède une identité propre qui se lit sur son site, avec ses ponts, ses universités sa médina, sa musique, son art culinaire, son urbanité.

Constantine et son aire urbaine possèdent des potentialités réelles qui peuvent structurer l'ensemble si une politique volontariste, doublée d'une bonne gouvernance prendra en charge l'avenir de cette ville.

Les opportunités d'investissement sont réelles. Les autorités, dans un programme spécial ont proposé un plan de modernisation pour la métropole de Constantine appelé *PMMC*, ceci d'une part ; et l'organisation de l'évènement : *Constantine, capitale de la culture arabe 2015*, d'autre part. L'objectif visé par ces projets est celui de hisser la ville de Constantine au rang des métropoles internationales, en la dotant d'infrastructures modernes dans tous les domaines.

Cependant, force est de reconnaître que la situation de la ville dans divers domaines, se complique chaque jour davantage. A cet effet, nous citerons le cas des ZHUN, réalisées en périphérie de la ville, et qui ont accueillis les grands ensembles résidentiels.

Pour mieux comprendre les problèmes en tout genre engendrés par ce type d'habitat collectifs, nous tenterons de définir dans ce qui suit, ces nouveaux quartiers d'habitations collectives.

7.3.6. Les grands ensembles résidentiels

Dans les nouveaux quartiers d'habitat collectif réalisés un peu partout dans le monde, appelés communément les grands ensembles résidentiels, le tissu urbain présente certaines caractéristiques inhérentes à son statut.

En Algérie, ces cités dites *modernes* s'intègrent dans le cadre des programmes d'habitat de masse conçus et réalisés par des organismes publics dont le principal maître d'ouvrage reste l'OPGI (Office de Gestion et de Promotion Immobilière), en collaboration avec des maîtres-d'œuvres qui s'incarnent dans les entreprises publiques telles que ; ECOTEC, ESTE , SONATIBA , etc.

D'un point de vue général, il s'agit dans la plupart des cas d'habitat social destiné à la location (du moins au début de son occupation). Et dans le cadre de ces grandes opérations de construction de logements, les Zones d'Habitat Urbains Nouvelles qu'on appelle couramment les ZHUN, furent programmées et réalisées.

D'après A.ZUCHELLI : "*Une ZHUN est une opération d'urbanisme de détail, qui peut devenir un instrument efficace de mise en exécution du dispositif du plan d'Urbanisme Directeur (P.U.D)*". Elle est appelée à atteindre des objectifs résumés dans la circulaire ministérielle N° 355 du 19/12/1975 (Ministère de l'Habitat et de la Construction R.A.D.P) ; comme suit :

- Développer les capacités d'accueil des villes.
- Coordonner la planification des investissements.

- Intégrer les opérations de production de l'espace et ce, à travers un processus administratif de participation et de décision des autorités locales, des services gestionnaires et des organes politiques.

Donc, tout en suivant le modèle des Zones d'Urbanisation Prioritaires (Z.U.P) française, la Z.H.U.N algérienne a fait son apparition dans le système de production de logements en 1975.

Dans ces nouveaux quartiers d'habitation, l'espace est conçu en dehors du futur occupant, ce qui suppose inévitablement un effort supplémentaire d'adaptation de la part des futurs locataires qui auront le sentiment d'occuper un espace étranger qu'ils doivent s'appliquer à domestiquer.

Le mélange des catégories socioprofessionnelles, allant de l'ouvrier jusqu'au cadre d'état, caractérise ce type de nouveaux quartiers.

L'équipe du CERFISE¹⁰⁰ en observant ces cités déjà mentionnées, à la périphérie d'Alger, cite à ce propos :

"Les grandes Z.H.U.N de la périphérie, l'équivalent de nos ZUP, manifestent toujours l'émergence d'une logique de traitement monofonctionnel de l'espace. Elles sont fortement investies par des couches sociales moyennes de la société (fonctionnaires, employés, salariés des grandes entreprises, etc...). Leur peuplement témoigne d'une hétérogénéité sociale indiscutable. Cette situation a engendré une appropriation anarchique des espaces".

La réalisation de grandes ZHUN à travers le pays a donné lieu à des banlieues dont la structure et la forme urbaines sont celles du grand ensemble ou immeubles-tours, immeubles-barres, et voiries surdimensionnées, font les caractéristiques d'un tissu urbain morcelé et d'une structure discontinue. Il semble qu'avec l'urbanisme progressiste des CIAM, la continuité du bâti est rompue, la notion même de rue s'efface. Quand à l'idée d'espaces urbains publics, elle semble définitivement abolie.

En Algérie, le grand ensemble est réduit à sa plus simple expression. Il est tellement simplifié voire appauvri sous la pression du moindre coût et de l'absence du savoir faire qu'on assiste à l'avatar du modèle. Les principes élémentaires de conception ont été occultés. Les quelques équipements (quand ils existent), sont

¹⁰⁰ Le Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles (CERFI) Un CERFI Sud-Est le (CERFISE) est constitué en 1975 par Michel Anselme et Michel Péraldi pour œuvrer à la transformation de quartiers d'habitat ...

implantés là où il reste de la place. On s'y rend à pied par les trottoirs accompagnant la chaussée ou tout simplement au travers des espaces verts, quand ils existent !

Il semble évident qu'aborder le bâti et l'espace public de façon globale reste une perspective difficile : le cadre légal et institutionnel en vigueur persiste à scinder les compétences et les domaines d'action, favorisant un éclatement de l'aménagement urbain. La fragmentation qui en découle se lit aussi bien en termes morphologiques (segments mal connectés), qu'en termes d'acteurs (services responsables éparpillés) ou en termes temporels (opérations dispersées dans le temps). Quant aux processus de décision et de gestion, ils tardent à intégrer les habitants-usagers ; les principaux avis proviennent en effet de l'administration, négligeant souvent les besoins et les attentes des populations concernées, et partant, l'imaginaire lié à l'espace urbain.

Par conséquent, du fait qu'ils vivent et pratiquent l'espace urbain, il est justifié que les habitants-usagers-citoyens soient intégrés aux processus de décision en matière d'aménagement des espaces extérieurs. Cette gestion "*par le bas*" favorise l'appropriation des espaces de vie par les divers groupes de population et suscite l'acceptation des choix effectués. A l'inverse, les choix exclusivement imposés "*par le haut*" peuvent avoir des répercussions néfastes, difficilement gérables par les professionnels de l'espace.

Ceci implique que de nouveaux acteurs, multiples et diversifiés, et non plus seulement une poignée d'acteurs décisionnels, soient concernés par les opérations d'aménagement des espaces publics urbains; ces acteurs (propriétaires, usagers, habitants, associations, administrations), peuvent revendiquer un rôle à divers moments ou étapes du projet (sélection des éléments, mises en valeur, gestion). Il est par conséquent essentiel d'identifier ces acteurs (et non uniquement ceux qui dominent la scène), ceci afin de s'assurer d'une bonne compréhension des représentations, des idéologies et des enjeux qui les caractérisent.

a. L'espace public urbain dans la ville de Constantine-centre

La création des l'espaces publics urbains à Constantine représente un enjeu particulièrement important. La ville est dense, ce qui veut dire que peu de terrains

restent disponibles pour créer de nouveaux espaces publics; il s'agit plutôt d'aménager ce qui existe déjà, voire d'étendre certains espaces publics urbains.

Le principal objectif est, par conséquent, de repenser l'équilibre entre les divers usages de l'espace public urbain. L'amélioration de l'environnement urbain étant le principal enjeu ; les débats sur la place accordée aux divers usages sont à l'ordre du jour, à savoir ;

- Les modes de transport (tramways et transports publics, automobile, piétons, cyclistes).

- L'action culturelle et artistique urbaine à travers la pratique des arts de la rue.

Cependant, force est de reconnaître que la production et la gestion de l'espace public sont complexes du fait qu'elles intègrent de multiples contraintes : réseaux souterrains (canalisations), et de surface (circulation automobile, transports publics, circulation piétonne, événements festifs, éclairage public, entretien et nettoyage, sécurité incendie et police) ; contraintes qui impliquent des acteurs et des échelles d'action diversifiées, notamment ; les habitants-usagers-citoyens, les professionnels de l'espace, les acteurs économiques et les acteurs politiques.

b. Les espaces urbains publics dans les grands ensembles de la ville de Constantine :

C'est le stade zéro de l'aménagement des espaces urbains publics. La médiocrité est fréquente sur l'ensemble des lieux qui pourraient être traités comme espaces urbains. L'aménagement des abords est réduit à sa plus simple expression avec le plus souvent des accès directs depuis la voirie jusqu'à l'escalier du bâtiment sans la moindre transition.

Les voitures stationnent généralement sur le pas de la route. Quand aux équipements, ils sont implantés là où il reste de la place tout simplement.

On trouve quelques arbres éparpillés et plantés au hasard le plus souvent, et des espaces qu'on appelle verts, rien que pour justifier leur présence, qu'on trouve le long des murs des immeubles et de la chaussée. Quand aux enfants, ils jouent dans les parkings devant les entrées d'immeubles, voir dans les caves ; et à des jeux pas toujours évidents. L'insécurité des personnes dans les rues sera une des conséquences de ce non aménagement.

A Constantine, la cité du 20 Aout 1955 qui sera le champ d'étude de notre travail de recherche, est un exemple vivant d'espaces extérieurs non aménagés. L'aménagement des espaces extérieurs libres est réduit à sa plus simple expression, à savoir le simple raccordement des immeubles aux voies de circulation automobile et piétonne ; qui conforte la nudité des espaces extérieurs et accentue l'effet de vide autour des immeubles.

En effet l'absence d'affectation du sol à des usages précis engendre un espace nu au statut (privé/public/collectif) non défini dans la plupart des cas. C'est ainsi qu'on ne trouve ni rues piétonnes, ni centre susceptible de structurer l'ensemble, encore moins l'espace vert, les espaces de détente et de jeux.

Cependant, quelques opérations d'amélioration urbaine, notamment ; les aires de jeux, les trottoirs, les parkings, sont en cours de réalisation. Nous avons sur place que ces opérations avancent très lentement et en l'absence quasi-totale de contrôle.

c. L'espace urbain public dans les grands ensembles entre le réglementaire et le coutumier :

Comme le stipulent les articles 12 et 62 de la loi domaniale 90, il apparaît clairement que du point de vue juridique ; le terme espace public ne recouvre pas une catégorie juridique en soi, il découle de la catégorie du domaine public, définie par le droit public en opposition aux règles de droit civil qui régit les biens privés. Dès lors, on déduit que les espaces extérieurs sont ouverts à tous et leurs usages ne peuvent être que collectifs. Or, il semble que les habitants des grands ensembles ont souvent été rétifs à l'ordre et sont restés attachés à des systèmes d'usages des espaces extérieurs libres, se traduisant par des détournements d'usages de l'espace. A titre d'exemple on peut citer le cas de la cité ZIADIA à Constantine, dont certains habitants du rez de chaussées ont occupé de façon permanente et illégale des parcelles relevant du domaine public. Ces espaces annexés et privatisés sont dans la plupart des cas destinés à des fonctions domestiques (jardins potagers, cours jardins, basses-cours, etc....)

Ces pratiques illégales sont souvent favorisées par la nudité des espaces extérieurs libres restés sans affectations précises.

Les habitants utilisent comme arguments, somme toute légitimes, pour justifier l'annexion à leur logement d'une parcelle de terrain appartenant au

domaine public : les nuisances provoquées par l'usage des espaces urbains collectifs de proximité, susceptibles de les gêner dans leur vie privée ; (bruit, regards indiscrets, manque d'intimité, langage indécent).

Ces détournements d'usages des espaces extérieurs collectifs, dictées par différents modes d'habiter ; peuvent-ils être perçus comme des formes d'expressions et de créations ?

Il semble que oui, car on peut supposer que la pratique du jardin potager par exemple, renvoie à un mode de vie fortement attaché au travail de la terre ; il en est de même pour l'élevage d'animaux domestiques.

En effet, ces détournements d'usage de l'espace extérieur public peuvent être perçus comme l'occasion d'un loisir, et un moment de détente.

Ainsi, il apparaît clairement que les équipes de conception des grands ensembles à Constantine et même ailleurs, ont omis délibérément de prendre en considération l'appartenance sociale et culturelle des habitants, car bien que difficiles à saisir, elles ont une influence déterminante sur l'usage de l'espace urbain public qui doit être ouvert à tous ; les groupes sociaux s'y côtoient, s'affrontent, et se mélangent entre eux. Cependant, l'espace urbain public ainsi défini n'existe pas dans les cités modernes à Constantine.

En effet, dans les espaces extérieurs libres de ces grands ensembles, aucun aménagement ne permet de lire une quelconque affectation de l'espace à des usages précis ; pas d'espaces verts, pas d'espace de jeux, exception faite de quelques rares tentatives. Désormais, l'appropriation-privatisation de l'espace urbain public (principalement, la parcelle attenante aux logements du rez de chaussée), est considérée par les résidents comme un droit (souvent de façon permanente), et excluant de fait les autres ; s'opposant à l'utilisation commune de l'espace extérieur public. Elles sont dès lors considérées comme illicites et génératrices de conflits graves.

7.4. Analyse de la demande et Méthodologie de l'enquête

Cette recherche concernant l'étude du public potentiel adhérent à l'action culturelle et de loisirs, a porté sur la population d'un grand ensemble d'habitations de 6800 personnes¹⁰¹ nommé : la Cité du 20 Aout 1955 dans la ville de Constantine.

Cette étude a été entreprise pour les besoins de notre travail recherche. Notre souci principal est d'entreprendre une étude localisée pour connaître le public potentiel adhérent, essentiellement le public de banlieue.

Notre travail s'inscrit dans une politique de décentralisation de l'action artistique et culturelle, mais également pour avoir un modèle d'analyse susceptible d'être transposé aux populations périphériques exclues de l'art, de la culture et du loisir.

Rappelons que ce modèle d'étude sur le public potentiel de l'action culturelle à déjà été expérimentée en 1969 dans un ensemble d'habitations situé dans le quartier Rouvière-Valmente dans la banlieue de la ville de Marseille en France, par le laboratoire de sociologie de la faculté des sciences sociales de la ville de Marseille, dirigé par R. Benoliel et J.M. Baillard.

La première partie de notre étude analyse la demande, et présente la méthodologie qui a permis de traduire cette demande en termes sociologiques et en démarche d'enquête. La deuxième partie concerne l'analyse des résultats de cette recherche.

7.4.1. L'analyse de la demande

Pour mener à bien cette recherche, il était indispensable d'analyser les termes de la demande, ses tenants et aboutissants, afin de la traduire en termes sociologiques. Voici les quelques éléments qui doivent permettre brièvement de situer notre questionnement relatif à l'action culturelle et le loisir dans la ville de Constantine, et essentiellement, dans la Cité du 20 Aout 1955 dans son contexte environnementale.

¹⁰¹ Informations recueillies auprès de l'antenne OPGI, située dans la Cité du 20 Aout 55.

a. L'action culturelle dans la ville de Constantine

• Son histoire :

La création de Directions de la culture en Algérie¹⁰², **fixant l'organisation et la gestion des directions de la culture**, sous l'impulsion du ministère de la culture, devait être un organisme chargé de promouvoir des activités culturelles, artistiques et de loisirs. Cependant, et compte-tenu des multiples difficultés de fonctionnement qu'il rencontre, il se consacra presque exclusivement à mettre en œuvre des activités centrées sur l'art et la culture.

Dès lors, une double action fut entreprise par les animateurs de cet organisme sous la dénomination : action culturelle et artistique dans la ville de Constantine.

➤ Elargir et diversifier la gamme des activités culturelles et artistiques proposées au public, à savoir ; le théâtre : la musique, le cinéma, l'Opéra... dans les salles, mais aussi dans les espaces urbains publics.

➤ Centrer le champ de l'action sur la ville de Constantine et sa banlieue.

Cette tentative sans précédent à Constantine n'est pas sans poser de nombreux problèmes aux responsables, notamment ceux qui sont liés à l'élargissement du public et à l'implantation d'équipements culturels et de loisirs.

• Ses buts :

Comment définir la Direction de la culture, et quel est son but ?

La Direction de la culture de la ville de Constantine, service public, subventionné, s'efforce de supprimer les obstacles d'origine sociale ou financière qui s'opposent à l'accès de tous à la culture notamment ; les spectacles en salle et dans les espaces urbains publics (places, placettes, rues, etc.). Elle s'efforce de fournir aux exclus de la culture, les moyens de se cultiver eux-mêmes, selon leurs propres besoins et leur donner aussi le pouvoir d'assumer de mieux en mieux leurs responsabilités à l'égard de la chose publique.

Pour ce faire un certain nombre de moyens étaient utilisés :

➤ Campagne d'information consistant en affiches placardées à travers la ville, en présentation des spectacles, émissions à la Radio et à la Télévision locale.

¹⁰² Décret exécutif n° 05-79 du 17 Moharram 1426 correspondant au 26 février 2005

➤ Spectacles très différenciés : musique traditionnelle locale, théâtre, jazz, musique classique et moderne, Opéra....

➤ Prix très abordables des spectacles.

• **Décentraliser l'action culturelle:**

Se tourner vers la banlieue constantinoise, tel était le souci principal de la Direction de la culture. Cependant, elle n'a pu s'adresser à une large fraction de la population des quartiers périphériques, alors que précisément le public hors du circuit traditionnel des spectacles devrait être le premier à bénéficier des efforts d'un tel organisme. D'où la nécessité de créer un pôle rassembleur à la périphérie, et l'équiper de lieux de rencontres, d'échanges, et de spectacles dotés d'un réel pouvoir attractif, capables de relayer l'activité du centre de la ville comme il en existe un peu partout dans le monde.

Force est de reconnaître que l'élévation du niveau de vie et du degré d'instruction stimule les besoins en équipements culturels et artistiques, mais il faut aussi admettre que, par delà l'évaluation quantitative des besoins à satisfaire en ces différents domaines, il convient de préciser la localisation de ces différents équipements, compte-tenu de la mobilité grandissante des citadins, liée précisément à la croissance urbaine.

En procédant de la sorte, et en tentant d'instaurer de véritables rapports avec la périphérie et les exclus du circuit traditionnel des spectacles en salle et en milieu urbain; la Direction de la culture de la ville de Constantine se donne pour but de prouver que la création d'un certain nombre de lieux de spectacles, ou leur aménagement aux alentours de la ville de Constantine est nécessaire, si l'on veut véritablement supprimer les obstacles d'origine sociale, géographique, et financière qui s'opposent encore à l'accès de tous aux divers manifestations culturelles et artistiques, en fournissant à tous les moyens de se cultiver eux-mêmes.

Dans ce sens, certaines actions culturelles et artistiques ont consisté à proposer aux habitants des quartiers périphériques du centre-ville certains spectacles en milieu urbains (places, placettes, etc.), telles que ; les projections de films, en utilisant les équipements appropriés, notamment les AMAC (Antenne Mobile d'Animation Culturelle). A plus long terme les animateurs de l'action culturelle envisagent de construire des équipements nouveaux dans la périphérie, notamment ; un Centre des Arts, une Maison de la Culture, ainsi que

l'aménagement des espaces publics urbains de la ville qui pourront abriter dans l'avenir l'action artistique urbaine.

b. Le terrain d'étude : Un grand ensemble d'habitations: la Cité du 20 Aout 1955 à Constantine

Dans cette perspective, et après l'analyse de l'action culturelle et de loisirs, nous essaierons de tester quelques hypothèses de travail sur un grand ensemble d'habitations de la zone périphérique Ouest de la ville de Constantine qu'on appellera la Cité du 20 Aout 1955, qui est limitée par les quartiers suivants (Photo 25);

Au Nord-est par : la Cité Kadi Boubakar et la Cité Filali

A l'Est par ; la Cité Mustapha Benboulaid, la Cité Fadhila Saadane et les terrasses.

Au Sud par : la Cité les Mimosas et le Boulevard du Soummam, menant vers la sortie Ouest de la ville de Constantine en direction de la ville d'Alger.

Au Nord et Nord-ouest par le Boulevard venant de la Cité Boussouf et menant vers la Cité El-Ménia.

Photo 25: la Cité du 20 Aout 1955 dans la zone Bellevue Ouest de la ville de Constantine.



Source : Google Earth 2016

Ce grand ensemble semblait constituer à nos yeux, un cadre favorable dans l'agglomération constantinoise, pour l'élargissement du public, et pour constituer ce pôle attractif à la périphérie. Réalisée dans les années 70, cette Cité qui compte 6800 habitants, est située dans la périphérie Ouest de la ville de Constantine.

En effet, cette banlieue est une zone résidentielle dans laquelle s'implantent depuis quelques années de multiples équipements tertiaires. Une zone résidentielle qui a vu se développer de grands ensembles d'habitations collectives, mais où de vastes espaces non aménagés restent encore disponibles. De plus, elle est pourvue de multiples équipements (Ecoles Fondamentales, CEM, Lycées, Maison de Jeunes, Stade en cours de réalisation, Crédit Populaire Algérien, Banque, Agence Postale Antenne APC, etc; et possède toutes les caractéristiques de résidence pour des populations de catégories moyenne et aisée, et qui généralement constituent le public habituel de l'action culturelle, et sont donc susceptibles d'être intéressées par les spectacles qu'on pourrait leur présenter.

La Cité du 20 Aout 1955 fait actuellement l'objet d'une opération d'amélioration urbaine de grande envergure, mais les travaux de réalisation avancent très lentement. Notons que durant la phase d'élaboration de ce projet, la population de ce quartier n'a à aucun moment été consultée.

c. La demande :

En définitive, la demande que nous formulons peut se résumer dans l'hypothèse générale suivante:

Les habitants de la Cité du 20 Aout 1955 dans la banlieue de la ville de Constantine, qui possèdent certaines caractéristiques du public habituel de l'action culturelle, sont gênés dans leur fréquentation des lieux de spectacles proposés par des obstacles techniques (liés au sous-équipement), et géographiques (liés à l'éloignement par rapport au lieu traditionnel de spectacles: le centre-ville). Ces habitants de la périphérie constituent de ce fait un public potentiel pour l'action culturelle non seulement en salle, mais aussi dans les espaces publics urbains. La connaissance de ce public potentiel et de ses besoins doit permettre d'envisager des modalités d'action pour le constituer en public réel.

Pratiquement cette demande supposait que nous répondions à trois types de questions :

1) Comment les différentes catégories sociales vivent-elles leur localisation périphérique au regard de tel ou tel type d'équipements culturels et de loisirs existants ?

2) Comment le public "virtuel" perçoit-il les diverses activités artistiques, culturelles et de loisirs qui lui sont proposées à Constantine, par les animateurs de l'action culturelle et artistique, et quelles images le public se fait-il de cette action?

3) Quels sont les souhaits de ce public potentiel en matière d'équipements culturels ou socioculturels, la nature et la localisation de ces équipements?

7.4.2. La méthodologie

Comment avons-nous conçu, en termes sociologiques, le questionnement ainsi posé? C'est ce que nous allons voir maintenant en examinant les hypothèses générales de travail qui nous ont guidé tout au long de notre travail d'analyse, et les démarches pratiques qui en ont découlé.

a. Les hypothèses générales :

L'intérêt de la demande que nous avons formulée résidait surtout dans l'importance et la valeur attribuées aux facteurs techniques et géographiques dans l'analyse des empêchements à la fréquentation des lieux de spectacle, de la part d'une population ayant une certaine « homogénéité sociale », quant à ses caractéristiques et du fait d'une même appartenance résidentielle.

Mais dès l'abord, on pouvait se demander pourquoi dans cette population certains étaient adhérents à l'action culturelle et d'autres ne l'étaient pas. De plus, pourquoi dans cette population considérée comme privilégiée sur certains points, ne trouvait on pas une plus grande proportion d'adhérents? Enfin, une certaine identité des caractéristiques sociales qu'implique ou que suppose le même univers résidentiel, ne manifeste-t-elle pas qu'une apparente homogénéité, ne masque-t-elle pas d'autres facteurs plus essentiels, d'autres différences plus déterminantes dans l'explication de la nature des obstacles à la fréquentation du théâtre et du type de spectacles présentés par les animateurs de l'action culturelle.

Dans ce sens, nous avons formulé l'hypothèse générale suivante :

L'éloignement géographique et le sous-équipement sont secondaires par rapport à un éloignement social, qui rend inaccessible à certains les produits sociaux dits culturels, artistiques et de loisirs; et qui sur le plan individuel se traduit par une distance psychologique, qui fait que le sujet se sent extérieur, et se tient à l'écart des valeurs véhiculées par les activités culturelles et de loisirs proposés par les animateurs de l'action culturelle de la ville.

Pour tester cette hypothèse générale, trois types de paramètres devaient être formulés ;

- d'une part, ceux concernant "*les objets sociaux*" appelés activités culturelles, artistiques et de loisirs au sein des activités hors-travail.
- d'autre part, ceux liées aux "*sujets individuels ou collectifs*" se situant diversement au regard de ces objets.
- et enfin, celui relatif "*au cadre spatial*" dans lequel s'inscrit et se concrétise cette relation des sujets aux objets.

b. Public et population

Si l'on veut mettre à sa juste place le problème des obstacles liés à la situation périphérique, on doit se demander pourquoi pour une population donnée vivant dans un grand ensemble périphérique, certains individus adhèrent à l'action culturelle et d'autres n'y adhèrent pas. Il faut également dire pourquoi certains fréquentent les spectacles en salles et en milieux urbains, et d'autres non. Dans cette optique, le public potentiel ne peut être analysé et distingué que par rapport à un public réel, c'est pourquoi il fallait analyser en même temps un public réel (les adhérents à l'action culturelle), et un public virtuel (les non-adhérents).

Notre travail de recherche devait donc consister en une étude comparative de deux catégories de résidents de la Cité du 20 Aout 55 dans la ville de Constantine ; celle des adhérents à l'action culturelle et celle des non-adhérents.

c. Comportements et images

Les différences entre public réel et public potentiel (virtuel) peuvent être perçues non seulement dans les images et les représentations liées aux spectacles, mais dans le comportement effectif des sujets. D'où la nécessité

d'analyser pour chaque unité individuelle ou collective, le décalage pouvant exister entre le niveau des représentations et celui des comportements.

Ce qui impliquait d'abord la mise en évidence des divers pratiques chez les adhérents et les non-adhérents, c'est-à-dire la description des divers comportements à travers lesquels se manifeste l'exercice habituel de certaines occupations pour lesquelles sont connues l'ensemble des valeurs, normes sociales et modèles de comportements qui leurs sont attachés. Il fallait surtout éviter d'entreprendre une étude d'opinion qui n'aurait été en définitive qu'une étude des stéréotypes, c'est-à-dire des clichés habituels concernant l'art et la culture et le loisir.

Par conséquent, nous avons jugé nécessaire d'analyser les divers systèmes d'images et divers systèmes de comportements qui lient un individu ou un groupe d'individus aux divers *objets sociaux*, que sont les diverses formes d'activités ou d'équipements culturels et de loisirs.

d. Activités culturelles et de loisirs - activités hors travail

Les différences entre public réel et public potentiel doivent se manifester dans la hiérarchie respective des activités que pratiquent les adhérents et les non adhérents pendant le temps hors-travail, ainsi que dans deux systèmes distincts de culture et de loisirs. Dès lors, la question posée est la suivante ; Peut on envisager les activités culturelles à part dans les activités de loisirs ?

Les activités dites culturelles ne peuvent être envisagées à part dans les activités de loisirs. On pourrait se demander si dans la configuration des activités que se choisit l'individu, il n'existe pas un type d'activités particulier, que le langage courant, celui de la pratique sociale, a l'habitude de dénommer activités culturelles, en faisant référence à des occupations plus élaborées, tels que ; théâtre, cinéma, musique classique, lecture, etc. Cette distinction qui traduit sans conteste un problème réel, ne pouvait être prise en compte, de manière opératoire, car elle est trop imprécise et qu'elle suppose trop de jugements de valeurs.

Définir au préalable les activités culturelles, c'était se condamner à une ambiguïté sociologiquement dangereuse et à une stérilité méthodologique. En effet, c'était confondre un objet social et un produit social, avec la fonction qui lui est donnée par le sujet et l'utilisation qui en est faite par l'individu. Il s'agissait

donc pour nous avant tout de saisir une relation vécue entre une série de spectacles et d'activités considérées (à juste titre ou non) comme de loisir ou comme culturelles, dans le contexte général des activités pendant le temps hors-travail.

Par conséquent, on peut dire que les activités culturelles et de loisirs ne peuvent être analysées que par rapport au sens qu'elles prennent, et à la place qu'elles occupent pour un individu ou une catégorie sociale, parmi les autres activités hors-travail, ainsi que par rapport au travail lui-même, c'est-à-dire au temps consacré par l'individu à l'exercice de ses obligations professionnelles.

"L'action culturelle et de loisir est une configuration d'activités que choisit explicitement l'individu et à laquelle il accorde un sens et une valeur particuliers, eu égard à ses autres activités hors-travail" (DUMAZEDIER, 1959).

La culture et le loisir représentent donc un ensemble d'occupations choisies de manière volontaire quelles que soient les raisons de ce choix et quelles que soient les activités pratiquées. Pratiquement on peut dire qu'on a affaire ici à deux ensembles indépendants ;

- d'une part ; un ensemble de motivations, de raisons, et de finalités, qui peuvent tout aussi bien définir n'importe laquelle des occupations humaines.

- d'autre part ; un ensemble d'activités, d'occupations, de comportements.

Ainsi, on peut dire que, ce qui constitue la culture et le loisir, c'est la relation volontaire que crée, un individu ou une unité collective entre l'une quelconque de ces occupations, et l'une quelconque de ces motivations.

En conséquence, on ne peut définir de manière opératoire la culture et le loisir, ni par les buts poursuivis, ni par le type d'activité. Les buts poursuivis qui sont souvent multiples (information, éducation, distraction, jeux, détente, etc.), peuvent varier selon les individus dans le temps et l'espace, sans que pour autant l'activité change de nature, ni qu'elle perde pour l'individu sa signification d'activité culturelle et de loisir.

Aucune activité ne peut être définie comme de loisir à proprement parler et en elle-même. Une activité ne peut être analysée isolément, mais bien plutôt dans la place qu'elle occupe dans l'ensemble des choix volontaires d'un individu ou d'une catégorie sociale.

Par exemple : l'activité appelée travaux ménagers peut-être considérée comme une obligation de type familial par la femme au foyer ou la femme qui

travaille au dehors, et constituer un loisir pour leurs maris. De même, le temps de parcours entre le lieu de travail de résidence qui est perçu comme une contrainte ou perte de temps, peut pour certaines personnes et dans certaines conditions comprendre des moments de culture et de loisirs : lectures, conversations, jeux, ou encore l'activité bouquiner qui, pour certains est liée à un besoin particulier (la recherche scientifique), alors que pour d'autres c'est juste pour passer le temps, etc.

e. Fréquentation des lieux de spectacles.

C'est dans le contexte des hypothèses de travail précédemment émises que doit se poser le problème de la fréquentation des lieux de spectacles en tant qu'activité de culture et de loisirs.

En premier lieu, et compte tenu de ce que nous venons de dire, la fréquentation du Théâtre ne saurait être envisagée de manière opératoirement différente de celle utilisée pour appréhender les autres activités hors-travail. C'est-à-dire que la fréquentation du Théâtre doit être replacée dans un système de culture et de loisirs lui-même situé par rapport aux activités hors-travail et aux activités de travail.

Par ailleurs, pour le théâtre peut-être plus que pour toute autre forme d'activité, il est nécessaire de distinguer les comportements relatifs à sa fréquentation proprement dite, et des images qui lui sont associées. C'est sans doute là que l'on trouvera le décalage le plus important entre comportements et images.

Le théâtre dans notre civilisation est trop valorisé pour ne pas susciter des images prestigieuses même chez les catégories sociales qui n'y vont jamais, ou presque jamais. En ce sens, pour un individu donné, les opinions, les idées, et les valeurs concernant le Théâtre, peuvent être relativement indépendantes de ses activités culturelles et de loisirs.

f. Participation au cadre urbain :

Les comportements résultant de la pratique des activités culturelles et de loisirs, et les images qui leur sont associées n'ont de sens que s'ils sont référés de manière concrète dans le temps et à l'espace dans lequel ils s'expriment, notamment; le cadre urbain. De plus, ces comportements et images de loisirs

dans la ville ne peuvent être expliqués que si on les replace dans le contexte de l'utilisation de la ville, c'est-à-dire de l'ensemble des comportements passés et présents et de l'ensemble des images qui les commandent et/ou en découlent.

g. La situation dans la ville

La situation périphérique des unités d'habitations à proximité de la Cité du 20 Aout 1955, et leur implantation relativement récente, peuvent favoriser certains types de rapports et certaines formes de dépendance, à l'égard du centre ville ; les habitants de cette Cité pouvant trouver à proximité un tissu urbain structuré, des équipements et une organisation sociale susceptibles de favoriser un regroupement, à défaut d'une intégration à ces communautés, et à cet espace social qui leur préexistaient. Ceci doit être perceptible au niveau des loisirs.

D'autre part ; les habitants de ces ensembles d'habitations collectives contigus peuvent avoir entre eux un certain nombre de rapports et de relations sûrement restreintes et fonctionnelles à l'échelle d'une communauté de voisinage, pouvant constituer l'amorce d'une vie sociale plus intense et que l'étude doit prendre en considération en vue de la sensibilisation ultérieure à mener.

Ainsi, il y avait de grandes chances pour que nous retrouvions chez les habitants, au plan des loisirs, la dualité de la participation au cadre urbain ; participation à l'espace local et à l'espace du centre-ville.

• L'espace local :

Généralement, il se confond très largement avec l'espace résidentiel et peut déborder sur un environnement privilégié ; ce cadre qu'il était intéressant de connaître ne pouvait permettre toutes les modalités d'expression des diverses formes de culture et de loisirs, par manque de lieux favorisant l'activité culturelle et de loisirs, bien que la Cité du 20 Aout 55 à Constantine soit à certains égards relativement favorisée par rapport aux autres zones périphériques de la ville de Constantine.

• L'espace du centre-ville :

Il fait l'objet sans nul doute d'un double système de polarisation pour les habitants de la Cité du 20 Aout 1955 :

➤ *la polarisation fonctionnelle* ; liée aux conditions d'implantation des équipements culturels, de loisirs, administratifs et commerciaux et aux lieux de travail.

➤ *la polarisation " subjective "* ; liée aux images valorisantes du centre ville, tant dans les modèles locaux des activités sociales que dans les modèles globaux chez des habitants qui sont nouveaux résidents dans la Cité, car le centre est associé à ce moment-là, plus directement, aux valeurs véhiculées par la société globale, et permet ainsi un certain mode d'insertion sociale qui peut court-circuiter l'environnement résidentiel.

Au plan des activités culturelles et de loisirs, on risque d'avoir affaire à une double définition de la polarisation du centre ;

➤ d'une part ; l'utilisation des équipements qui va être le fait de certaines catégories relativement favorisées.

➤ d'autre part ; l'utilisation de l'espace public urbain notamment ; rue, place placette, en tant que lieux de spectacles pouvant abriter les Arts de la rue, accessibles et valorisés par toutes les catégories sociales.

7.4.3. Méthode d'approche

Pratiquement tout cela revenait à mettre en évidence chez les habitants de la Cité du 20 Aout 1955 (adhérents et non-adhérents à l'action culturelle), leurs divers modes de participation à la culture et au loisir dans le cadre urbain constantinois.

a. Modes de participation à l'Action culturelle:

Il fallait donc confronter les diverses images liées à ces comportements, et également analyser les diverses images et valeurs associées aux loisirs, à l'art, et à la culture, ainsi qu'aux souhaits exprimés dans ce domaine.

Autrement dit, il convenait d'analyser le comportement des habitants à travers les divers modes d'appropriation des lieux de culture et de loisirs ;

1°) En analysant les différences de pratiques entre les habitants de la Cité du 20 Aout 55, adhérents et non-adhérents à l'action culturelle.

2°) En cherchant la place occupée par les spectacles dans l'ensemble de ces comportements :

➤ pour les adhérents, à travers leurs diverses modalités de participation aux activités proposées par l'action culturelle (en quantité et en type de spectacles vus)

➤ pour les non-adhérents, en établissant les types de spectacles auxquels ils souhaiteraient assister.

3°) En mettant à jour les images et les représentations des activités culturelles et loisirs dans l'ensemble des activités pratiquées pendant le temps hors-travail.

4°) En mesurant l'écart entre la pratique des activités culturelles, et la hiérarchie des valeurs entre les diverses formes de ces activités, afin de voir par exemple ; si certaines activités comme le théâtre ne bénéficient pas d'un fort taux de prestige, alors qu'elles font l'objet d'un faible taux de pratique chez certains individus.

5°) En essayant de déterminer le sens véritable qu'il convient d'accorder aux justifications des pratiques, formulées en termes d'empêchements matériels.

6°) En mettant en relation la pratique des activités culturelles et de loisirs, leurs modes de justification et les souhaits exprimés en matière de lieux culturels.

b. Modes de participation à la ville :

L'analyse devait saisir les divers processus et les diverses modalités qui lient chaque individu, ou chaque catégorie d'individus à un ou plusieurs équipements, ou lieux de culture et de loisirs ; dans l'espace constantinois, et ceci à deux points de vue ;

1°) Celui de la fréquentation des lieux de spectacles, avec ses rythmes (périodicité) et ses rites (moment, avec qui, etc.)

2°) Celui des images, des opinions, et des valeurs, associées à tel ou tel espace utilisé ou non dans la ville. En ce sens, l'image du centre associée à l'image des loisirs et des spectacles, ne risquait-elle pas de rendre très difficile, sinon impossible toute décentralisation culturelle ?

Cela revenait à se demander s'il existe un espace entre le centre-ville et la périphérie, qui puisse offrir une image relais suffisamment forte du centre, pour être interprétée de façon positive par les habitants, et permettre l'implantation et l'utilisation d'équipements culturels et de loisirs.

7.4.4. Les démarches pratiques

a. L'analyse documentaire

Les démarches d'étude ont consisté essentiellement en ;

- Une analyse documentaire : Ce sont les sources documentaires (archives, plan cadastrale, presse écrite...), elle a pour but de connaître la population de la Cité du 20 Aout 55, sa réalité sociale, culturelle...
- l'Observation in situ, afin de mieux comprendre comment les habitants de la Cité s'approprient les espaces urbains publics au quotidien.
- La présente enquête par questionnaire, qui reste cependant l'outil le plus adapté à notre travail de recherche. Elle permet d'avoir un maximum d'informations en un minimum de temps et, pour un nombre maximal de sujets interrogés, de connaître le public adhérent ou non adhérent à l'action culturelle.

b. L'échantillonnage :

• L'échantillon :

L'importance numérique de l'échantillon découlait surtout des conditions matérielles de l'étude. Comme nous voulions réaliser une étude concernant les adhérents et les non-adhérents à l'action culturelle, nous avons décidé de passer le formulaire à 100 personnes habitants la Cité du 20 Aout 1955. En fait, après le traitement des questionnaires, 90 seulement se sont révélés utilisables.

Quand au mode de tirage, Nous avons procédé à un échantillonnage par aire. Nous avons ainsi tiré deux personnes par bloc.

• L'enquête par questionnaire :

Nous réalisons une étude auprès de la population du grand ensemble résidentiel à Constantine, notamment; la Cité du 20 Aout 1955. Cette étude vise à connaître le public potentiel à l'action culturelle et aux loisirs d'une part, d'autre part, à savoir comment les personnes vivent leurs espaces publics urbains et ce qu'elles pensent de la vie culturelle dans leur quartier.

Le questionnaire a été élaboré après une phase d'entretiens libres préparatoires auprès des diverses catégories de la population et après des séances de concertation avec les responsables de la direction de la culture de la ville de Constantine.

Les entretiens libres préparatoires ont été réalisés tant auprès des personnalités locales, que de diverses catégories de population ;

1°) Les entretiens auprès de certaines personnalités de la ville de Constantine, avaient pour but de retracer l'histoire de ce grand ensemble d'habitation, de situer les divers problèmes locaux, et les divers secteurs de préoccupations.

2°) Les entretiens auprès de la population devaient d'abord tester leurs réactions propres à l'égard des divers thèmes évoqués ; culture, art, et loisirs. Pour ensuite nous permettre de voir la nature de leurs réponses selon le type de formulation proposée, ou de questions. Enfin nous voulions envisager la possibilité de construire un questionnaire unique permettant tout à la fois de manifester les identités et les différences de la population. Très vite, nous nous sommes aperçu qu'il fallait avant tout éviter de faire parler les habitants des sujets évoquant les grands thèmes d'art, de culture, et de loisirs, car on les enfermait dans des attitudes de prestance, chacun développant à sa manière un même nombre de stéréotypes. Au lieu de cela, il ressortait qu'il était nécessaire de replacer le sujet dans une situation concrète, c'est-à-dire le faire parler de l'activité culturelle qu'il pratique, de ce qu'il avait vu comme spectacles en salle, ou spectacles de rue, de ses réactions à ce moment là...etc.

Le questionnaire a été passé auprès de la population en mai 2015. Notons que plusieurs testes ont été nécessaires pour mettre au point le questionnaire dans sa forme définitive.

7.5. Analyse des résultats de l'enquête par questionnaire.

Notre préoccupation méthodologique nous a conduit à comparer adhérents à l'action culturelle et non-adhérents, habitants à la Cité du 20 Aout 55 à Constantine. Cette distinction reposait sur l'hypothèse que l'adhésion, attitude et acte matériel par lequel l'individu manifeste concrètement son intérêt pour les spectacles présentés par les responsables chargés des activités culturelles, artistiques et de loisirs dans la ville de Constantine, permettrait de définir deux systèmes d'attitudes à l'égard des valeurs et des produits de la société.

Nos résultats, qui portent sur l'analyse d'un échantillon de 100 personnes et dont nous avons retenu 90, nous a révélé, que les adhérents à l'action artistique, culturelle, et de loisirs, au nombre de 42 personnes, soit ; 46%, différent des non-

adhérents, au nombre de 48 personnes, soit ; 54%, dans leur manière d'utiliser le temps hors-travail dont ils disposent. Cette différence significative concerne non seulement le taux de pratique mais également le nombre et la qualité des activités pratiquées choisies et préférées, exprimant ainsi deux configurations à l'égard de l'art, de la culture, et du loisir.

Si de plus l'on considère les besoins en lieux de culture et de loisirs, on met en évidence un renforcement dans la différence d'attitude à l'égard de ces derniers. Par ailleurs, adhérents et non-adhérents se distinguent par certaines caractéristiques sociales à savoir ; le niveau d'instruction, la catégorie socioprofessionnelle et l'appartenance à des associations, alors qu'ils se ressemblent sur d'autres aspects, notamment ; la quantité et type de temps hors-travail, nombre d'enfants de moins de 15 ans.

Ces différences dans les attitudes et dans certaines caractéristiques sociales, traduisent pour les adhérents et les non-adhérents deux manières différentes d'être situés et de se situer dans le système social, deux modes distincts de relation aux valeurs et aux produits de la société.

L'adhésion à l'action culturelle et aux loisirs n'est dans ce sens que le signe d'une des modalités possibles de réaction aux valeurs, et les obstacles à l'adhésion sont bien plutôt d'ordre social et psychologique que de nature technique ou géographique.

Ceci, aura pour effet de poser en des termes nouveaux le problème du public potentiel à l'action culturelle et aux loisirs, et sa sensibilisation.

7.5.1. L'utilisation différentielle du temps hors travail

En présentant une longue liste d'occupations qui pouvaient être faites pendant le temps hors-travail, nous avons tenté de savoir comment les adhérents et les non-adhérents se situent concrètement à l'égard de ces activités¹⁰³. Il ressort de l'analyse qu'il y a deux modèles d'adhésion à l'art, la culture et aux loisirs ; celle des adhérents et celle des non-adhérents.

Les adhérents sont plus actifs, car, si l'on compare adhérents et non-adhérents activité par activité, on constate que statistiquement il y a toujours ou

¹⁰³ Le questionnaire comportait des questions sur la périodicité de l'accomplissement des activités mais aussi sur la date et le lieu où s'était déroulée telle ou telle occupation ainsi que la qualité des personnes qui les accompagnaient.

presque un plus grand nombre d'adhérents qui pratiquent chacune des activités qu'il y a de non-adhérents. Ceci est d'autant plus remarquable qu'ils disposent à peu près de la même quantité et de la même répartition du temps hors travail, comme nous le verrons plus loin.

Si l'on classe les activités pratiquées pendant le temps hors travail par les adhérents et par les non-adhérents par ordre d'importance croissante, en allant des activités pratiquées par peu de personnes à celles pratiquées par le plus grand nombre, on obtient une échelle, une hiérarchie caractérisant globalement chacune des deux catégories de population. La comparaison de ces deux échelles fait apparaître deux manières d'utiliser le temps hors travail, deux hiérarchies d'activités culturelles et de loisirs ;

1) Les activités pratiquées de manière statistiquement significative par un plus grand nombre d'adhérents.

2) Les activités pratiquées de manière presque identique par les adhérents et les non-adhérents.

7.5.2. Les activités davantage pratiquées par les adhérents :

Les différences vont concerner tout à la fois les activités très pratiquées aussi bien par les adhérents que par les non-adhérents, que les activités peu ou moyennement pratiquées par l'ensemble.

1) Les différences parmi les activités très pratiquées (c'est-à-dire par plus de 50% des interviewés) ; parmi les activités qui entraînent un taux de pratique élevé dans l'ensemble, les adhérents pratiquent davantage et cela de manière statistiquement significative :

- ✓ Le spectacle varié
- ✓ Le restaurant
- ✓ Les travaux de bricolages

2) Les différences parmi les activités peu ou moyennement pratiquées (c'est-à-dire 50% ou moins des interviewés) ; les adhérents pratiquent davantage que les non-adhérents les activités suivantes :

- ✓ les conférences
- ✓ les réunions d'associations
- ✓ la pratique du sport
- ✓ le repos (ne rien faire, se reposer, récupérer)

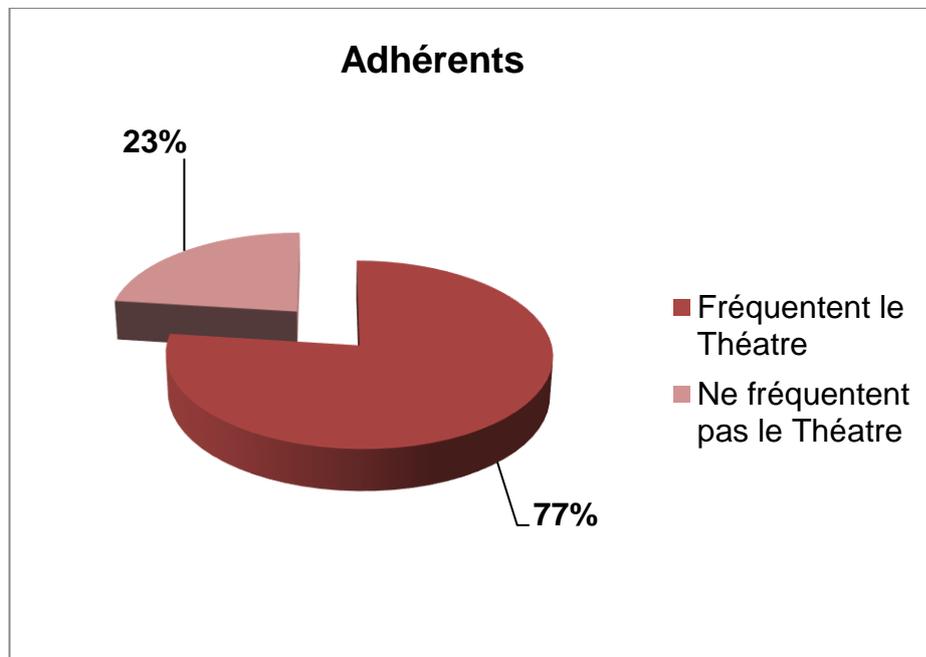
✓ travaux professionnels supplémentaires

3) Le théâtre occupe une place à part :

La fréquentation du théâtre occupe une place à part dans l'analyse, car l'adhésion à l'action culturelle, élément méthodique de distinction des populations, impliquait plus ou moins une fréquentation du théâtre de la part des adhérents.

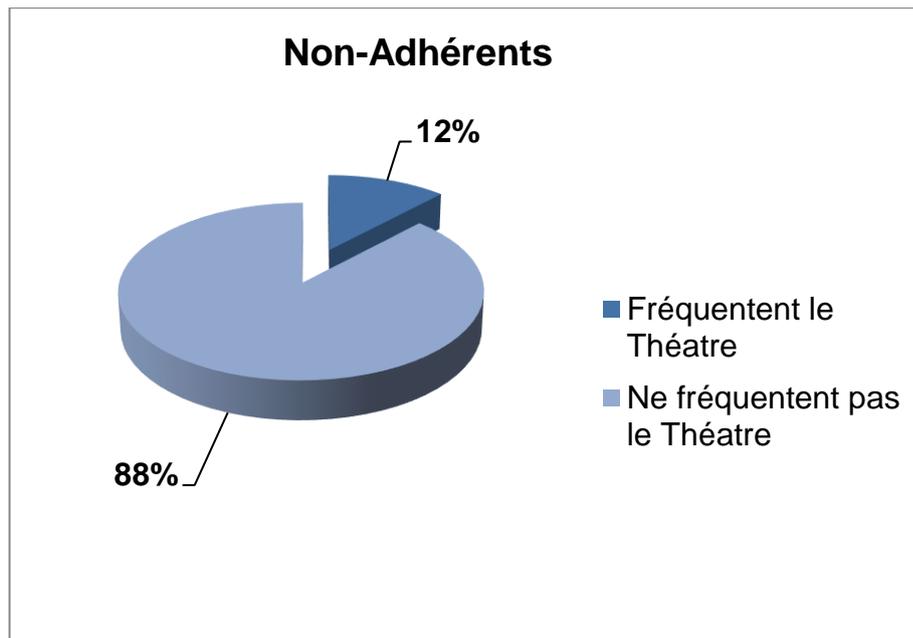
En effet, on constate que 77% des adhérents vont au théâtre et seulement 12% des non-adhérents, la différence est évidemment significative (Figures 8,9). Mais ce résultat, qui fait apparaître 23% d'adhérents qui ne vont pas au théâtre repose, comme nous le verrons plus loin, le problème de la délimitation et de la définition du public potentiel.

Figure 8: La fréquentation du théâtre - chez les Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 9: La fréquentation du théâtre - chez les Non-Adhérents –



Source : l'Auteur 2016

7.5.3. Les activités pratiquées de manière identique ;

Ces activités sont de 3 types :

1) Les activités très pratiquées (par plus de 75% de l'échantillon concernent) :

- ✓ Ecouter la radio
- ✓ Regarder la télévision
- ✓ Lire les journaux (quotidiens)
- ✓ Rendre visite à des parents ou amis.

2) Les activités moyennement pratiquées (par 50% des interviewés) :

- ✓ Bricoler.
- ✓ Se promener en ville.
- ✓ S'occuper des enfants.

3) Les activités peu pratiquées (moins de 25% des personnes interrogées):

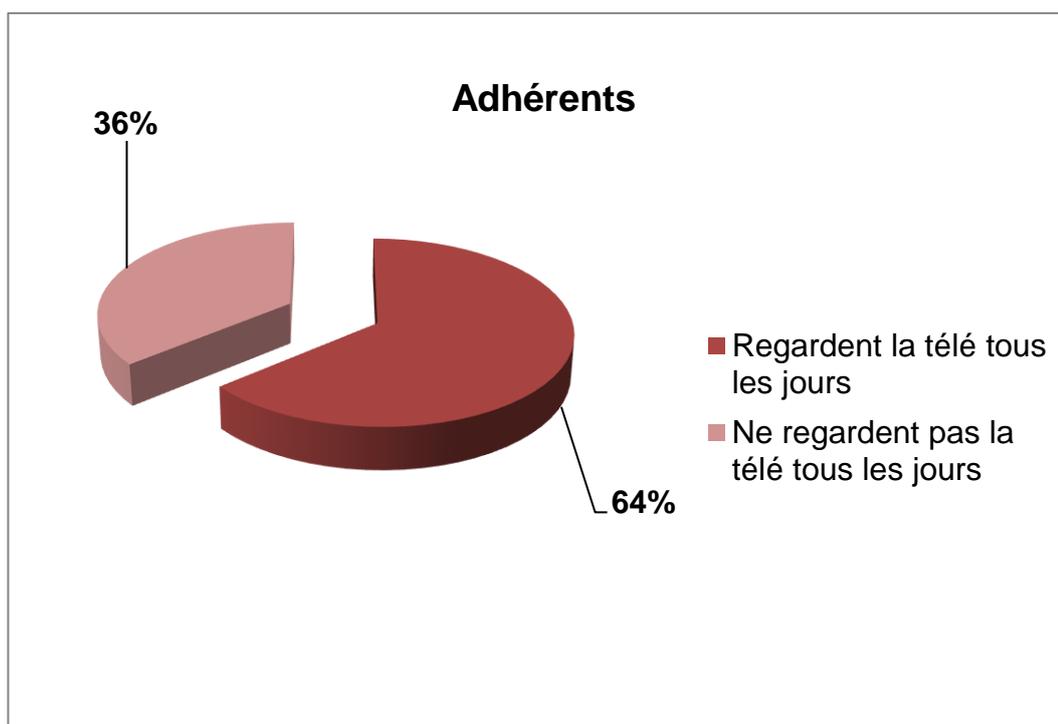
- ✓ La fréquentation de la maison des jeunes
- ✓ Jouer aux boules
- ✓ Assister à des spectacles sportifs
- ✓ Faire de la musique, du chant, de la peinture

4) La fréquence des pratiques :

Cette façon de présenter les résultats précédents, tient à ce que nous n'avons trouvé aucune différence significative entre adhérents et non-adhérents concernant la fréquence de pratique des activités hors travail, sauf pour la télévision et le bricolage.

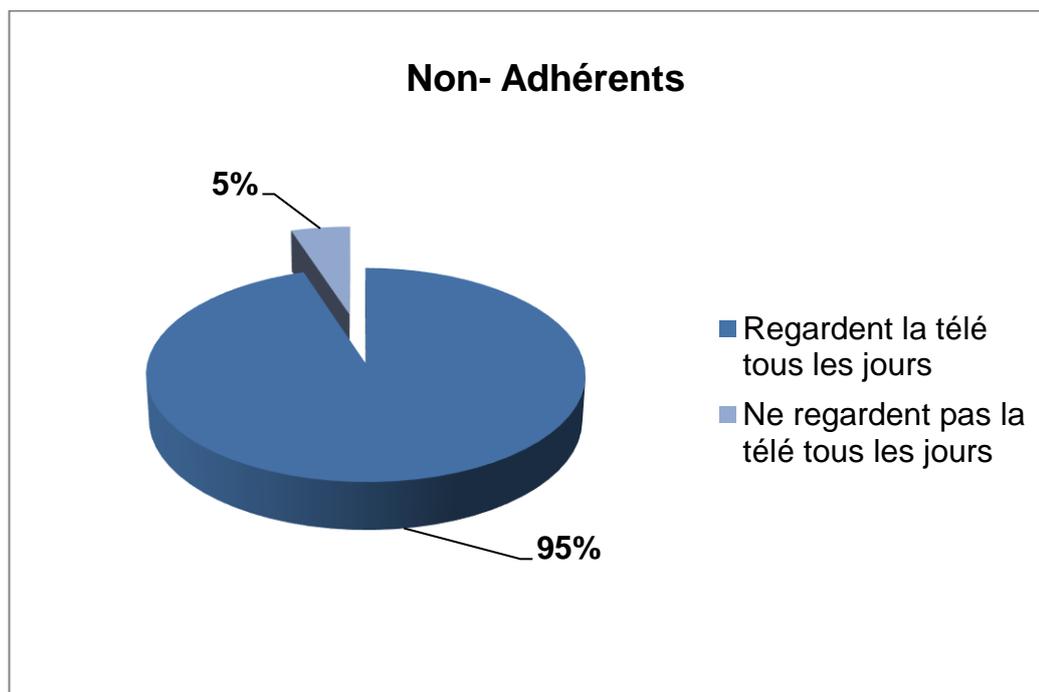
Bien qu'il y ait proportionnellement autant d'adhérents que de non-adhérents qui regardent la télévision ou qui font du bricolage, ces deux activités sont pratiquées plus fréquemment par les non-adhérents. En effet, sur 48 non-adhérents qui regardent la télévision, 46 la regardent tous les jours (soit 95%), alors que chez les adhérents on ne trouve que 27 sur 42 (soit 64%) qui la regardent tous les jours (Figures 10,11). En ce qui concerne le bricolage, sur 48 non-adhérents, 43 s'y adonnent au moins une fois par mois et 5 rarement (1 à 5 fois par an), tandis que sur 42 adhérents, 30 bricolent rarement et 12 souvent (Figures 12,13).

Figure 10: Regarder la télévision - chez les Adhérents -



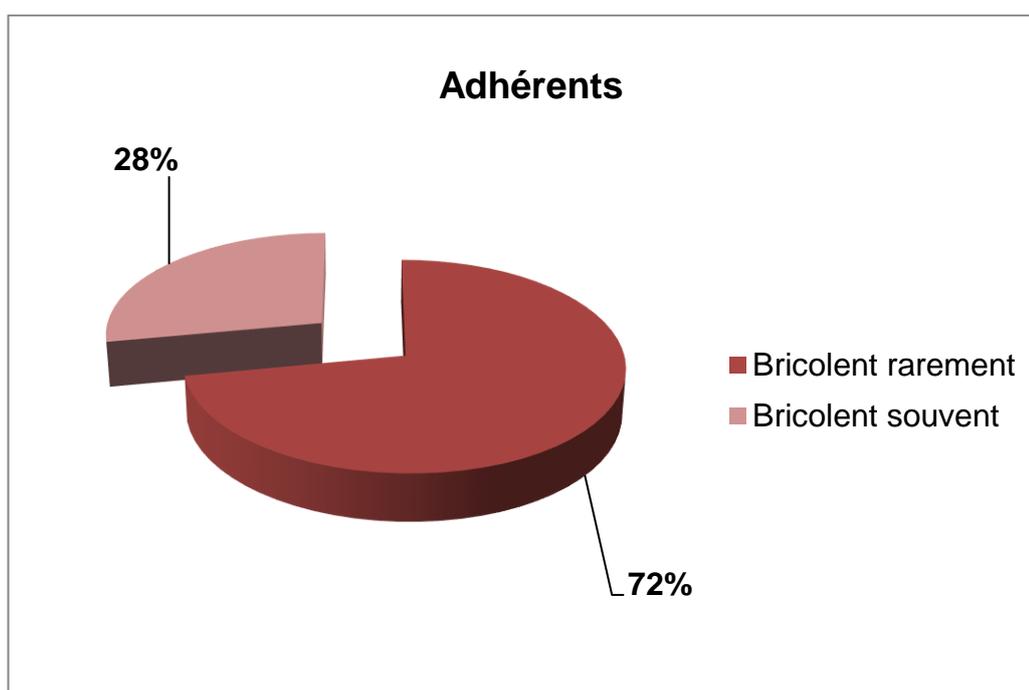
Source : l'Auteur 2016

Figure 11: Regarder la télévision - chez les Non-Adhérents -



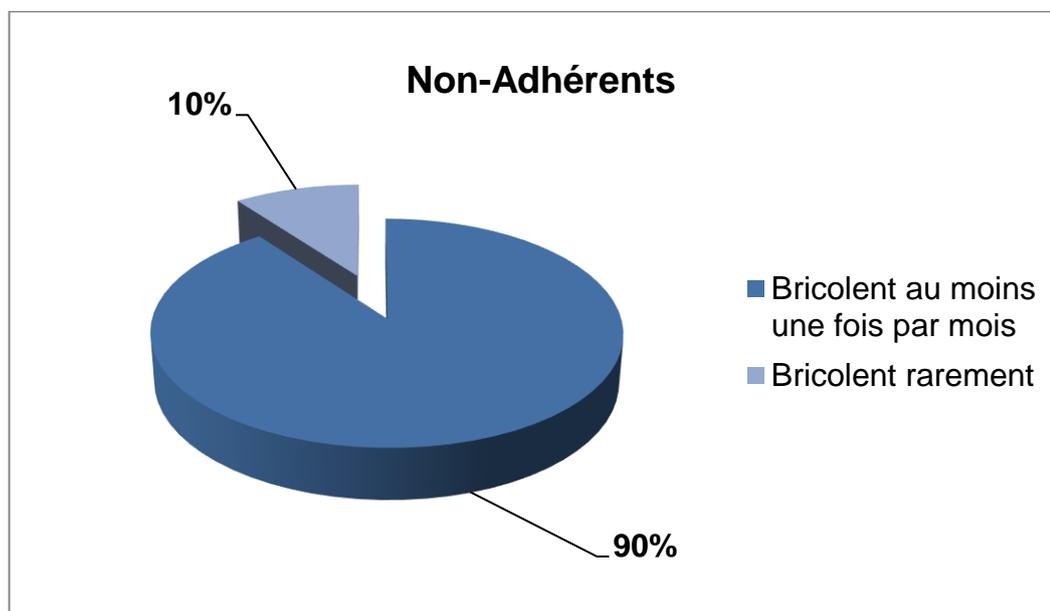
Source : l'Auteur 2016

Figure 12: Bricoler - chez les Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 13: Bricoler - chez les Non-Adhérents –



Source : l'Auteur 2016

7.5.4. Les choix préférentiels d'activités culturelles et de loisirs :

Nous faisons ici référence aux préférences émises par les sujets parmi les activités qu'ils pratiquent pendant le temps hors-travail. Ces préférences n'expriment pas l'éventail exhaustif des activités considérées comme de culture, d'art, et de loisirs par nos deux catégories de population, elles permettent seulement d'établir une hiérarchie de valeurs parmi les activités culturelles et de loisirs préférées par les adhérents, et une hiérarchie de valeurs, parmi les activités préférés par les non-adhérents¹⁰⁴

¹⁰⁴ Il y avait en effet une grande difficulté pratique à atteindre concrètement les loisirs. La notion même évoque trop d'idées toutes faites pour qu'une question d'ordre général puisse être posée directement sur ce qui est considéré par le sujet, comme loisir. Le loisir, choix volontaire est lié à la conjoncture, et pour retrouver les éléments qui ont conditionné le choix, il faut soit faire appel à un passé récent concret, c'est-à-dire à un choix effectué à une date récente, mais à ce moment là si l'on gagne en précision, on perd le sens et la signification générale des choix, soit remonter dans le passé avec tous les aléas de cette mémorisation. Nous avons préféré retrouver la valeur des choix par la sélection et la préférence des activités culturelles et de loisirs.

L'analyse de ces choix fait apparaître un renforcement de la différence, déjà précédemment analysée, entre adhérents et non-adhérents, et ceci sur quelques activités distinctives seulement : *Le théâtre, le spectacle varié, la pratique du sport et la télévision.*

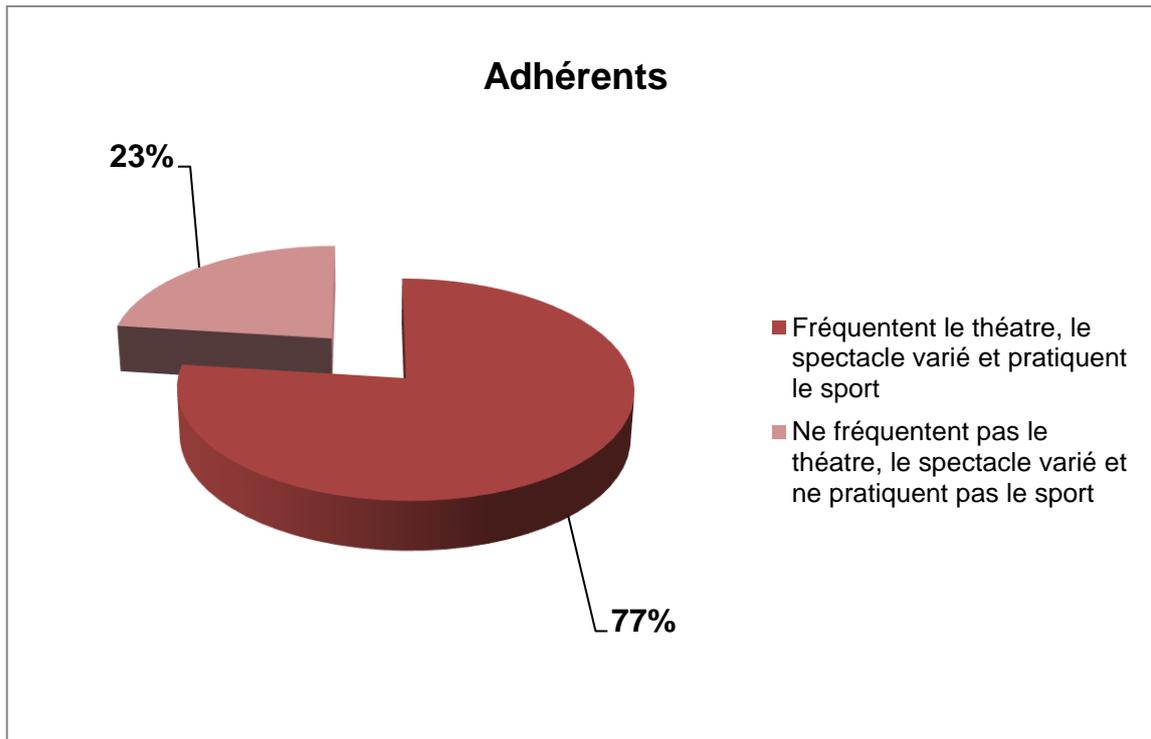
1) Le théâtre, le spectacle varié, la pratique du sport, sont préférés par les adhérents : Un plus grand nombre d'adhérents (77%) préfèrent ces activités que de non-adhérents (12%), et cela de manière statistiquement significative (Figures 14,15)

- ✓ Le théâtre
- ✓ Le spectacle varié
- ✓ La pratique du sport

Il faut souligner que les préférences des adhérents se portent sur des activités qu'ils pratiquent beaucoup et qui les distinguent des non-adhérents, comme nous l'avons déjà vu. Tout semble se passer, comme si, les adhérents font ce qui leur plait de faire, et avec l'intensité désirée, et que dans ce désir se trouve tout à la fois la volonté de développer l'esprit autant que le corps. Ceci paraît vrai au moins pour le théâtre, le spectacle varié et la pratique du sport, plus pratiqués et plus préférés par les adhérents.

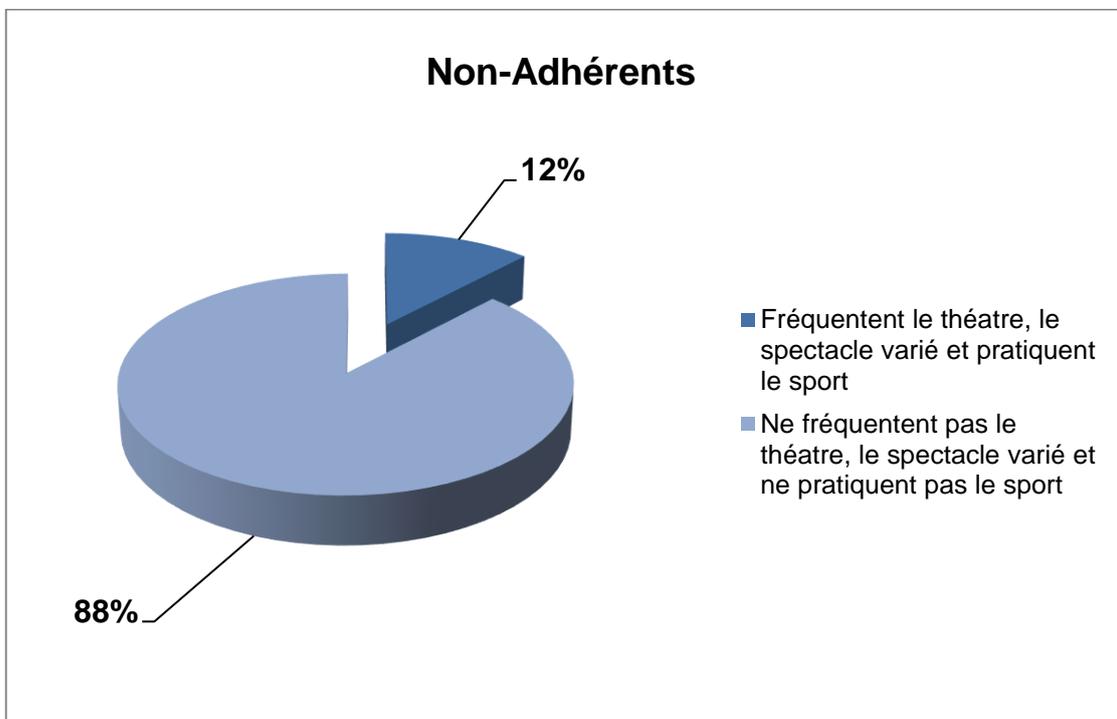
Figure 14: La fréquentation du théâtre, du spectacle varié, la pratique du sport

- chez les Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 15: La fréquentation du théâtre, du spectacle varié, la pratique du sport - chez les Non-Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

2) La télévision est préférée par les non-adhérents :

Les non-adhérents se différencient des adhérents par leur plus grande valorisation de l'occupation; "*regarder la télévision*". Cette différence dans les préférences était déjà apparue au paragraphe précédent, les non-adhérents regardant plus fréquemment la télévision. Cette préférence n'est, comme nous le verrons plus loin, que le signe d'une attitude qui favorise la relation directe avec les valeurs véhiculées par les moyens de communication de masse sans passer par l'intermédiaire des groupes ou groupements relais tels que ; les associations, les syndicats, les partis, etc.

3) Les autres préférences ne sont pas distinctives :

Les activités autres que ; « *la théâtre, le spectacle varié, la pratique du sport, la télévision* » sont choisies par les adhérents et non-adhérents de manière identique. Les choix portent pour plus de 25% des interviewés sur la lecture et pour moins de 15% sur le bricolage, les spectacles sportifs, les promenades en ville, les travaux ménagers, faire de la musique, du chant, de la danse, et de la peinture.

Il faut noter que certaines de ces activités qui sont peu valorisées, sont suffisamment pratiquées. Il en est ainsi du bricolage, des promenades en ville, des travaux ménagers, des visites à des parents ou amis, pratiquées par plus de la moitié et préférées par moins de 15% des personnes interrogées.

7.5.5. Les besoins en lieux de culture, d'art, et de loisirs

Les besoins exprimés par les personnes interrogées ont été obtenus à partir du type de questions portant sur les équipements et l'aménagement des espaces urbains publics souhaités dans la Cité du 20 Aout 1955. Ce type de questions devait montrer s'il existait une différence entre adhérents et non-adhérents dans la localisation de la demande, et nous n'avons trouvé aucune différence significative. Nous appellerons donc besoins, les demandes en matière de lieux de culture, d'art, et de loisirs dans la Cité du 20 Aout 1955 à Constantine.

Les adhérents et les non-adhérents diffèrent dans leurs besoins en équipements culturels et de loisirs ;

1) Les demandes caractéristiques des adhérents concernent :

- ✓ Un centre culturel
- ✓ Une maison des jeunes

- ✓ Des espaces publics urbains aménagés
- ✓ Un cinéma ou ciné-club

2) Les demandes des non-adhérents portent de manière significative

sur :

- ✓ Les équipements sportifs
- ✓ Un restaurant

a. Les besoins comparés aux pratiques

La comparaison de la hiérarchie des besoins des adhérents et des non-adhérents avec la hiérarchie des pratiques (c'est-à-dire la comparaison du nombre de personnes d'une catégorie qui désire voir s'implanter un équipement donné, et le nombre de personnes qui l'utilise ou pratique une activité qui pourrait se dérouler dans le cadre d'un tel équipement), fait apparaître que pour les adhérents, la demande est liée d'une certaine manière à la pratique, alors que pour les non-adhérents ce qui est demandé n'est pas caractéristique de leurs pratiques.

1) Les demandes des adhérents :

Pour les adhérents, le spectacle varié (en salle et dans l'espace public urbain) est très pratiqué (97%), et préféré, et très demandé.

En ce qui concerne le centre culturel, il n'a pu être défini de manière très précise, c'est une sorte de cadre d'activités valorisées, délimitant un domaine culturel relativement flou, mais dans lequel on peut faire entrer tout au moins des activités comme le théâtre, le spectacle varié ou les conférences, qui sont par ailleurs celles là même qui distinguent les adhérents des non-adhérents. Quant à la maison des jeunes, si elle est demandée par près de la moitié des adhérents, elle est très peu fréquentée (une seule famille sur 42). Rappelons qu'il existe deux Maisons des jeunes dans le quartier Fadhila Saadane.

Cependant, malgré le décalage qui existe entre la fréquentation et la demande, il est intéressant de noter que, d'une part ; le manque est d'avantage ressenti par les adhérents que par les non-adhérents, et que d'autre part ; les demandeurs ne sont pas seulement des jeunes de moins de 25 ans, mais également des personnes adultes

2) Les demandes des non-adhérents :

Les besoins sont surévalués par rapport aux pratiques et ne coïncident pas avec elles. En effet, les demandes des non-adhérents se portent de manière significative d'une part ; sur des équipements sportifs, alors que seulement 25% d'entre eux pratiquent effectivement un sport, et d'autre part ; sur un restaurant, alors que les quartiers avoisinants ne sont pas sous-équipés de ce point de vue, et qu'en fait, les non-adhérents comme nous le verrons, sortent peu par rapport aux adhérents.

b. Les caractéristiques sociales

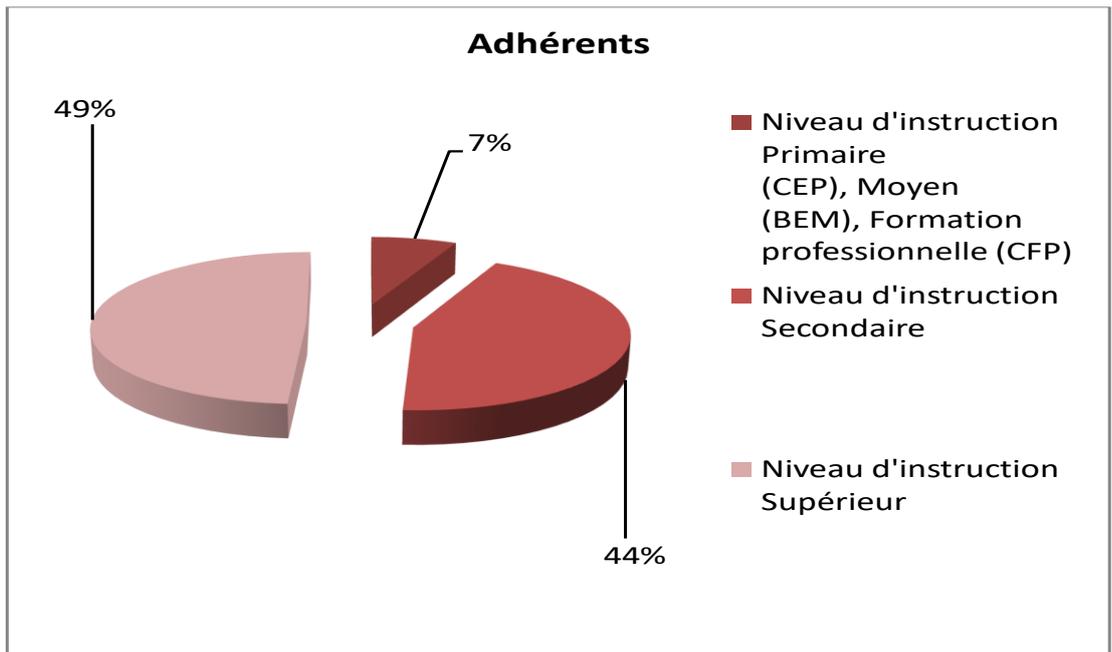
Sur le plan des caractéristiques sociales, adhérents et non-adhérents se trouvent différer essentiellement sur trois points : *le niveau d'instruction, la catégorie socioprofessionnelle et l'appartenance à des associations.*

Des caractéristiques telles que ; *revenus, quantité et répartition du temps de travail, nombre d'enfants de moins de 15 ans*, qui auraient pu paraître tout aussi déterminantes dans le système de culture et de loisirs, ne sont pas différenciatrices dans notre étude. Il était certain que dans une population d'un même ensemble d'habitation, on trouverait un certain nombre de similitudes, sinon d'identités dans la composition sociale. Par ailleurs, d'autres éléments tels que ; *l'âge, le sexe, l'état matrimonial* ont été rendus homogènes lors de la détermination de notre échantillon.

c. Caractéristiques sociales distinctives

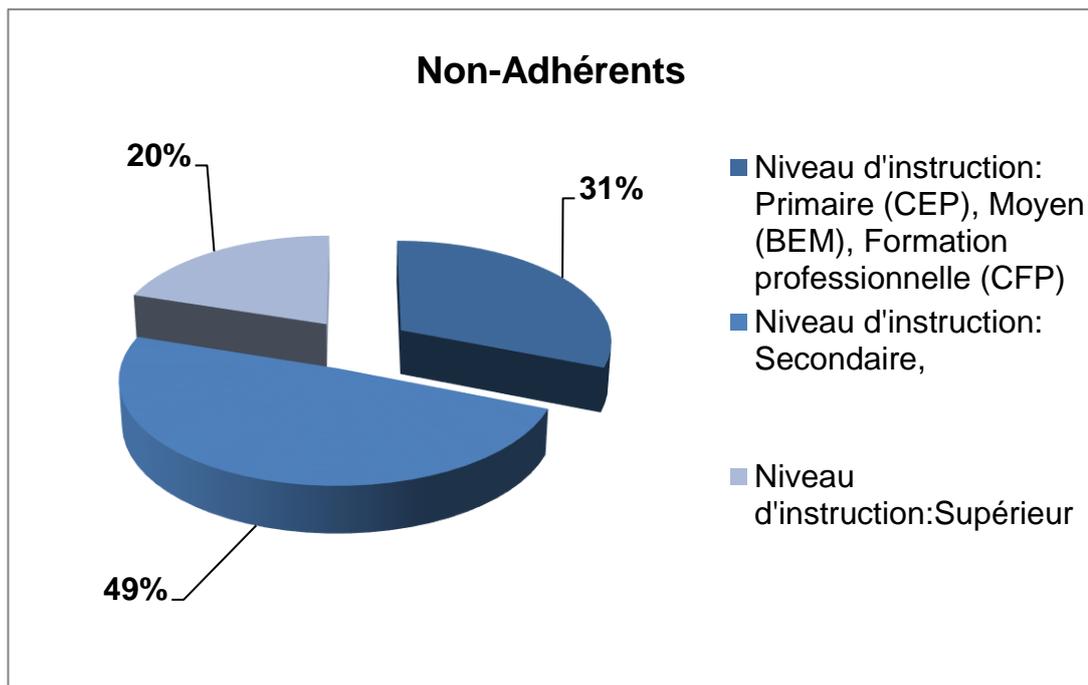
1) Le niveau d'instruction des adhérents : Il est plus élevé que celui des non-adhérents. En effet, 7% seulement des adhérents ont un niveau d'instruction primaire (Certificat d'Etudes Primaires) ou sanctionné par un brevet d'enseignement moyen (B.E.M) ou un certificat de formation professionnelle (C.F.P), alors que 31% des non-adhérents ont ce niveau d'instruction. A l'inverse, 93 % des adhérents ont un niveau d'instruction secondaire ou supérieur contre 69% de non-adhérents, et près de la moitié des adhérents ont un niveau d'instruction supérieur contre 20% des non-adhérents (Figures 16,17).

Figure 16: Niveau d'instruction - chez les Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 17: Niveau d'instruction - chez les Non-Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Les conjoints des personnes mariées interrogées, ont en général le même niveau d'instruction. Plus des trois quarts des couples d'adhérents (20 sur 25) ont un niveau d'instruction supérieur-supérieur ou secondaire-supérieur contre 26,31 % pour les non-adhérents (10 sur 38).

Une très faible proportion (8%) des couples d'adhérents ont au moins un membre de niveau d'instruction primaire ou sanctionné par un B.E.M. alors que près de la moitié des couples de non-adhérents ont ce niveau. Par ailleurs, 52% des couples d'adhérents sont de niveau secondaire ou supérieur, alors que dans ce cas on ne trouve que 2 % des couples de non-adhérents (Tableau 4).

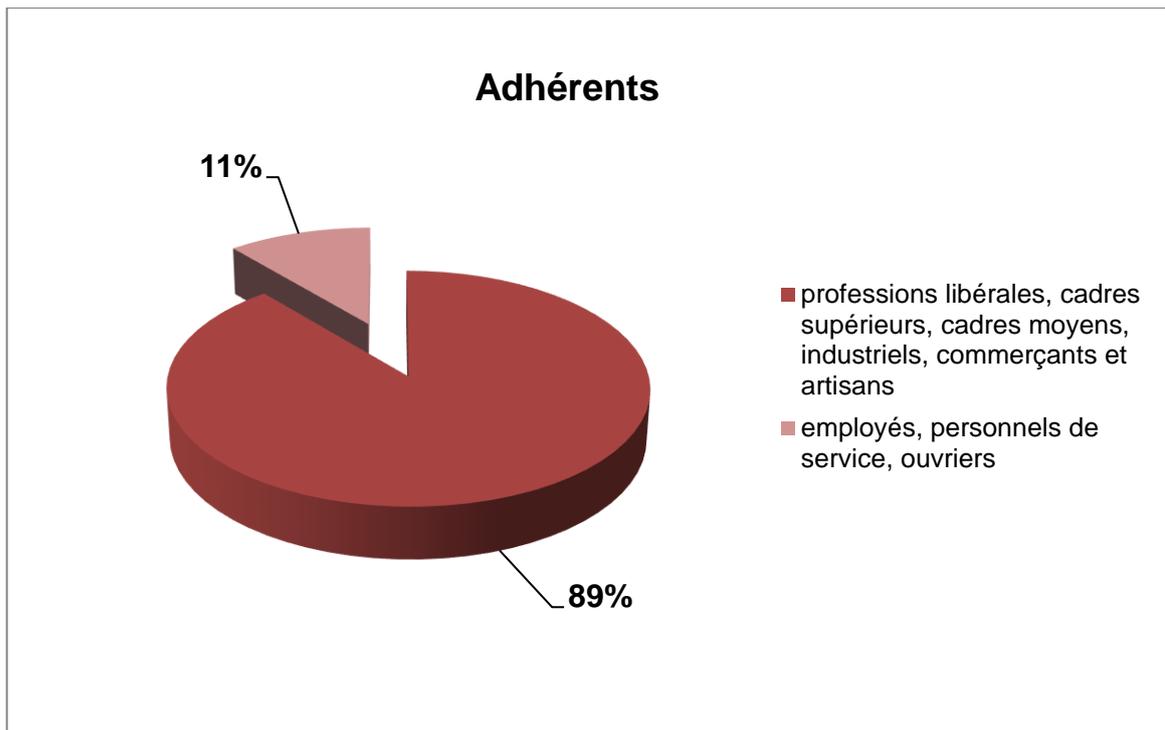
Tableau 4: Niveaux d'instruction des couples

Niveau d'instruction des couples	Adhérents	Non-adhérents
Primaire-primaire	1	9
Primaire-secondaire	1	7
Primaire-supérieur	1	2
Secondaire-secondaire	2	10
Secondaire-supérieur	11	8
Supérieur-supérieur	9	2

Source : l'Auteur 2016

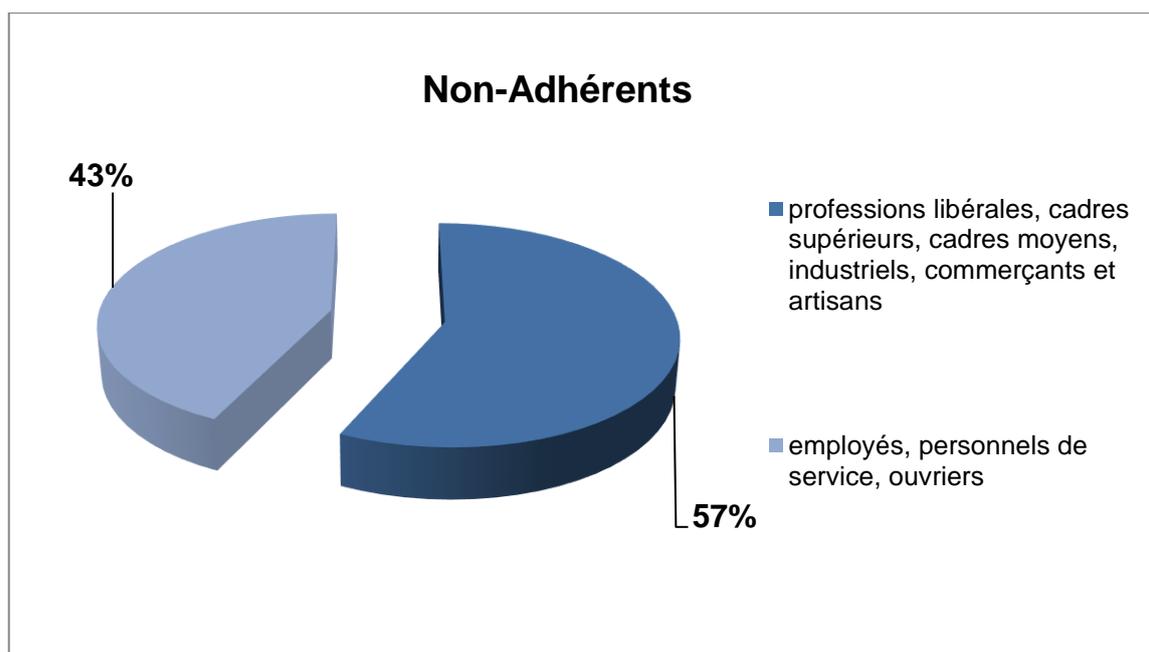
2) La catégorie socioprofessionnelle des adhérents actifs: Elle est plus élevée que celle des non-adhérents actifs. En effet, 89% des adhérents sont les membres des professions libérales, des cadres supérieurs ou cadres moyens, des industriels, commerçants et artisans alors que 57% seulement des non-adhérents font partie de ces catégories. A l'inverse, il y a seulement 11% d'employés, de personnels de service et d'ouvriers chez les adhérents, contre 43% chez les non-adhérents (Figures 18,19).

Figure 18: La catégorie socio-professionnelle - chez les Non-Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 19: La catégorie socio-professionnelle - chez les Non-Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

3) L'appartenance à des associations chez les adhérents : Elle est importante et très supérieure à celle des non-adhérents. En effet, plus des trois quarts des adhérents de la Cité du 20 Aout 1955, 32 sur 42 soit 76,2%, font partie d'au moins une association, et seulement 37,5% de non-adhérents (18 sur 48). Ceci comme nous le verrons plus loin, n'est qu'un des signes d'un engagement social à l'échelle de la zone étudiée. La différence porte non seulement sur le nombre d'adhésions, mais aussi sur le type et le nombre d'associations auxquelles appartient chaque membre des deux catégories d'habitants de la Cité du 20 Aout 1955 (Tableaux 5,6).

🚦 Le nombre d'adhérents et non-adhérents affiliés à zéro, une, ou plusieurs associations :

Tableau 5: Affiliation à des associations des Adhérents et des Non-Adhérents

Associations	Adhérents	Non-Adhérents
Pas d'affiliation	10	31
1	18	13
2	8	3
3	3	1
4	2	-
5 à 8	1	-

Source : l'Auteur 2016

Tableau 6: Affiliation des Adhérents et des Non-Adhérents par types d'associations

2°) Types d'associations :

Associations	Adhérents	Non-adhérents
Culturelles	12	3
Sportives	9	4
Jeunesse	1	2
Religieuses	2	2
Sociales	13	7
Amicales	2	3
professionnelles	-	-
Partis et groupements	10	3

Source : l'Auteur 2016

D'une manière générale les adhérents ont un engagement social beaucoup plus important et plus médiatisé. Ils sont plus actifs à beaucoup d'égards et sont affiliés en plus grand nombre et à une quantité plus grande de groupes ou groupements institutionnels. Près de la moitié des adhérents (42%) appartiennent au moins à deux associations compte tenu de leur adhésion à l'action culturelle et au loisirs, alors que près de la moitié des non-adhérents (45%) ne font partie d'aucune association. De plus, cet engagement est beaucoup plus politique. En effet, les adhérents sont plus nombreux que les non-adhérents à adhérer à des partis ou groupements politiques et à des syndicats.

En fait, pour les adhérents, cet engagement social qui passe par l'intermédiaire des groupements-relais, qui filtrent en quelque sorte et donnent leur sens à la relation individus-valeurs sociales (à l'échelle de la société entière), nous le retrouvons au plan de la participation.

d. Caractéristiques distinctives secondaires

A coté des trois critères principaux : niveau d'instruction, catégorie socioprofessionnelle, et appartenance à des associations, la propriété du logement ou l'ancienneté de résidence ne constituent que des éléments secondaires.

1) La propriété du logement : Les propriétaires de leurs logements sont plutôt des adhérents. Ceci ne tient pas apparemment à des questions de revenus, puisque ceux-ci ne diffèrent pas entre adhérents et non-adhérents, mais peut-être à une attitude devant le logement, attitude liée sans doute aux caractéristiques tout à la fois d'instruction, de catégorie socioprofessionnelle et d'une manière plus générale à l'appartenance sociale.

2) Les "allogènes" sont plutôt des non-adhérents.

Parmi les 32 personnes qui ne résidaient pas à Constantine avant leur installation dans cet ensemble d'habitation, seulement 11 sont des adhérents.

Nous mentionnons cela à titre indicatif, mais nous ne pouvons pas en tirer d'enseignements, compte tenu de la dimension de nos résultats et du fait que l'ancienneté de la résidence à Constantine ne joue pas. Elle ne différencie pas les adhérents des non-adhérents. Le fait d'habiter depuis longtemps à Constantine, par la connaissance de la ville, et l'insertion sociale qu'elle supposait, pouvait être un facteur facilitant l'adhésion, mais on constate qu'il n'en est rien, le nouvel immigrant se replie sur son espace de travail ou son espace résidentiel.

e. Les caractéristiques non-distinctives :

Les caractéristiques telles que ; la disponibilité du temps hors-travail, les revenus, et les enfants, ne permettent pas de distinguer adhérents, et non-adhérents dans notre étude.

1) Disponibilité du temps hors-travail.

Les non-adhérents travaillent en moyenne (44 h) plus que les adhérents (38h). Cependant, les effectifs par tranche horaire de travail nous montrent que cette différence n'est pas statistiquement significative.

De plus, les adhérents n'ont pas plus long week-end que les non-adhérents, et la place du week-end se situe dans la semaine entre le Jeudi et le Dimanche. Par ailleurs il n'y a pas de différence dans les horaires de travail.

2) Les revenus:

En réalité, le revenu familial moyen des non-adhérents est en général supérieur au revenu familial moyen des adhérents, mais la différence dans la répartition en classes de revenus n'est pas significative dans notre échantillon. Ceci est d'autant plus intéressant que nous avons constaté une différence dans

les catégories socioprofessionnelles. En effet, on peut dire que la catégorie socioprofessionnelle ne renvoie pas directement à un niveau de revenus, elle est davantage l'indice d'une fonction, c'est plutôt la résidence dans ce type d'ensembles d'habitations qui implique une certaine fourchette de revenus.

3) Le nombre d'enfants de moins de 15 ans :

Les Adhérents n'ont pas plus d'enfants de moins de 15 ans que les non-adhérents. L'argument a souvent été avancé, que la présence au domicile de jeunes enfants était lourde de conséquences, quant à la disponibilité en temps libre. Dans notre cas, il ne joue que de façon secondaire, c'est ce que nous examinerons plus loin lorsque nous parlerons des obstacles ou des empêchements à la fréquentation du théâtre.

18.8. Les modes de participation aux valeurs sociales

Les différences que nous avons constatées au plan des comportements des préférences et des besoins, ainsi qu'au plan des caractéristiques sociales, traduisent pour les adhérents et les non-adhérents à l'action culturelle et aux loisirs de la Cité du 20 Aout 1955 , deux manières différentes d'être situés et de se situer dans le système social, deux modes de relation aux valeurs et aux produits de la société.

Pour les adhérents, une attitude tournée vers l'extérieur c'est-à-dire ouverte sur les groupes sociaux (associations, syndicats, etc.), sur la culture, le loisir, les espaces publics urbains et le centre-ville.

Pour les non-adhérents une attitude centrée sur le foyer comportant peu de sorties, un repliement sur l'espace résidentiel, et une certaine polarisation sur la télévision.

En effet, les adhérents ont des relations avec le centre-ville, plus fréquentes, des relations plurifonctionnelles, où les aspects ludiques et symboliques jouent un grand rôle, et où l'éloignement par rapport au lieu de résidence ne constitue qu'une gêne secondaire. Cet engagement social des adhérents est plus politique, à la fois dans son sens restreint et au sens large de participation à la vie de la cité ; c'est ce que nous allons voir en analysant la participation au cadre urbain : notamment les sorties, et les limites de leur quartier.

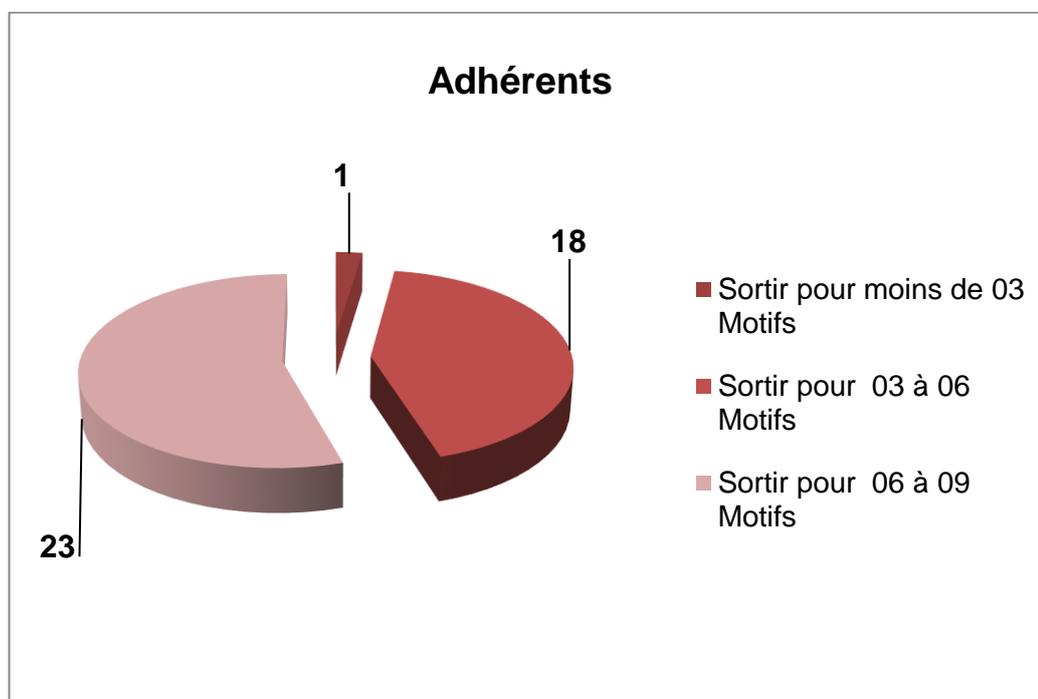
18.8.1. Participation au cadre urbain :

1) Les sorties :

Certaines des activités hors-travail comportent nécessairement des déplacements hors du domicile, et à l'extérieur de l'espace résidentiel : aller au théâtre, au cinéma, au restaurant, au café, assister à un spectacle de rue, se promener en ville, rendre visite à des parents ou amis qui n'habitent pas sur place, etc. Si l'on compte pour chaque personne le nombre d'activités différentes pratiquées au cours d'une année et que l'on compare les adhérents et les non-adhérents, l'on constate que les adhérents sortent d'avantage.

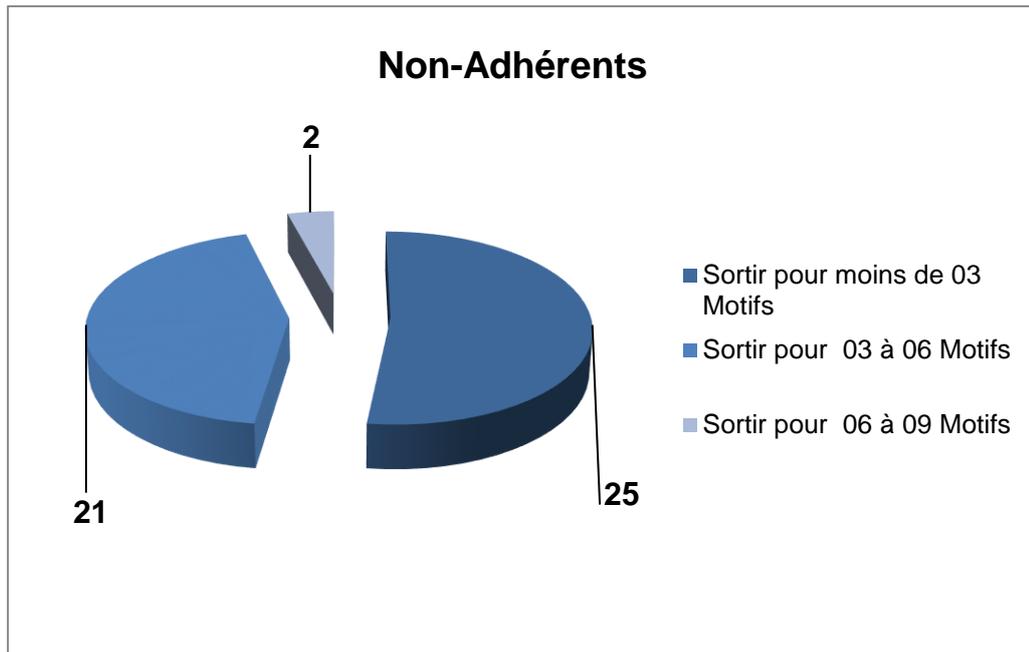
En effet, seulement un adhérent est sorti une fois dans l'année pour moins de trois motifs (contre 25 non-adhérents), 18 adhérents pour 3 à 6 motifs (21 non-adhérents) et 23 adhérents pour 6 à 9 motifs (contre 2 non-adhérents) (Figures 20,21).

Figure 19 : Les sorties en milieu urbain - chez les Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

Figure 20: Les sorties en milieu urbain - chez les Non-Adhérents -



Source : l'Auteur 2016

2) Les limites du quartier :

La description que les adhérents et les non-adhérents font des limites de leur quartier montre que les adhérents ont dans leur majorité une vision plus large de leur quartier. Alors que les non-adhérents ont une image plus restrictive de l'espace environnant.

En effet notre analyse fait apparaitre que :

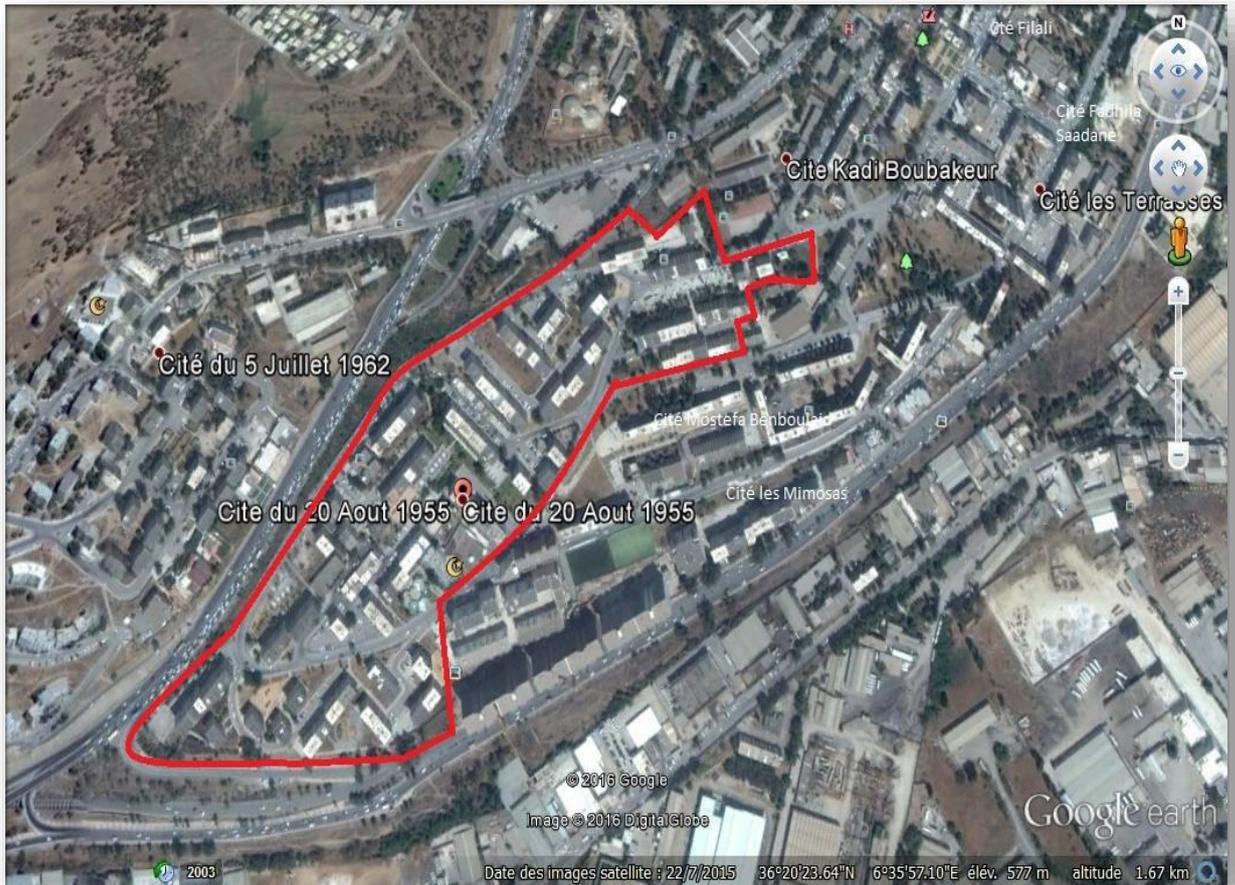
➤ Les limites, se définissent pour l'ensemble des interviewés dans la direction du centre-ville c'est-à-dire qu'elles englobent en grande partie les quartiers ; Kadi Boubakeur et Filali. Les adhérents sont plus nombreux (40 à 45%) à inclure Kadi Boubakeur dans leur espace de quartier, contre 25 à 30% de non-adhérents, ceci est encore plus vrai pour le quartier Filali, compris dans les limites par 55 à 65% d'adhérents et seulement 30 à 40% de non-adhérents.

➤ Un autre quartier est valorisé, il s'agit des Cités Fadhila Saadane, les Terrasses et Benboulaid Mostepha, qui comme Kadi Boubakeur et Filali, offrent un certain nombre d'attraits à cause de leurs équipements. En fait, il semble que ces choix et ces orientations ne manifestent que les pôles attractifs du point de vue des équipements situés dans l'environnement (Photo 26).

➤ Seuls les adhérents font entrer la Cité les Mimosas dans leur quartier. Construit récemment, cet ensemble d'habitations n'est pas inclus dans le quartier pour des raisons de relations fonctionnelles, mais à cause de sa signification valorisante pour les habitants de la Cité du 20 Aout 1955.

➤ Les adhérents et les non-adhérents ne se différencient pas dans leur définition des limites résidentielles, qui cotituent la Cité du 20 Aout 1955.

Photo 26: La Cité du 20 Aout 1955 et ses quartiers limitrophes, dans la zone Bellevue Ouest de la ville de Constantine.



Google Earth 2016

18.8.2. L'attitude centrée sur le foyer

Il est utile croyons-nous, de montrer concrètement et de manière qualitative, à travers des extraits d'interviewés comment les non-adhérents expriment leur attitude :

➤ **Un repliement sur le foyer et les valeurs familiales ou les autres apparaissent comme les perturbateurs.**

« Je ne vois pas ce qu'il faudrait, je n'ai envie que de rentrer chez moi, la vie maintenant vous enlève tous vos moments de tranquillité »

« Je ne désire rien du tous, je demande à passer mes jours tranquille... la politique m'en parlez pas.... »

« Je crois assez peu aux loisirs collectifs. On peut lire et s'intéresser sans collectivité. »

« Dans ces grands ensembles, les gens sans être égoïstes, n'aiment pas tellement remuer les choses, se mélanger aux gens ce n'est pas sain... »

« Je suis contre un club, on se détend en famille dans la nature et seul, sinon ça devient politique ou autre avec plus de contraintes, on fait ce quand veut quand on est seul ».

➤ **La ville (le centre-ville) est un lieu fonctionnel de consommation et de travail et pour les loisirs, mais il est parfois peu sécurisant par rapport à la résidence.**

« En ville, je n'y vais pas trop souvent avec ma femme au théâtre, ou se faire un petit restaurant du côté de la place de la Brèche ».

« J'habiterais en ville, j'irais au théâtre, mais d'ici c'est trop chère, et puis la nuit en ville ce n'est pas sûr. »

➤ **Les loisirs nécessaires doivent être familiaux et sur place.**

« Il faudrait une salle familiale à la Cité du 20 Aout 1955, des endroits où l'on puisse se détendre en famille »

➤ **4) Sur place, l'on voudrait voir exister des rapports sociaux plus étroits qui puissent compenser le repliement ou le désengagement et l'on souffre de voir qu'ils n'existent pas :**

« Les gens s'enferment dans leurs appartements et avec leur télévision, il n'y a aucune communication entre eux ».

➤ **Dans ces conditions, le Télévision semble le meilleur moyen ou le seul moyen d'entrer en contact avec les autres.**

« Dans la presse, je ne lis que les gros titres, je n'ai pas de préférences, les informations me sont données par la télévision ».

« Il y'a de bonnes émissions de variétés à la Télé, c'est aussi bien qu'un théâtre ... bon, ce n'est pas toujours de la bonne qualité mais on s'en contente ».

« Je me contente de ça « la télé » et je dois prendre ce qu'on me donne ».

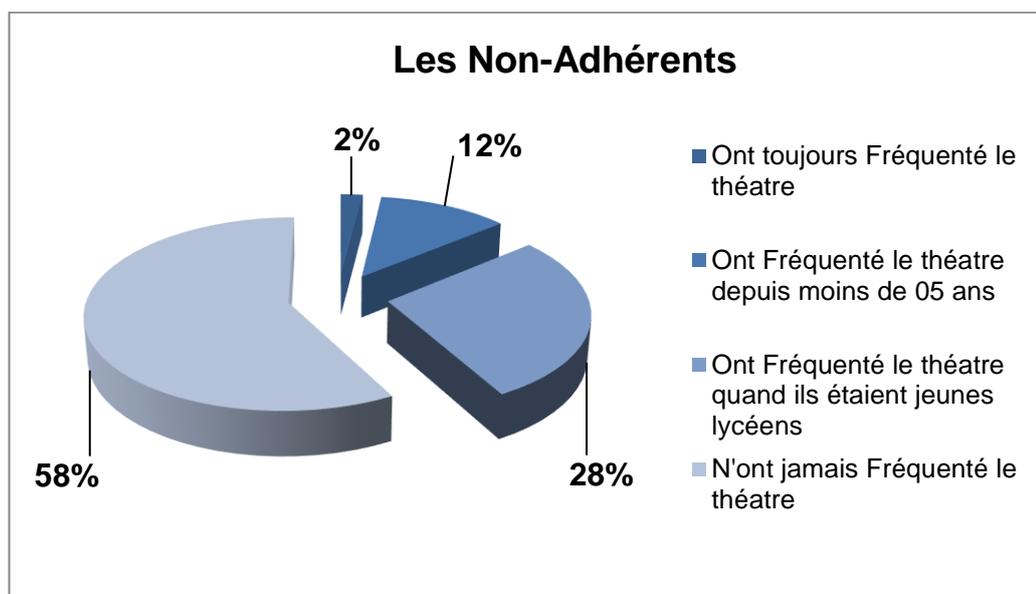
En conclusion, nous dirons que les adhérents se distinguent des non-adhérents par le type d'activités qu'ils pratiquent et qu'ils valorisent (théâtre, cinéma, ou bien Télévision), et par la manière dont ils actualisent leur participation sociale à l'intérieur du cadre spatial urbain (active et ouverte sur l'extérieur ou peu active et centrée sur le foyer). Théâtre, cinéma et télévision sont des indices caractéristiques de deux modes de relation aux valeurs et aux produits de la société.

La pratique de la télévision chez les non-adhérents semble exclure le théâtre et le spectacle varié, alors que chez les adhérents, la même pratique n'exclut pas la fréquentation du théâtre et du cinéma. En effet, sept adhérents qui vont au théâtre ne regardent pas la Télé (contre un non-adhérent). De même, les adhérents vont aux salles de spectacles et regardent la télévision (5 non-adhérents dans ce cas), et 23 non-adhérents ne vont pas aux salles de spectacles et regardent la Télévision (contre un adhérent).

18.8.3. La fréquentation des lieux de spectacles: Le prestige du théâtre

Lorsque nous avons demandé aux interviewés s'ils aiment le spectacle varié, presque tous ont répondu par l'affirmation. En tout cas, tous les non-adhérents, sauf 2%, ont répondu de façon très affirmative. Il y a donc contradiction, décalage, entre leurs déclarations et leurs comportements, car seulement 12 % d'entre eux ont été au théâtre depuis moins de 5 ans, 28 % en ont vu dans leur jeunesse quand ils étaient lycéens (cela fait entre 10 et 40 ans), et 58 % ne sont jamais allés dans une salle voir un spectacle (Figure 22).

Figure 21: Le prestige du théâtre - Contradictions entre déclarations et comportements chez les Non-Adhérents



Source : l'Auteur 2016

Le théâtre faiblement fréquenté par les uns, et plus fortement par les autres, est perçu comme une activité chargée d'un sens prestigieux par l'ensemble.

Nous avons eu affaire ici à un stéréotype, largement diffusé dans notre population et qui renvoie à la place prestigieuse occupée par le théâtre dans les activités de culture et de loisir dans notre société. Cette place est tellement privilégiée, tellement valorisée par rapport aux autres formes d'activités qu'elle finit par s'assimiler à la culture. Au plan individuel, accorder de la valeur au théâtre, l'aimer, c'est dire en quelque sorte, qu'on fait grand cas de la culture, c'est s'assimiler et se valoriser en même temps comme personne cultivée ; et s'identifier à son statut.

Mais comme le souligne A.TOURAINE « *...une grande partie des thèmes culturels valorisés par notre civilisation n'ont plus leurs origines dans l'activité professionnelle des hommes* ».

Autrement dit, ce qui caractérise notre société, à l'heure actuelle, c'est que ses membres ne peuvent plus comprendre, comme ils le faisaient autrefois, les thèmes culturels auxquels ils sont soumis, à partir de leur expérience vécue, sociale et professionnelle.

Les groupes sociaux ne se différencient plus par la qualité de leurs productions culturelles respectives, mais par leurs places, leur situation dans l'organisation sociale globale à l'égard d'une production culturelle globale.

Selon TOURAINE « *Les groupes sociaux tendent à se différencier de plus en plus par leurs degré de participation aux thèmes et aux produits de la culture, et non plus par la possession d'une sous-culture différente des autres* ».

En ce sens, les différences que nous avons pu mettre en évidence tant au plan des catégories socioprofessionnelles qu'à celui de l'instruction, rendent bien compte des contradictions apparentes entre les représentations et les comportements des non-adhérents.

L'école est l'institution à laquelle échoit de plus en plus la responsabilité d'organiser l'apprentissage des valeurs sociales. Elle est le creuset dans lequel tout membre de la société reçoit en quelque sorte les rudiments de la manière de penser, de se comporter. Mais la période de scolarité, l'apprentissage n'a pas la même durée pour tous. Elle est fonction généralement de la catégorie sociale des parents et de leur niveau de revenus.

Pour ceux dont la scolarité a été écourtée, et qui se retrouvent très vite intégrés au circuit de production économique, tous se passe comme si on leur avait montré ce qu'il est convenable d'admirer et d'apprécier, sans leur donner les moyens d'actualiser dans des comportements leur adhésion à ces valeurs. Ceci est particulièrement visible dans le fait que les non-adhérents disent surtout apprécier le théâtre classique, se référant ainsi à leur période scolaire.

Les non-adhérents reconnaissent le théâtre en tant que valeur culturelle (stéréotypée), mais ils se sentent étrangers aux contenus qu'il véhicule, aux comportements que sa fréquentation implique, et également aux personnes et au milieu social auxquels ces comportements renvoient.

Citons quelques réponses données par des non-adhérents interviewées;

« J'aime les classiques, Molière, Racine... depuis le lycée je n'y suis pas allé au théâtre »

« Aller au théâtre, ça implique beaucoup de choses, bien s'habiller, mettre sa cravate... »

«... la présence du public aussi, j'y suis sensible, je m'ennuie un peu ...spontanément, je vais plus facilement au cinéma qu'au théâtre »

« Le théâtre, j'ai essayé mais c'est difficile en dehors d'un groupe d'élite, de se faire admettre »

« Le théâtre, c'est un peu...un luxe ».

« J'aime le théâtre quand il arrive chez moi à la télé, nous regardons l'émission ; au théâtre ce soir, et pourtant je n'ai jamais couru au théâtre ».

C'est dans ce sens que l'on peut comprendre pourquoi les non-adhérents privilégient tant la Télévision, qui représente pour eux un moyen commode d'entrer en relation avec les thèmes culturels de la société, sans pour cela être tenus d'adopter des comportements nouveaux ou être confrontés à des représentants d'une autre catégorie sociale. Pour les non-adhérents, regarder du théâtre à la télévision, c'est participer au prestige du théâtre, sans quitter sa famille, ou ses proches, c'est-à-dire ceux qui nous connaissent, que nous connaissons et qui nous reconnaissent.

Les non-adhérents sont d'ailleurs beaucoup plus nombreux que les adhérents à apprécier le théâtre à la télévision (91% contre 57%).

Tout cela, définit une manière d'être sociale, un mode de relation aux valeurs et aux produits de la société, qui se réfère à un type d'appartenance sociale, et qui

se traduit par une attitude centrée sur le foyer. Cette attitude est à la fois la cause et la conséquence d'un faible engagement social, (souvent d'un désengagement) par la polarisation sur des valeurs familiales, qui nous amènera à reconsidérer le problème du public potentiel.

18.8.4. L'adhésion à l'action culturelle dans la Cité du 20 Aout 1955 :

L'adhésion à l'action culturelle et artistique n'est qu'un signe d'une modalité plus large de relation aux valeurs et aux produits de la société, de la part de toute une catégorie de la population.

Adhérer à l'action culturelle et artistique, c'est manifester concrètement qu'on assume le prestige du spectacle, à travers un acte qui signifie un engagement à participer. Certes 30 % des adhérents n'y ont pas été une seule fois au moment où ont été réalisées les interviewes (mais 2015), mais ceci ne nous autorise pas pour autant à les considérer comme un non-public. Nous verrons que sur bien des points, leurs attitudes et leurs comportements à l'égard de la culture et du loisir sont identiques à celle des autres adhérents.

En fait, adhérer, c'est être situé, être reconnu, se faire reconnaître socialement plus qu'individuellement, c'est actualiser, par ses comportements et un type de participation à des valeurs ; l'appartenance à une catégorie sociale dont les principales caractéristiques sont connues pour être le niveau d'instruction et la place élevée dans la hiérarchie professionnelle.

L'action culturelle et artistique n'est que le signe, le symbole, le label autour duquel se regroupe localement un public attaché au spectacle varié (théâtre, musique, ballet...), qui n'est public de ces activités culturelles et artistiques que parce que leur pratique fait partie du mode de vie d'une catégorie sociale qui présente une homogénéité sur d'autres plans, que sur celui de la seule fréquentation des salles de spectacles.

18.8.5. L'obstacle géographique à la fréquentation des lieux de spectacles :

Fréquenter les lieux de spectacles, c'est une manière de concrétiser, d'exprimer dans le vécu son appartenance sociale, et le mode de relation aux valeurs qu'elle implique. On conçoit dans ces conditions que le cadre spatial privilégié des adhérents soit le centre-ville, puisque celui-ci possède le monopole des équipements préférentiellement utilisés par eux : théâtre, cinéma, etc.

La relation au centre-ville n'est donc pas vécue comme une contrainte très lourde. Le centre-ville est porteur, pour eux, de symboles qui signifient la société, dans son ensemble. Aller au théâtre, par exemple, est une sorte de rite, qui comprend des activités dont le centre-ville est le cadre naturel. C'est retrouver des amis ou des parents et aller dîner au restaurant avec eux, avant ou après le spectacle. C'est sortir, dans le langage courant, c'est-à-dire aller en ville, c'est vivre la ville là où elle est porteuse du maximum de valeurs sociales qui la constituent en modèle réduit de la société globale.

Incontestablement, en tant que facteur isolé, la distance géographique au centre-ville est perçue comme un obstacle à la fréquentation du théâtre. 33 % des adhérents parlent de l'éloignement comme d'un empêchement, et 27% des non-adhérents. Pour les premiers, il s'agit d'un frein à un grand nombre de sorties désirées, tandis que pour les seconds, il s'agit essentiellement d'une justification à leurs comportements, qui leur semblent cependant n'être pas conformes à un modèle de sortie dans le cadre urbain. A ce sujet, un habitant de la Cité nous disait ; *« si on était en ville on sortirait plus, cet éloignement nous empêche de sortir comme on le devrait »*.

En fait, si la distance constitue un obstacle réel, elle est loin de constituer la cause principale de la non-fréquentation des lieux de spectacles, et par conséquent de l'action culturelle. En fait, le système d'attitudes et de comportements qui se forme dans le mode de relation des adhérents aux valeurs, les oblige à dépasser très vite cet obstacle, d'autant que le centre-ville est le lieu traditionnel privilégié, souvent considéré comme le seul lieu possible pour aller voir un spectacle ou pour sortir le soir. Lorsqu'on pose la question : *« assisteriez-vous à un spectacle, si ce dernier se donnait dans le quartier ? 75 % des non-adhérents répondent affirmativement tandis que, à peine plus de la moitié des adhérents (55 %) répondent oui, les autres réponses sont du type « ça n'enlève pas beaucoup d'empêchements, ou bien je préfère la ville pour aller au théâtre, il faut un cadre et une ambiance que seuls la ville donne »*.

18.8.5.1. Les autres empêchements à la fréquentation du théâtre

Les empêchements à la fréquentation des lieux de spectacle les plus cités ne sont pas souvent l'éloignement géographique ; ce sont pour les non-adhérents :

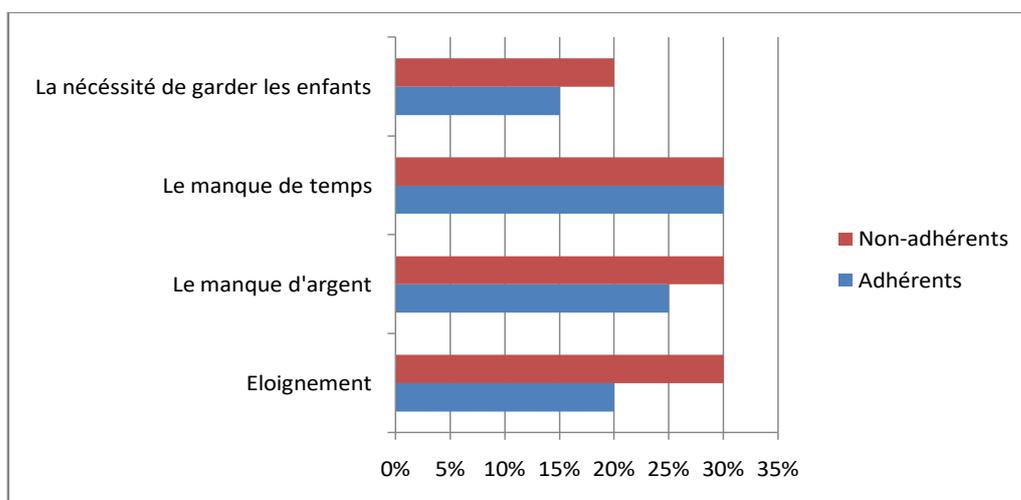
- ✓ Le manque de temps 30%
- ✓ Le manque d'argent 30%

- ✓ La nécessité de garder les jeunes enfants 20%
- ✓ L'éloignement 30%

.....et pour les adhérents :

- ✓ Le manque de temps 30%
- ✓ L'éloignement 20%
- ✓ Le manque d'argent 25%
- ✓ La nécessité de garder les enfants 15%

Figure 22: Les empêchements à la fréquentation des lieux de spectacles



Source : l'Auteur 2016

Que doit-on penser des raisons qui étaient ainsi avancées ?

Tout d'abord, qu'elles sont, d'une certaine manière, très proches et qu'elles ne permettent pas de différencier nettement adhérents et non-adhérents, et d'autre part ; qu'elles constituent des éléments réels mais secondaires puisque sur beaucoup de points les deux populations se ressemblent comme nous l'avons vu. Cependant, bien que les populations ne diffèrent pas dans leur ensemble, ni sur le nombre d'heures de travail, ni sur le revenu mensuel, ni sur le nombre d'enfants au dessous de 15 ans ; on peut faire néanmoins une remarque intéressante qui devra être considérée avec précaution, compte tenu du nombre peu important des non-adhérents qui vont au théâtre, c'est que; la proportion des personnes qui fréquentent les lieux de spectacles, est toujours plus importante chez les adhérents à temps de travail égal, à salaire égal, à nombre égal d'enfants de moins de 15 ans

Chapitre 19 : Synthèse.

19.1. Le public potentiel à l'action culturelle et artistique

Cette étude a été entreprise pour les besoins de notre travail de recherche. Comme nous l'avons vu au début, notre souci principal était de connaître le public potentiel adhérent à l'action culturelle et artistique parmi les habitants de la Cité du 20 Aout 1955 ; ses caractéristiques, son importance, pour éventuellement l'atteindre par des actions de sensibilisation. Il était évident que dès le départ, il fallait faire la distinction pour un sujet entre;

➤ d'une part ; ***l'assistance à un spectacle donné***, qui fait référence à la notion de spectateur.

➤ d'autre part ; ***la fréquentation du lieu de spectacles***, qui suppose une certaine familiarité, un certain rythme d'assistance aux spectacles, et qui fait appel à la notion de pratique.

➤ et enfin ; ***l'adhésion à l'action culturelle et artistique***, qui n'est, en tant que telle, qu'une promesse d'assistance et de fréquentation.

Dans cette optique, il fallait préciser la notion de "*public*" selon trois sens ;

➤ d'abord ; ***l'auditoire***, les spectateurs ou groupement concret et situé dans le temps et dans l'espace,

➤ ensuite ; ***le public spectateur***, groupement à distance plus large des amateurs situés dans un temps et un espace social à l'échelle d'une société,

➤ et enfin ; ***le public de l'action culturelle et artistique***, groupement défini par l'adhésion à l'action culturelle.

Au terme de cette étude il apparait qu'il existe :

1) Parmi les adhérents à l'action culturelle et artistique ;

➤ ***Des adhérents-spectateurs***; c'est-à-dire des adhérents qui ont vu les spectacles présentés par les animateurs de l'action culturelle et artistique durant les années 2014/2015. Ces adhérents représentent la grande majorité (29 sur 42 soit 69%). Ce qui est remarquable, c'est qu'ils ont vu au moins un spectacle. Sur 29 adhérents, 5 n'ont vu que du théâtre, et 23 ont vu à la fois du théâtre et d'autres formes de spectacles. Nous n'avons trouvé qu'une seule personne qui n'ait pas vu du théâtre parmi les 3 spectacles auxquels elle a assisté. Parmi les 3 personnes qui n'ont vu qu'un spectacle durant toute la saison, toutes ont vu du théâtre. Tout ceci, tend à confirmer l'idée selon laquelle l'action culturelle a été

pour notre population liée au théâtre, et a constitué ainsi un label valorisant les autres formes de spectacles.

➤ **Des adhérents non-spectateurs**, c'est-à-dire les adhérents qui n'ont vu aucun des spectacles présentés durant la période, ils représentent 30 % de l'ensemble (13 pour 42).

2) parmi les non-adhérents à l'action culturelle et artistique :

➤ **Des non-adhérents spectateurs**, ils représentent une faible part (12% de l'ensemble. En effet, ils sont 6 sur 48 à être allés au théâtre pendant cette période.)

➤ **Des non-adhérents non-spectateurs**, parmi eux, un nombre important de personnes qui n'ont jamais été dans une salle de théâtre, et d'autres qui y ont été très rarement...

De cela, il ressort que le public qui fréquente les salles de spectacles se compose en majorité d'adhérents à l'action culturelle, et d'une très faible part de non-adhérents.

Dans ses conditions, le problème du public potentiel de l'action culturelle et artistique doit être posé en des termes nouveaux, si l'on veut envisager des modalités d'action de sensibilisation tenant compte des "*divers publics*".

19.2. Les divers publics :

Nous allons distinguer;

➤ d'une part ; le public qui fréquente les lieux de spectacles, qui comprend en grande partie les adhérents à l'action culturelle et artistique, et les adhérents virtuels, que sont les non-adhérents spectateurs qui souhaiteraient assister aux spectacles, ainsi que les non-adhérents non-spectateurs.

➤ d'autre part; le " non-public " qui est composé, comme on les a souvent appelés, les " exclus de la culture ".

19.2.1. Le public adhérent à l'action culturelle :

Dans l'ensemble, c'est un public qui fréquente les lieux de spectacles même si une partie (25%) n'a pas été dans une salle de spectacles pendant la période 2014/2015. Les adhérents non-spectateurs de théâtre ne diffèrent significativement en rien des autres adhérents, ils sont dirons nous, un peu moins actifs et un peu moins engagés socialement, et dans ce sens, les empêchements ont d'avantage joué pour eux. Ils sont cependant des *spectateurs-virtuels*.

En effet, les adhérents non spectateurs de théâtre, s'ils ne diffèrent pas des autres en ce qui concerne le niveau d'instruction et les catégories socioprofessionnelles, sont cependant moins engagés socialement, c'est-à-dire qu'ils sont moins nombreux à être affiliés à des associations, et ceux qui le sont font partie d'un moins grand nombre d'associations que les autres adhérents.

Sur le plan des attitudes et des comportements, leur position en retrait se confirme également dans la mesure où ils pratiquent moins que les autres, des activités impliquant des sorties en milieu urbain. Ces adhérents non-spectateurs ne ressemblent pas aux non-adhérents, se sont des amateurs qui fréquentent les lieux de spectacles, leurs connaissances du théâtre sont plus étendus, et leurs appréciations plus nuancées. Ce sont des adhérents qui n'ont pas concrétisé leur appartenance à un public de lieux de spectacles, se sont des spectateurs virtuels.

Si l'on croit les raisons qu'ils ont avancées de leur non-fréquentation des spectacles de l'action culturelle, on trouve les empêchements conjoncturels, sept sur dix d'entre eux s'expliquent ainsi ;

« Nous n'avons pas trouvé de places ou bien, nous ne connaissons pas le programme » ou encore, « il y a eu des deuils..., ou des hospitalisations dans ma famille »... Seulement trois sur dix ont déclaré avoir été repoussés par les contenus proposés par l'action culturelle (exemple: le programme de l'action culturelle est trop d'avant-garde).

19.2.2. Les non-adhérents spectateurs de théâtre :

Ils représentent une très petite partie infime des non-adhérents, ils constituent d'une certaine manière des adhérents-virtuels de l'action culturelle, même s'ils ne diffèrent guère des autres non-adhérents sur le plan des caractéristiques sociales et sur le plan des attitudes et des comportements. Cependant ils réclament beaucoup plus que les autres non-adhérents, un centre culturel, ce qui manifeste une certaine orientation légèrement différente à l'égard des loisirs. Ces non-adhérents sont en fait des spectateurs de théâtre non assidus, ils n'ont guère fréquenté les salles constantinoises, mais plutôt les salles algéroises. Cette prégnance du modèle algérois qui fait associer Alger, centre symbolique des valeurs nationales, aux spectacles de qualité, est particulièrement remarquable chez eux. Ils s'expliquent ainsi ;

....A Alger, il y a de très beaux spectacles et qu'on aime, à Constantine il n'y pas de spectacles de variétés, de musique universelle, de dance ; on hésite à aller aussi à cause du dévergondage de l'endroit. A Alger on peut ...

Ces non-adhérents sont en fait attirés par un type de lieux de spectacles porteur du label algérois, et qui très souvent, se confond avec les lieux de spectacles dit "*Boulevard*". On peut se demander dans ces conditions ; comment les non adhérents spectateurs, souvent épisodiques de lieux de spectacles, pourraient adhérer, d'autant plus qu'une seule personne sur six avait entendu parler de l'action culturelle, et avoue qu'elle n'a pas adhéré parce qu'elle n'était pas informée, ou bien, parce qu'elle n'était pas tentée par le programme.

19.2.3. Le non-public :

Ce sont les non-adhérents qui n'ont jamais fréquenté les lieux de spectacles, ou ceux n'ayant pas été depuis très longtemps (souvent depuis la période scolaire), ou ceux qui ont fait quelques tentatives ; ce sont des personnes que l'on a appelé les exclus de la culture, qui peuvent être des spectateurs occasionnels de lieux de spectacles ou occasionnellement attirés par une forme particulière de lieux de spectacles dit ; de Boulevard surtout lorsque cette forme est proposée par la télévision.

Ces exclus de la culture ; ce sont dans l'ensemble comme nous l'avons vu :

- Ceux qui ont un niveau d'instruction peu élevé.
- Les non-actifs (non-salariés, non-étudiants).
- Les moins de 20 ans, les plus de 65 ans.
- Les catégories socioprofessionnelles suivantes : agriculteurs, ouvriers, commerçants, artisans, armée, police, et d'une certaine façon ; de large fraction des cadres moyens, employés et personnels de service.
- Les personnes qui ont un faible engagement dans des groupes ou groupement institutionnels et qui sont repliés sur des valeurs familiales et résidentielles.

19.3. La sensibilisation :

19.3.1. Les niveaux d'intervention :

Nous avons vu qu'un certain nombre de *déterminations sociales* interviennent dans la distance qui existe entre certains individus, dans leur "*extériorité*", et un type de culture et de loisirs valorisé : les lieux de spectacles, à

l'égard des valeurs que ces lieux et essentiellement le Théâtre, représentent et qu'ils véhiculent.

Dans ces conditions, il va de soi que la sensibilisation ne saurait être envisagée comme moyen pour modifier le jeu de *déterminations sociales*, mais seulement comme modalité pratique pour atteindre des catégories de population qui, par leur appartenance, ou par leur adhésion à certaines valeurs, sont susceptibles d'être motivées. Ce serait pour utiliser les termes de notre analyse précédente, des populations du type de celles des adhérents spectateurs virtuels ou celles des non-adhérents amateurs de spectacles, et peut être aussi une frange restreinte du non public. Ceci dit, si l'on veut selon cette perspective envisager une politique de sensibilisation, on doit prendre en compte les trois éléments fondamentaux que nous avons distingués au cours de cette étude ;

➤ d'une part, *des activités artistiques, culturelles et de loisirs*, à savoir ; le théâtre, la musique, le ballet, le chant, le cinéma, que nous appelleront les objets sociaux.

➤ d'autres part, *les divers publics* se situant diversement au regard de ces activités, que nous appelleront les sujets sociaux.

➤ et enfin, *un cadre spatial*, c'est-à-dire *la distance géographique* séparant sujets et objets sociaux.

Les diverses modalités d'actions culturelles artistiques et de loisirs qui sont possibles, devront donc faire intervenir séparément, simultanément ou successivement une ou des actions sur : "**les sujets sociaux, les objets sociaux, et le cadre spatial**" séparant sujets et objets sociaux

1) Les actions sur les publics : Elles pourraient être de prospection (propagande, publicité), ou d'information et d'animation à l'échelon de la ville, du quartier ou de l'entreprise.

Le public potentiel de l'action culturelle qui est, comme nous venons de le voir, diversifié, ne peut être atteint que par des modalités de sensibilisation elles mêmes diversifiées.

2°) Les actions sur les objets : elles pourraient être modifiées ou mieux adaptées aux besoins de publics particuliers, en les diversifiant davantage, et en les étendant quantitativement et qualitativement.

3°) Les actions sur la distance ; soit en proposant des spectacles au lieu de résidence, notamment ; les arts de la rue, procédé itinérant AMA (antenne mobile d'animation), soit en implantant de façon permanente des équipements socioculturels, soit enfin, en créant une action culturelle et artistique polynucléaire permanente et différenciée, dans l'agglomération constantinoise.

Cependant, toute sensibilisation, quelque soit sa forme, pour atteindre les divers publics potentiels à l'action culturelle, ne saurait être envisagée indépendamment de l'existence d'un public réel adhérent à l'action culturelle.

D'une part ; Il conviendra avant d'entreprendre quoi que se soit, non seulement de savoir quelles sont les catégories sociales que l'on peut atteindre, mais aussi quelles pourront être les conséquences de ce type d'action sur le public habituel.

D'autre part ; aucune des actions, qu'elles soient entreprises sur les publics, sur les spectacles ou sur la distance, ne devra être envisagée indépendamment des autres formes, à cause des phénomènes induits qu'elles provoquent.

Enfin ; ces modalités supposent des niveaux différents d'intervention. Certaines des actions devront être envisagées dans une dimension à l'échelle de la région, de toute l'agglomération constantinoise, et en ce sens elles auront des répercussions certaines, mais différentes sur telle ou telle catégorie sociale, ou sur telle ou telle aire de peuplement, et par là même, indirectement sur les populations de la périphérie dans laquelle se situent entre autres les habitants de la Cité du 20 Aout 1955.

C'est dans ce sens que l'on pourrait comprendre les modalités d'action visant des améliorations dans l'organisation de l'action culturelle et de loisirs, notamment en ce qui concerne le système de location des places, les horaires des spectacles (plus diversifiés), ou bien les campagnes d'informations ou de publicité, et d'autres modalités d'action à l'échelle du quartier ou du grand ensemble tenant compte de la spécificité résidentielle.

19.4. Une action centrée sur la Cité du 20 Aout 1955 :

Compte tenu de nos résultats, cette action pourrait prendre deux directions :

- la première action dépendrait directement de la direction de la culture,
- et la seconde dépendrait indirectement de la direction de la culture, aux élus et responsables locaux, car elle serait liée aux conditions d'habitat de la population du grand ensemble,

La première consisterait donc à proposer des spectacles dans l'enceinte de la Cité du 20 Aout 1955, ou dans les quartiers avoisinants déjà cités plus haut, pour supprimer l'obstacle de la distance géographique.

La seconde viserait à susciter et favoriser la création d'équipements complémentaires, tels que ; garderies d'enfants, salles de réunions, ciné-clubs, permanence de l'action culturelle et de loisirs, et aider à l'éclosion d'associations locales qui prendraient en charge les équipements et les personnes ; et qui seraient les premiers éléments, pouvant constituer l'amorce d'un groupe de localité.

Quelles que soient les modalités pratiques de cette solution, elles présentent des avantages et comportent également des inconvénients. Pour le public de l'action culturelle et artistique ; l'image des lieux de spectacles est liée à l'image valorisée du centre ville. Dans ces conditions, lui présenter du spectacle dans un espace (le quartier) qu'il juge "*peu signifiant*", peut constituer un frein à sa participation.

Dans l'hypothèse contraire, si le public habituel constitue une part importante de l'assistance, cette présence peut recréer les conditions qui dans une certaine mesure, sont à l'origine du sentiment d'extériorité ressentie par le non public (qui ne va pas retrouver les signes de son appartenance sociale).

- *Pour le non-public de l'action culturelle ;* lui proposer des spectacles sur place, ou créer des équipements culturels de proximité dans le quartier dans le but de contre balancer les gênes liées à l'éloignement géographique, risque de renforcer encore la tendance au repliement qui le caractérise, en revalorisant les formes traditionnelles d'enracinement (familiales et résidentielles), et d'amplifier son retrait de l'action culturelle et artistique.

« Tout effort, tendant à développer les enracinements traditionnels ne peut qu'accroître la distance entre l'homme et la culture de sa société, et ne peut par conséquent qu'accentuer sa passivité à l'égard de l'action culturelle et des loisirs

de masse. En revanche, c'est de la situation de l'individu, et donc de son groupe ou de sa classe sociale dans la société que dépend son degré de participation active aux contenus et aux produits culturels ». (A. Touraine).

Il nous est difficile d'aller beaucoup plus en avant dans l'énoncé des propositions, compte tenu de la spécificité de nos résultats.

Pour conclure, nous dirons que, vue la dimension de l'échantillon étudié, et eu égard à la situation particulière dans l'agglomération de l'ensemble d'habitations de la Cité du 20 Aout 1955, et à la qualité de la population analysée, qui est somme toute une population relativement privilégiée, et d'une certaine manière peu représentative de la population de la ville de Constantine. Nous pouvons dire que notre hypothèse générale s'est trouvée vérifiée.

Nous concluons enfin que ; l'éloignement géographique et le sous-équipement sont secondaires par rapport à un éloignement social qui rend inaccessibles à certains, les produits sociaux dits culturels, et qui au plan individuel se traduit par une distance psychologique, qui fait que le sujet se sent extérieur, et se tient à l'écart des valeurs véhiculées par la fréquentation des lieux de spectacles.

Il resterait certainement à approfondir plus largement la notion d'éloignement social et psychologique par rapport à certaines valeurs, notamment en étudiant d'autres catégories sociales diversement situées dans l'agglomération constantinoise.

Nous avons surtout voulu tenter en présentant les résultats de cette étude de poser un certain nombre de problèmes, de susciter des questions, beaucoup plus que de donner des solutions.

Conclusion générale

Tout au long de notre travail de recherche, notre questionnement a porté sur ce que peut nous apporter et nous apprendre l'action artistique urbaine (c'est-à-dire aussi bien les pratiques des artistes que les représentations elles-mêmes) sur la ville et sa périphérie, ses ambiances et les usages qui s'y déroulent. D'une manière ou d'une autre, l'espace public urbain est impliqué dans l'action culturelle, artistique et de loisirs qui s'y déroule. Il est même le support qui accueille cette pratique artistique dans la rue qu'elle relève du spectacle ou d'autre discipline des arts de la rue.

Nous nous sommes ainsi intéressés aux rapports d'ordre spatiaux entre l'action artistique urbaine, appelée communément les arts de la rue et la ville, nous avons formulé l'hypothèse que les spectacles de rue changent les perceptions et les pratiques ordinaires des espaces publics. De plus, nous avons supposé que ces actions artistiques sont des révélateurs de diverses qualités des espaces publics urbains. Nous avons donc considéré que ces événements artistiques stimulent à nouveau l'attention à notre environnement, dévoilant alors l'ordinaire de l'espace public par le biais de l'extraordinaire à savoir; le spectacle urbain.

Ce qui est intéressant à soulever dans l'approche spatiale de ces artistes de rue, c'est de savoir en quoi cette mise en œuvre de l'espace est-elle productrice?

Que ce soit pour présenter les choses différemment (KMK), pour faire la fête (Oposito, Théâtre nomade), ou pour soulever des interrogations urbaines et essayer de présenter des solutions (Ici Même), les objectifs des interventions en espace public sont diverses, et se différencient d'un artiste à un autre et d'une Compagnie à une autre.

Nous avons choisi d'étudier différents types de spectacles urbains, afin de mieux comprendre les rapports qui existent entre l'action culturelle, artistique et de loisirs (appelée communément les arts de la rue), les espaces publics urbains et les citoyens. On peut notamment interroger le processus qui fait que les arts de la rue peuvent transformer la ville en " un grand théâtre, une ville spectaculaire ", faisant passer au premier plan, pour quelques jours, l'extraordinaire dans la vie urbaine.

L'action artistique urbaine, dans le cas des Compagnies que nous avons présentées, a la capacité de réunir des gens dans un même espace et le même temps. Cette co-présence, comme l'appelle M.Crespin ; "*le public- population*", est la caractéristique la plus forte de cette pratique. La logique participative dans la pratique du spectacle urbain est une manière à travers laquelle s'exprime la volonté de créer un lien social. Au delà de cette participation, il se développe chez le public un sentiment, même momentanément de faire partie d'un ensemble, d'une collectivité. La participation du spectateur dans l'action artistique est un partage collectif qui donne naissance à un lieu commun.

Quel sens prend l'espace grâce aux arts de la rue? Cette pratique artistique est en étroite relation avec trois dimensions complexes : *une dimension culturelle, artistique et de loisirs* à travers le spectacle ; *une dimension sociale* à travers le public et *une dimension spatiale* à travers l'espace de l'intervention. Ainsi, étudier l'espace public urbain à travers cette pratique implique de mettre en relation les trois dimensions suscitées.

Rappelons que la pratique des arts de la rue est apparue dans un contexte de crise caractérisé par l'invisibilité de certains sites notamment ; les friches, le centre ville, et les quartiers d'habitat social, la disparition du rôle symbolique de l'espace public urbain, et son dysfonctionnement en tant qu'espace principal pour l'identification et l'appartenance à une société.

Au-delà de ce fait, la critique essentielle au fonctionnalisme de l'urbanisme du 20ème siècle est le fait que ce dernier fait abstraction de l'espace social. A cette époque, il y a eu la volonté de redonner sens à la ville et sa périphérie qui a été exprimée par l'ensemble des responsables politiques, urbanistes, aménageurs et également par des artistes de rue. Depuis, ils s'inscrivent dans un même rang en exprimant une même intentionnalité socialisatrice de l'espace public urbain ; créer un espace ouvert à la vie sociale.

Effectivement, on a vu que l'espace public retrouve momentanément son premier sens d'un lieu de rencontre de rassemblement et d'intégration grâce à l'action artistique urbaine. Cette coexistence provoquée permet la constitution d'une identité collective qui répond, même momentanément, à la problématique de la déshérence de l'espace.

Pour aborder les multiples aspects de notre travail de recherche, nous avons opté pour une méthode pluridisciplinaire qui combine des outils existants tels que ;

l'observation de spectacles urbains et le repérage des lieux susceptibles de les abriter, les entretiens et les interviews avec des spectateurs, des artistes, des responsables de la ville, les collectes documentaires (thèses, livres, revues, articles de journaux photographiques), et en guise de travail de terrain ; un questionnaire d'enquête que nous avons posé aux habitants de la Cité du 20 Aout 1955, situé dans la périphérie de la ville de Constantine.

Les spectacles urbains peuvent contribuer à maintenir des lieux particuliers dans la mémoire des citoyens, des secteurs de la ville qu'ils avaient peut-être jusque-là méconnus ou qu'ils n'avaient plus regardés depuis longtemps.

Comme nous le supposions et comme l'analyse nous a permis de le voir plus en détails, faire les arts de la rue n'est pas, pour les artistes, simplement jouer en extérieur, mais plus généralement jouer dans et avec la ville et sa périphérie, dans leur complexité construite, sensible et d'usages.

D'une durée déterminée et courte, ces événements artistiques sont également des stimulants, non seulement de la mémoire, mais encore au-delà, de l'imagination face aux espaces publics urbains et aux conduites ordinaires.

" De plus, des personnes, en découvrant ou redécouvrant non seulement l'existence de lieux mais aussi leurs qualités propres, peuvent avoir envie de se les approprier en les rattachant à leurs espaces habituels. Ils peuvent effectivement les fréquenter ou simplement en avoir la possibilité " (AVENTIN, 2005, p. 369).

Ainsi, ce qui constitue le support de la mémoire collective de la société, ne serait-ce que celle du spectacle, c'est ce partage collectif qui va rester gravé dans les souvenirs des gens. Et au-delà de son action sur l'imaginaire du public, l'évènement contribue à la naissance du lieu en offrant un contexte dans lequel des liens vont pouvoir se développer et s'élargir.

" Cependant, l'opposition entre l'espace de l'intervention et l'évènement réside dans le fait que l'espace n'est pas que souvenir et mémoire collective; il est aussi infrastructure matérielle durable, alors que l'évènement est éphémère. Ce dernier a une intensité et une capacité de sensibilisation qui va parfois donner sens à un lieu qui n'existait pas, et l'inscrire dans une durabilité en l'alimentant à travers cette mémoire émotionnelle partagée" (TENNACHI, 2002, p. 68).

Le changement de perception des lieux par ces actions artistiques a des conséquences non seulement immédiates, en proposant par exemple une autre

expérience de l'espace, mais aussi à plus long terme, bien après les représentations, provoquant ainsi par la suite une redécouverte de la ville et de nouvelles pratiques individuelles et collectives des citoyens. Ces actions artistiques offrent l'occasion de revisiter la ville et peut-être de l'enrichir et de rendre le quotidien plus agréable à vivre.

Nous avons abordé dans notre thèse la question du patrimoine urbain, qui est un aspect constitutif de la mémoire des lieux ; en cherchant à comprendre comment un lieu prend du sens à travers un événement artistique, Dans la rue, les artistes utilisent, transforment la matière physique et sensible de la ville, sa dimension symbolique aussi, en mettant notamment en question la notion de patrimoine urbain et en remettant en jeu de nouvelles valeurs, jouant ainsi avec la mémoire officielle de la cité.

Quand le spectacle de rue investit l'espace public urbain, peut-être révèle-t-il encore davantage la dimension "spectaculaire" des lieux ?

Luc Boucris insiste sur ce que le scénographe appelle "la magie des lieux", et sur les échanges susceptibles de se produire entre le lieu et le spectacle qui s'y déroule. Et ce n'est pas pour rien que Guy-Claude cite ; " (...) A mon sens, tout espace de qualité secrète un potentiel de théâtralité " (BOUCRIS, 1993, p. 197).

Pour notre part, il semble que plus encore qu'un "potentiel de théâtralité", l'espace public urbain recèle un potentiel artistique et esthétique. Nous avons déjà évoqué l'aspect artistique de multiples façons, les créateurs de spectacles urbains utilisent l'espace public aussi bien en l'adaptant au service de leurs créations, qu'en le prenant comme matière même de l'œuvre ainsi élaborée.

Si des types d'espaces peuvent favoriser plus que d'autres les actions artistiques, des événements artistiques extrêmement divers, inventifs et intéressants peuvent se produire dans toutes sortes d'endroits aux morphologies spatiales très variées, aux ambiances et aux usages forts différents.

En effet, toutes sortes d'espaces se trouvent impliqués dans l'action artistique urbaine, la liste des lieux investis allant de la place et la placette connues et très fréquentées, à l'arrière-cour petite et isolée, sans oublier les parkings, les rues pavillonnaires, les espaces extérieurs des grands ensembles, le campus universitaire, etc. Les artistes de rue, en proposant un emploi (ou un réemploi) original de ces espaces à l'occasion de la présentation de spectacles

urbains; révèlent les capacités d'accueil de ces espaces, faisant ainsi ressurgir leur potentiel artistique.

Mais l'espace public urbain recèle des potentialités non seulement artistiques mais aussi esthétiques. On entend par "esthétique", non pas ce qui serait dû par exemple à l'action artistique en train de se jouer à un endroit précis, ou à une qualité qui serait comme intrinsèque au lieu en question, mais ce qui touche à la façon de percevoir, ce qui revient à l'expérience, à la relation des citoyens à l'espace public.

En effet, comme le rappelle Jean-François Augoyard, dans une recherche sur la perception esthétique ordinaire de l'architecture, « *l'esthétique est donc d'abord une affaire d'expérience ayant pour trait distinctif d'être poussée par le principe de désir ou de plaisir* ». Et nous avons vu à travers les exemples que nous avons présentés, que l'action artistique urbaine modifiait certaines habitudes et certaines pratiques des citoyens, en les faisant agir de façon peu ordinaire, en leur proposant d'autres points de vue, d'autres localisations et parcours dans la ville et sa périphérie, en leur faisant redécouvrir l'environnement urbain quotidien et renouveler l'usage de leurs sens, etc.

Mais l'espace urbain public ne prend pas seulement existence à travers l'évènement. C'est surtout la constitution de son public qui lui donne sens. Sachant que ce public ne se constitue, que s'il prend conscience de sa propre consistance (se regarde, se heurte, se découvre...).

Le « *public-population* » comme le définit M.Crespin, est une caractéristique propre aux arts de la rue qui sous entend une co-présence dans l'espace public. Caractéristique propre car, le spectacle de rue, comme pratique artistique dans un espace urbain ouvert, a la possibilité de former de son public une population car ce public c'est d'abord le passant qui a le libre choix de participer ou pas, de regarder ou d'ignorer l'action artistique. Le spectacle urbain capte ces passants qui deviennent spectateurs pour en constituer un ensemble.

C'est donc à une autre perception et une expérience différente de l'espace public urbain que les spectacles de rue convient habitants et passants. Mais les spectacles font aussi émerger d'autres potentialités, plus extraordinaires, c'est-à-dire inconnues, rares ou inhabituelles mais que l'on retrouve au cours de différents spectacles. Le public est alors convié par les artistes non seulement à une expérience artistique, mais peut-être tout simplement à une expérience urbaine,

où par le jeu et le plaisir, ou plus généralement les émotions, font partager des expériences esthétiques de l'espace urbain.

Cette expérience, mue par la curiosité, le plaisir et l'envie de consacrer un peu de temps à des événements artistiques souvent surprenants, peut être qualifiée d'expérience esthétique des lieux : cela se produit non seulement le temps de la représentation, mais aussi plus tard car les " traces " laissées par les représentations modifient certains comportements, et entraînent le citoyen dans de nouveaux parcours quotidiens, la traversée de lieux lui rappelant des événements artistiques passés qui, pour certaines personnes, finissent éventuellement par colorer d'une tonalité particulière les lieux du quotidien.

Notre travail montre que les actions artistiques qui se jouent dans l'espace public font fortement appel aux différents modes de perception des spectateurs, réactivant en quelque sorte une attention au monde urbain qui ne passe pas uniquement par la vue, mais aussi par l'ouïe, l'odorat et le toucher. Les interventions artistiques redonnent ainsi aux citoyens à sentir et à percevoir les espaces qu'ils fréquentent et vivent quotidiennement.

Les interventions des artistes que nous avons étudiées montrent à l'évidence que l'espace public urbain est vécu, habité, parcouru par toutes sortes de personnes, chacune détenant en quelque sorte une petite part de cet espace.

Il n'est pas simple, ni évident, de jouer dans l'espace public urbain. Pas seulement d'un point de vue juridique et réglementaire, mais parce que l'on n'est jamais seul dans la ville et qu'il faut partager les lieux. Habitants, commerçants, passants, techniciens de la ville participent tous d'une façon ou d'une autre, à un moment donné, à l'émergence éphémère d'un moment artistique extraordinaire.

Tous ces acteurs traversent le processus de la mise en espace des spectacles de rue, permettant ne serait-ce que de rappeler que l'espace public urbain se construit avec eux tous, et qu'ils participent donc de son existence. Chaque lieu ainsi concerné par des actions artistiques peut voir sa représentation et son occupation se modifier auprès des citoyens, ou encore une nouvelle image se superposer et s'ajouter aux précédentes, chaque événement venant étoffer davantage l'identité d'un espace donné.

Par ailleurs, la cohabitation dans l'espace public concerne également les micros relations interpersonnelles, le face-à-face ou le coude-à-coude entre personnes du public, mais aussi la rencontre des spectateurs avec les habitants

d'un quartier. Il s'agit à chaque fois de redéfinir les distances entre les corps ou encore les conventions de contact avec l'autre.

Nous nous sommes aussi interrogés sur les questions que pose inévitablement le contexte environnemental, c'est-à-dire le moment et le lieu du spectacle urbain ; que ce soit pour les artistes de rue ou pour les architectes et les urbanistes. Celui-ci (le contexte) possédant des qualités propres et des usages multiples qui varient selon des temps urbains et où, selon Luc Boucris, "*les scénographes comme les architectes et les urbanistes manipulent du social*" (BOUCRIS, 1993, p. 121). Mais à la différence des architectes et les urbanistes, les artistes auraient l'avantage de connaître par avance la dramaturgie qui va se jouer. Quant à l'architecte, ce dont il ne dispose pas vraiment, c'est du récit. A quelle histoire de la ville va-t-on se référer ? Il faut trouver cette histoire, et la travailler.

Alors que le concepteur prend le risque de voir les habitants et les usagers auxquels le projet serait destiné comme des êtres abstraits, désincarnés, voire caricaturaux, l'artiste de rue quant à lui, possède une maîtrise plus importante sur le monde, car il crée lui-même des personnages qui investiront l'espace public. Toutefois, il n'est pas totalement libre puisqu'il est lui aussi confronté à toutes sortes de contraintes ; cela va des questions de budget, à celles liées à la sécurité (des artistes comme des spectateurs), sans oublier les obligations réglementaires de tout ordre et les détails techniques.

Ainsi, les artistes, les architectes et les urbanistes ont à faire avec la ville, dans toutes ses composantes (physique, sensible, sociale, économique, réglementaire...).

Cela fait d'ailleurs dire à Bernard Colin, de la Compagnie Tuchenn : "*Nous faisons le même travail que les architectes, nous avons les mêmes matériaux*"¹⁰⁵.

En ce qui concerne la réalisation du projet artistique depuis sa préparation technique jusqu'à la présentation du spectacle urbain, on constate que le processus de mise en œuvre est comparable à celui de projets urbains. Ainsi l'artiste, comme l'urbaniste ou l'architecte, est le maître d'œuvre et, de ce fait, il doit rencontrer et faire travailler ensemble tout un ensemble d'acteurs très divers.

¹⁰⁵ Intervention lors d'un débat aux rencontres professionnelles des arts de la rue, organisées par Hors Les Murs à Paris (45 Novembre 1998, La Villette).

L'analyse des Compagnies des arts de la rue que nous avons présentée nous a montré que dès la phase de repérage des lieux, les artistes ont à leurs côtés non seulement un représentant du commanditaire mais également souvent une ou plusieurs personnes des services techniques municipaux relevant aussi bien du service voirie que de celui des espaces verts ; qui sont au plus près du terrain et qui connaissent a priori le mieux tous les aspects techniques des espaces publics choisis, et cela peut toucher également les questions de contrôle à savoir ; l'accès des véhicules, les arrêtés municipaux d'interdiction de circulation et de stationnement, la sécurité des spectateurs, le nettoyage et la remise en état des sites, etc. Ainsi, l'artiste, comme l'architecte, se trouve coordinateur et interlocuteur privilégié des différents acteurs en jeu dans l'opération de réalisation d'un projet, et comme tout professionnel maître d'œuvre, il doit faire preuve d'une grande capacité de dialogue et d'écoute, d'une bonne connaissance des différents métiers de la ville, des contraintes et des obligations liées à l'espace public urbain, pour mener à bien le projet en question.

Nous pensons que les professionnels de l'aménagement urbains gagneraient à s'intéresser aux regards et aux pratiques des artistes de rue. Les actions artistiques qui se tiennent dans des lieux particuliers de la ville et sa périphérie, peuvent aussi être une façon de se rendre compte de ce que pourrait être un site selon une autre configuration urbaine, avec d'autres usages, d'autres qualités mises en avant par des spectacles urbains. Autrement dit, cela peut devenir une sorte de test grandeur nature pour un éventuel futur aménagement urbain.

Cette question a été soulevée par Eric Monin dans sa thèse consacrée aux installations éphémères, et dans laquelle il se penche particulièrement sur les manifestations engendrant des dispositifs construits temporaires, il met en avant le fait que certains de ces dispositifs servent également d'expérimentations de projets d'aménagements. Cela peut par exemple toucher des façades de bâtiments ou des constructions simulées, grâce aux techniques des décors de théâtre, mais aussi l'éclairage public, etc.

La tenue d'actions éphémères dans la ville offre donc l'occasion de modifier forme, ambiances, usages, d'étudier l'espace, et de se faire une première idée de ce que pourrait être un aménagement, une occupation parfois insoupçonnables¹⁰⁶.

Nous avons cherché des Compagnies pratiquants les arts de la rue en Algérie, mais nos tentatives sont restées vaines, à l'exception de quelques associations locales qui tentent difficilement de voir le jour, mais leurs expériences sont vouées à l'échec.

Au Maghreb arabe, et essentiellement en Algérie, l'action artistique urbaine se présente comme une pratique artistique d'un nouveau genre. Il s'agit d'une nouvelle expérience, d'une action culturelle et artistique en germination. Peut-être même anticipons-nous en quelque sorte. Nous avons été frappés par la légèreté avec laquelle le phénomène d'animation urbaine est traité dans les ouvrages et articles consacrés aux arts de la rue, plus encore, les rares manifestations auxquelles elle donne lieu n'ont jamais été étudiées et regroupées avec un désir de synthèse.

Pourtant, quelques troupes de théâtre avaient vu le jour dans les années 80 en Algérie comme nous avons vu précédemment, et leurs expériences avaient connu un certain succès. Nous pouvons citer à titre d'exemple le travail accompli par le dramaturge algérien Abdelkader ALLOULA qui, en créant le théâtre "El halka", avait ouvert une nouvelle voie pour la pratique de l'art en espace public, mais, après sa disparition, cette expérience n'avait pas connu de suite, comme la plupart de celles qui l'ont précédé.

Le spectacle urbain ne semble pas attirer l'attention et la curiosité des pouvoirs publics, des artistes et des chercheurs algériens. Il semble que l'absence d'une certaine culture de l'urbain communément partagée à travers l'organisation d'évènements artistiques et culturels, rend cette crise plus complexe.

Lors de la présentation d'un spectacle urbain intitulé ; *"Les grandes personnes"* (Parade de rue), dans la ville d'Oran en Mai 2015, un participant fait remarquer ; *"Nous avons assisté à un événement qui revient chaque année à la même période, mais en dehors de cette date il n'y a plus rien qui se passe "*. Un animateur de la troupe de danse urbaine, *" Quatrième dimension"* dans la ville d'Oran " avoue *...Il ne faut pas se voiler la face, ici ce n'est pas l'Europe et les*

¹⁰⁶ Ce qui peut intéresser tous les acteurs impliqués dans l'aménagement urbain, maitres d'œuvres comme maitres d'ouvrages.

spectacles improvisés dans l'espace public, on ne connaît pas!", Cette troupe existe depuis une dizaine d'année mais ses performances restent confinées dans des salles de répétition où, occasionnellement dans les espaces publics urbains.

Pascal Le Brun-Cordier, un animateur parmi les partenaires français, directeur artistique des ZAT (zones d'aménagements touristiques) à Montpellier et directeur du Master projets culturels dans l'espace public à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, réplique ; *" Il ne faudrait pas non plus se contenter d'attendre les invitations de la mairie où les encouragements du public pour activer, car pour faire accepter l'art dans l'espace public, il y a aussi une part d'engagement et de don de soi»*¹⁰⁷.

Les associations locales qui ont pris la relève tentent de perpétuer une tradition mais, sans ancrage réel, les expériences sont vouées à l'échec. Les partenaires français de passage à Oran l'ont bien compris : *" Il faut s'armer de patience et associer tout le monde même, pourquoi pas, ces jeunes qui peuplent les lieux publics, et c'est possible d'arriver à une cohabitation sans heurts"*.

A noter que, lors de la tenue du dernier salon du tourisme à Oran, ce sont les images de partenariats festifs que les associations participantes ont fait défiler en boucle pour montrer une image positive de la ville. Mais tout le monde sait que la réalité est ailleurs.

Pour notre part, nous pensons que pour remédier à cette situation, les collectivités locales gagneraient considérablement à intégrer cette *"culture de l'urbain"*, dans les programmes de formation qui englobent les différents intervenants sur l'espace public urbain, notamment ; Urbanistes, Architectes, Sociologues, Scénographes, Artistes de rues, Organismes d'évènements et les Pouvoirs locaux, sans oublier la sensibilisation de la population.

Nous nous sommes interrogés aussi sur la question du public potentiel adhérent à l'action culturelle et artistique; à qui s'adresse l'action artistique urbaine ? Quel est le public-population que l'artiste a décidé d'interpeller ?

Pour répondre à ces questions, et en guise de travail de terrain, nous avons entrepris une enquête dont le but est connaître le public potentiel adhérent à l'action culturelle et artistique dans la Cité du 20 Aout 1955 à Constantine.

¹⁰⁷ Djamel BENACHOUR. Article publié dans le quotidien algérien Elwatan du 29052015.

L'intérêt de la demande que nous avons formulée résidait surtout dans l'importance et la valeur attribuées aux facteurs techniques et géographiques dans l'analyse des obstacles et des empêchements à la fréquentation des lieux de spectacle, de la part d'une population ayant une certaine " *homogénéité sociale* ", quant à ses caractéristiques et du fait d'une même appartenance résidentielle.

Les résultats de cette enquête nous ont révélé que ; *l'éloignement géographique et le sous-équipement s'avèrent secondaires par rapport à un éloignement social, qui rend inaccessibles à certains, les produits sociaux dits culturels et artistiques, et qui se traduit pour une catégorie de la population que nous avons appelée "le public non adhérent à l'action artistique", par une distance psychologique, qui fait que les sujets se sentent extérieurs, et se tiennent à l'écart des valeurs véhiculées par la fréquentation des lieux de spectacles ; en salle mais aussi dans l'espace public urbain.*

Pour conclure, nous dirons que pour essayer de comprendre l'urbanisme contemporain des villes, il faut faire la sociologie du phénomène urbain, il est aussi important de voir comment un phénomène sociologique, notamment, le spectacle urbain agit sur la ville et sa périphérie.

Ceci a été l'idée centrale de ce travail de recherche. Celui-ci est également une manière de prendre conscience que certains mouvements ou formes d'investissement de l'espace public, notamment ; l'action artistique urbaine, peuvent arriver à des fins qui échappent aux architectes et aux urbanistes.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

AKLA ARSANNE, A. (1985). *Les phénomènes théâtraux chez les arabes*. Damas: Publication de l'Union des Ecrivains Arabes.

ALLALOU. (1982). *L'aurore du théâtre Algérien*. Oran: C.R.I.S.S.H.

AUGOYARD, J. F. (1994). *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble: Cresson; Plan-Urbain.

ADOLPHE J-M. (2003). « La ville aux artistes ». *Mouvement*, n°23

ADOLPHE J-M. (2004). « L'espace public, bien commun ou copropriété ? » *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »).

AMPHOUX P. (2003) « Ambiance architecturale et urbaine » in J. Lévy et M. Lussault .*Dictionnaire de la Géographie et des sciences de l'espace social*. Paris : Belin, pp 60-61.

ANCEL P. (1996) *Une représentation social du temps. Etude pour une sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 205 P.

ARDENNE P. (2002). *Un art conceptuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, et de participation*. Paris : Flammarion. 254 p.

ARTAUD A. (1964) *le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 251 p.

AUGOYARD J-F (1995) « L'environnement sensible et les ambiances architecturales » *l'espace géographique* N° 4, pp. 302-318

AUGOYARD J-F (2000). « L'action artistique dans l'espace urbain ». *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La tour d'aigues : Edition de l'aube, pp. 17-32.

AUGOYARD J-F(1994). *Action artistique en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore*, Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993. Grenoble, Cresson, Plans Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, 50 p

AUGOYARD J-F. (2000). « L'espace sonore urbain ; un instrumentarium d'invention ordinaire ». *Rencontre Musicales pluridisciplinaires Musiques en scènes : la ville, espace de création sonore*, Lyon : Goethe Institut, pp. 37-45.

- AUGOYARD J-F. (2004). « Vers une esthétique des ambiances » in P. AMPHOUX, J-P Thibaud et G. Chlkoff. *Ambiances en débat*. Bernin: A la croisée, pp,17-30.
- AUGOYARD J-F. (dir) M. Leroux et C. Aventin (1998) *Médiations artistiques urbaines*, Grenoble : Cresson, Programme de recherche interministériel culture/ DDF. FAS. DIV. Plan Urbain « culture, ville et dynamique sociale » 195 P.
- AUGOYARD J-F. (dir) M. Leroux et C. Aventin (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 P.
- AUGOYARD J-F. (dir) M. Leroux et C. Aventin et al. (2003) *l'expérience esthétique ordinaire de l'architecture, parcours en espace publique*. Grenoble : Cresson ; ministère de l'enseignement, esthétique ordinaire de la recherche, Action ville n°99V0705, 2 tomes : 180 + 342 p.
- AUGOYARD J-F. et H Torgue (1995). *A l'écoute de l'environnement sonore : répertoire des effets sonores*. Marseille : Edition Parenthèses.174 p.
- AVENTIN C, (2002). « Le potentiel esthétique des espaces publics urbains ». *Colloque ; les arts de la ville et leur médiation*. Metz : UFR sciences humaines et arts, Centre de recherche sur les médias. 13-15 juin 2002.
- AVENTIN C. (2004). « Théâtre de rue et patrimoine urbain : (ré)invention » *projet européen ARCH/ART; Intervention au séminaire "Rapports Art/Architecture/patrimoine"*. Montceau-les-Mines : co-organisateur; Politecnico di Torino, Ecole polytechnique de Mons et Ecomusée du Creusot-Montceau. 10 septembre 2004.
- AVENTIN C. (2005). « Réception des spectacles de rue: pratique et perception de l'espace » *Carnets de bord* n°8. pp. 27-34.
- AZIZA, M. (1970). *Le théâtre et l'Islam*. Alger: SNED.
- BABIN S. (2001) « Pratiquer la ville » *ESSE Arts + Opinions : pratiques urbaines*, n°42, pp, 6-21.
- BACHELET B. (1998). *L'espace*. Paris : PUF, 127 p.
- BACHTARZI, M. (1968). *Mémoires1*. Alger.
- BAILLET J-L. (1996). « Le festival d'Aurillac » *Art de la rue*, n°13, pp. 23-27

- BAILLET, J.-L. (1er trimestre 1997). Politique de la ville et arts de la rue. *Arts de la rue*, p. 20.
- BASUALDO, R. (1984). *Le merveilleux urbain*. Lieux publics.
- BAUSSAY R. (2000). *Les contes urbains mis en scène par les arts de la rue*. Dijon : IUP Denis Diderot. Université de Dijon, 57 p.
- BENACHOUR, K. (2005). *Les pratiques de la création collective dans le théâtre algérien*.
- BENKHELLEF, A. (2006). *Les fonctions narratives dans le théâtre de Abdelkader ALLOULA*.
- BLAISE J. (1994). « Animer la ville ? » *Rue de l'université. Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n° 3, pp. 86-87.
- BLANC J-N. et F. Nordemman. (2004). *La fabrique du lieu. Installations urbaines*. Saint Etienne : publications de l'Université de Saint-Etienne, 239 p.
- BLANCHET A. et A. Gotman. (1992). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan Université, 125 p.
- BOOGAARTS, I. (1992). « La festivalomanie. A la recherche du public marchand » *Les annales de la recherche urbaine*, n°57-58, pp. 115-119.
- BOUCRIS L. (1993). *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtral, 320 p.
- BOUDIA, M. t. (1963). *Manifeste du théâtre algérien*. Alger.
- BOURRIAUD N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 123 p.
- BOUTEFNOUCHET, M. (1982). *La culture en Algérie, Mythe et Réalité*. Alger: SNED.
- BOVE C. (1993). *L'art d'a-ménager*. Les rendez-vous de lieux publics. Un art Urbain à pied de mur. Marseille : lieux publics. Centre national de Création pour les Art de la Rue. 98 p.
- BOVER J. (1994). *Le royal de luxe*. Edition plume, n. p.
- BROOK P. (1977). *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris: Edition du seuil, 184 p.
- BRUCE V. et Green p. (1993). *La perception visuelle. Psychologie et écologie*. Grenoble : PUG, 511 p.

- CAUNE. J. (1997). *Esthétique de la communication*. Paris : PUF, 127 p.
- CERTEAU (de) M, (1990 - 1^{er} éd. 1980 -). *L'invention du quotidien, 1.Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.
- CHAUDOIR P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*. Amiens : Adresse, 468 p.
- CHAUDOIR P. (1998). « L'interpellation dans les arts de la rue » *Espace et société*, n°90-91, pp. 167-192.
- CHAUDOIR P. (1999). « Arts de la rue et espaces publics ». *Collège de philosophie*. Barcelone : institut Français de Barcelone, Avril 1999.
- CHAUDOIR P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*. Paris : L'harmattan 318 p.
- CHAUDOIR P. (2002). « L'émergence comme paradigme de renouvellement des politiques culturelle publiques, le cas des arts de la rue ». *L'Observatoire : L'observatoire des politiques culturelles*, n°22, pp. 8-9
- CHAUDOIR P. (2003). « Spectacle, fêtes et sons urbains ». *Géocarrefour*. Revue de la géographie de Lyon, n°78, n°2, pp. 167-172.
- CHAUDOIR P. et J. Maillard (de). (2004). « Dynamique culturelle et développement urbain. Synthèse du séminaire de recherche et débat ». *L'Observatoire*. n°26
- CHAUDOIR P. et S. Ostrowetski. (1996). « L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes » *les annales de la recherche urbaine*. n°70, (« Lieux culturels »), pp. 79-88.
- CHAUMARD D. (2001), « L'espace public, scène et mise en scène » Toussaint J-Y. et Zimmerman M. (dir) *User, observer. Programmer, et fabriquer l'espace public*. Lausanne : presse polytechnique et universitaire romande, pp 125-134.
- CHELKOFF G. et al. (1998). *Entendre les espaces publics*. Grenoble: Cresson, 246 p.
- CHELKOFF G. et J-P Thibaud. (1992). *Les mises en vue de l'espace public*, Paris : MELTE Plan urbain, 231 p.
- CHENIKI, C. (2002). *Le théâtre en Algérie*. Aix-en-Provence: Edisud.

- CHOLLET, J. (2001). « La rue : espace scénique, espace urbain ». *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. Paris, pp. 108-111.
- CLIDIÈRE S. (1999). « L'éphémère et le monument » *Rue de la Folie*, n°5, pp 11-13.
- COLAS C. (1994). « Début et fin de spectacle » *Rue de l'université. Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°2, pp. 2-5.
- COLIN J-P. et F. Seleron. (1994). *Le Mandarin étranglé. Le rôle de l'art dans les transformations sociales*. Paris : Publisud, 187 p.
- COLLECTIF (1989). « Les retombées économiques des festivals ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n°33, pp.
- COLLECTIF (1993). *Un art urbain au pied du mur*. Les rendez-vous de lieux, Marseille, 98 p.
- COLLECTIF (1995). *Le théâtre de rue : 10 ans d'éclat à Aurillac*. Paris : Edition Plumes, 143 p.
- COLLECTIF (1997). *Rue, art, théâtre*. Montreuil : Cassandre, n. p.
- COLLECTIF (2000). « Les arts de la rue et le projet culturel : l'institutionnalisation des arts de la rue ». Université Paris 1- *Les jeudis de la Sorbonne* ([http://www.univ-paris.fr/recherche/-publication/jeudis de la Sorbonne/actes 2000/article3134.html](http://www.univ-paris.fr/recherche/-publication/jeudis%20de%20la%20Sorbonne/actes%202000/article3134.html))
- CORVIN, M. (1998). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Poitiers: Larousse.
- CRAMESNIL J. (1994). « Le rapport au public à Viva-cité : entre fête collective et liberté individuelle ». *Rues de l'université. Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°2, pp. 12-15.
- CRAMESNIL J. et E. Pringent. (2001). « Arts de la rue et multimédia ». « *Arts et multimédia* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne. 3 mai 2001.
- CRESPIN M. (1996). « La ville théâtralisée ». *Du théâtre*, n°14 pp. 69.
- CRESPIN M. (1999). « *Le spectacle de rue : une autre approche du spectacle vivant* ». (www.lieuxpublics.com).
- CRESPIN M. (juin 1993). *La rue, la scène, la ville, le théâtre*, Scénographie et espaces publics. Paris : plan Urbain

- DAPPORTO E. et SAGOT-DUVAUROUX D. (2000). *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 412 p.
- DAVID C. (2001). *Royal de luxe*. Nîmes : actes Sud, 209 p.
- DAVID G. (2002). « Détournement de réel » *Mouvement*, n°17 pp. 83-85.
- DAVID G. (2002). « Pratique mobiles : entretien avec MRK Etc, Cie Ici-même (Montreuil) », *Mouvement* n°17, pp. 86-87.
- DAVY L., A. HILTBRAND, M-F. RIBEYROLLES, et al. (2004). « *Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ?* » Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- DELFOUR J-J (1998). « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 146-166.
- DELFOUR J-J (2000). « A propos du livre de Philippe Chaudoir, note de lecture ». *Rue de folie*, n°9, pp. 47-48.
- DELFOUR J-J (2000). « La spécificité esthétique des arts de la rue. Des plaisirs et des lieux ». *Rue de la folie*, n°9, pp. 45-46.
- DELFOUR J-J. (1994). « Le théâtre de rue et l'argent : analyse phénoménologique de la gratuité » *Rue de L'université, Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp 11.
- DELON M. (1994). « La fiche technique de théâtre de rue ». *Rue de l'université, Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp. 23-24.
- DEMEULDRE M. « Rue et création collectives de styles ». *Espace et société*, pp. 107-137.
- DICAL B. (24 Aout 2001). « La rue, la compagne et la foule d'Aurillac ». *Le Figaro*.
- DJEGHLOUL, A. (1988). *Lettrés, intellectuels et militants en Algérie 1880-1950*. Alger: OPU.
- DONNAT O. et P. Tolila. (2003). *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : presse de sciences Po, 390 (tome 1) + CD-ROM p.
- DUCRET A. (1994). *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Zurich : Seismo, 280 p.

- DUMAZEDIER, J. (1959). *Réalités du loisir et idéologies*. Paris.
- ESTOURNET J-P. et B. Begadi. (1992). *Scènes de rue*. Paris : Edition Mermion, n. p.
- ETC M (2000). « Nouveaux domaines. Nouveaux publics ». *Le passant Ordinaire*, n°32, pp.
- ETHIS E. (2004). *Pour une poétique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*. Paris : L'harmattan, 191 p.
- FERRY L. (1990). *Homo aestheticus, l'invention du gout à l'âge démocratique*. Paris : Grasset, 470 p.
- FREYDEFONT M. (1999). « Grandeur nature : manipulation d'espace et actionnement d'objets dans le théâtre de rue ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 83-88.
- FREYDEFONT M. (2000). « De la scène à la rue, prendre l'intervalle ». *Théâtre : le désir de jouer*. ADAPT édition Librairie théâtral, pp. 129-131.
- FREYDEFONT, M. (1993). *Les origines architecturales de la scénographie*. Paris: Plan Urbain.
- GABER F. (1994). « De rencontres en rendez-vous quelques jalons pour les arts de la rue » *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°1 pp. 2-6.
- GABER F. (1994). « Le monumental éphémère : un argument de poids pour l'action culturelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp 19-22.
- GABER F. (1994). « Typologie » *Rues de l'université. Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp 2-10
- GABER F. (1996). « Les spectateurs des arts de la rue - foule ou public ? » *Du théâtre*, n°14, pp. 75-77.
- GADAMER H.G. (1992 -éd allemande 1977-). *L'actualité du beau*. Aix en Provence : Edition Alinéa, 209 p.
- GARAT I. et GRAVARI BARBAS M. (dir). (2002). *Villes et festivals ; l'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les évènements culturels et festifs*. Nantes :

- DEP Ministre de la culture et de la communication ; CNRS UMR 6590 Espaces géographiques et sociétés, 1 tome de monographie + 1 tome de synthèse 76 p.
- GEHL J. (1987). *Life between the bulding. Using Public Space*. New-York : Ven Nostrand Reinhold Company, 200 p.
- GEHL, J. « Rapport entre la qualité d'une ville et les activités dans la ville ». *ICOMOS (Unesco)*, n°18-19 n. p.
- GETREAU F. (2001). « La rue parisienne comme espace musical réglementé (17^e-20^e) » *Les cahiers de la société Québécoise de recherche en Musique*, n°5, n°1-2, pp. 11-20.
- GINISTY, P. (1925). *Le théâtre de rue*. Paris: Albert Morance.
- GOFFMAN E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : la relation en public*. Paris : Minuit 372 p.
- GRAVARI-BARRAS M. et P. VIOLIER. (2003). *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamique, acteur, enjeux*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 301 p.
- GROSJEAN M. et J-P Thibaud. (2001). « Introduction » *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèse, pp. 5-10.
- GUY J-M (2003). « Les publics du spectacle vivant ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : presse de Science Po, 2(CD-Rom), pp. 163-168.
- GUY J-M. (2001). « Public ou spectateurs ? » C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue. Dix ans de théâtre de rue* pp. 148-149.
- HABERMAS J. (1993). *L'espace public*. Paris : Payot, 324 p.
- HALBWACHS M. (1997). (édition revue et augmentée). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 295 p.
- CRUZ J. (dir) et de NICHOLAS H. (trad). *Radical street performance, an international anthology*. Routledge, pp. 7-10.
- HECHAM-ZEHIOUA, B. (2009). Impact des projets inscrits à Constantine et évaluation de son image de marque, pour un projet urbain à effet structurant. Constantine Doctorat es-sciences. Université de Constantine.

- HEINICH N. (1992). « Du jugement de gout à la perception esthétique ». Lisbonne : ACARTE / Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 9-18.
- HEINICH N. (1998). « *Ce que l'art fait à la sociologie* ». Paris. Les éditions de minuit, 90 p.
- HENRY p. (2003). « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? » *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : presse de sciences Po, 2 (CD-ROM), pp. 195-202.
- HIRSCH j. F. (1976). « La dé-fête urbaine I ; Du folklore, du folk et des folkleux ». *Music en jeu*, n°24
- HUET B. (1992). « Espaces publics, espaces résiduels » in Charre A. (dir). *Art et espace public*. Givors : Maison du Rhône, pp. 17-21.
- ION J. et M PERONI (dir). (1997). *Engagement public et exposition de la personne*. Paris : Edition de l'Aube, 269 p.
- JEUDY H-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, 187 p.
- JEUDY H-P. et H. LEFEBRE. (1976). « La music et la ville ». *Music en jeu*, n°24.
- JEUDY H-P. et R-G. TALLON. (1976). « La musique utilitaire ». *Musiques en jeu*, n°24
- JOLE M. (2002). « Les assis ». *Urbanisme*, n°325, pp. 44-46.
- JOSHEPH I. (1992). « L'espace public comme lieu de l'action ». *Les Annales de la recherche Urbaine*, n°57-58, pp. 210.
- JOSHEPH I. (1996). « Les compétences de rassemblement ; pour une ethnographie des lieux publics ». *Enquête* n°4, pp. 107-122.
- JOSHEPH I. (1998). *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris : presse Université de France, 126 p.
- JOUKOVSKI A. (1978). « Théâtre de plein air, théâtre de liberté ? » *Actualités de la Scénographie*, n°7, p, 4.
- KAPALANGA GAZUNGIL, S. (1989). *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre*. Belgique: Cahiers théâtre Lanvin.

- KOHN R. et NEGRE p. (1991). *Les voies de l'observation*. Repères pour les pratiques de recherche en sciences humaines. Paris : Edition Nathan, 239 p.
- KORESEC-SERFATY p. (1988). « La sociabilité et ses territoires. Places et espaces publics urbains ». *Architecture et comportement*. n°4, n°2, pp. 110-133.
- LACHAUD J-M. (2003). « Le pari de la rue ». *Mouvement*, n°23
- LACHERAF, M. (1978). *L'Algérie, nation et société*. Alger: SNED.
- LARTHOMAS p. (1985). *Technique du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.
- LAVAUD S. (1998). *L'effet de métabole. Possibilité d'une caractérisation acoustique ?* Grenoble : Université Joseph Fourier, rapport de stage de maîtrise au Cresson. (2 tomes) 25 p.
- LEVY F. (2003). « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au parc de la Villette et leurs publics » *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presse de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp, 187-194.
- LEVY J. et LUSSAULT M. (2003). « Espace public » in LEVY et M. LUSSAULT. *Dictionnaire de géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, pp. 333-340.
- LEXTRAIT F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires ...Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : rapport à Michel Doffour Secréariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, mai 2001, 74 p.
- MALEVAL M. (1998). « Chimères et utopies au détour de la rue » *in corps, art et société. Chimères et utopies*. Paris : L'Harmattan, pp. 181-196.
- MALEVAL M. (1999). « Théâtre de rue et enjeux politiques : quelques éléments de réflexion » in J-M Lachaud. *Art, culture et politique*. Paris: PUF, pp.111-118.
- MARIN P. (1998). *L'intuition*. Paris : Gallimard le Seuil, 396 p.
- MATOSSIAN C. (1996). *Espace public et représentations*. Bruxelles : Edition La part de l'œil, 189 p.
- MAZELLA S. (1996). « La ville-mémoire, Quelques usages de la mémoire collective de Maurice Halbwachs ». *Enquête*, n°4 pp. 177-189.
- MERVANT-ROUX M-M. (1998). *L'assise au théâtre pour une étude du spectateur*. Paris : Cnrs éditions, 265 p.

- MEUNIER S. et PETIOT P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville* par la compagnie Transe Express. Créaphis, 236 p.
- MOLES A. (1979). « Animation urbaine et participation ». *Livre blanc des arts de la rue*. Paris : Académie nationale des arts de la rue, centre de recherche d'urbanisme, pp. 467.
- MOLES A. et ROHMER E. (1982). *Labyrinthes du vécu ; l'espace : matière d'action*. Paris : Librairie des méridiens, 183 p.
- MONFORT J-M et De Varine H. (1995). *Ville, culture et développement : l'art et la manière*. Paris : Edition Syros, 246 p.
- MOREIGNE M. (2000). « Royal de luxe ; Mythologies contemporaines et espaces publics ». *Rue de la folie*, n°8.
- MOUCHTOURIS A. (2003). *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 130p
- MUCCHIELLE J. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris: Que sais-je? PUF. 127 p.
- ODION J-P. et G CHELKOFF. (1996). *Testologie architecturale des effets sonores, Prédicibilité de la qualité sonore*. Grenoble : Cresson, Ministère de l'environnement, contrat n°91024, 140 p.
- OSTROWETSKY S. (1999). « Paradoxe et métamorphose de l'espace urbain ». *Rue de la folie*, n°4, pp. 2-5.
- PASSERON J-C. (2003). « Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 1, pp. 361-390.
- PAVIS P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan Université, 320 p.
- PAVIS, P. (1980). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions sociales.
- PEQUIGNOT B. (1993). *Pour une sociologie de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 267 p.
- PEREG G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Le Seuil, 118 p.
- PERETZ H. (1998). *Les méthodes en sociologie : l'observation*. Paris : Edition la Découverte, 123 p.
- PIGNARRE R. (1984). *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.

- POPPER K. (1985). *Art, action et participation*. Paris : Klincksieck, 368 p.
- QUENTIN A. (1999). « Arts de la rue : à nouveaux moyens, nouveaux enjeux... » *La scène*, n°15, pp. 14-15.
- QUERE L. (1989). « La vie sociale est une scène ». Goffman revu et corrigé par Garfinkel, *Le parler frais, d'Erving Goffman*. Paris : Edition de minuit, pp. 47-82.
- QUERE L. et D BREZGER. (1992). « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain ». *Les Annales de la recherche urbaine*, n°57-58, pp. 88-89.
- RABIRACHED R. (2000). « Le théâtre de rue, élément pour une généalogie impossible ». *Intérieur rue*. Paris : Editions théâtrales, pp. 11-17.
- RAMON A. (1999). « La ville, terre promise du théâtre ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 72-77.
- RAUTENBERG M (2003). *La rupture patrimoniale*. Bernin : A la croisée, 173 p.
- RAYNAUD DE LAGE C. (2000). *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Edition théâtrales, 175 p.
- ROBERT J. (2001). « Quand le théâtre investit les rues », *La gazette des communes, des départements et des régions*, n°1560, pp. 16-20.
- RUBY C. (2002). « Esthétique des interférences ». *Les Cahiers Espace -Temps. Esthétique et espace public*, n°78-79, pp. 8-21.
- RUBY C. (2002). « *L'art public dans la ville* ». Espace/Temps.net, rubrique ; « dans l'air ».
- SAGOT-DUVAUROUX D. (2004). « Les valeurs de la gratuité ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- SAGOT-DUVAUROUX J-L. (1995). « *Pour la gratuité (essai)* ». Desclée de Brouwer, n. p.
- SALLENAVE D. (1988). *Les épreuves de l'art*. Arles : Actes Sud, 111 p.
- SANSOT P. (1971). *Poétique de la ville*. Paris : Klincksiek. 422 p.
- SCHAEFFER J-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris: Gallimard, NRF, 400 p.
- SHUSTERMAN R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Edition de Minuit, 272 p.

- SIMMEL G. (1984 (orig. 1908)) « Digressions sur l'étranger » in Y.Grafmeyer et I. Joseph. *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier, pp. 53-59.
- SPIELMANN F. (2000). *Les questions de formation, qualification, transmission, dans le domaine des arts de la rue*. Paris : Mission d'étude DMDTS Ministre de la culture et de la communication, 106 p.
- STEIN V. (2003). *La reconquête du centre ville, du patrimoine à l'espace public*. Genève: Université de Genève.
- STRATIS S (2001). « La démarche de projet à l'échelle urbano-architecturale » in Charre A. (dir). *Les nouvelles conditions du projet urbain. Critiques et méthodes* Sprimont (Belgique) : Mardaga, Mégalopole n°22, pp. 81-87.
- TABBUCHI I. (2000). *Les oiseaux de la Fra Angelico*. Paris: 10/18.
- TATIANA, S. (90-91). *Le théâtre de rue en France*. Bordeaux.
- TENAILLE F. (2000). « L'art sonore en espace public ». *Rue de la folie*, n°9, pp. 11-34.
- THIBAUD J-P et M GROSJEAN. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèse, pp. 5-10.
- THIBAUD J-P et N. TIXIER. (1998). « L'ordinaire du regard ». Presse Universitaire du Mirail. *Le cabinet d'amateur*. Toulouse, pp.51-57.
- THIBAUD J-P. (2001). « La méthode des parcours commentés ». in M. Grosjean et J-P Thibaud. *L'espace urbain en méthode*. Marseille: Parenthèse, pp.79-99.
- THIBAUD J-P. (2002). « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communication*, n°73 « Manières d'habiter » pp. 185-200.
- THIBAUD J-P. (2002). *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Bernin : A la croisée. 262 p.
- UBERSFELD A. (1981). *L'école du spectateur*. Edition sociales, n.p.
- VERNIS D. (2004). « Des arts non-marchands ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial ; « Espace Gratuit ? »), n. p.
- VIDAL S. (2000). *Bivouac, Générrik Vapeur*. Paris : Sens & Tonka, 127. P.

VILLIERS A. (1977). *La scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*. Paris : Klincksiek, 179 p.

VOISIN. (2001). « Observer les lieux et les gens, penser l'aménagement » in Toussaint J-Y et Zimmermman M. (dir). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presse polytechnique et universitaire romandes, pp. 147-155.

WIELANT, C. (90-91). *Le théâtre de rue, vers une définition*. Bruxelles: Faculté de Philosophie et lettres.

COLLOQUES, CONFERENCES, RENCONTRES.

(1993) « Les actions artistiques nouvelles en milieu urbain ». Colloque international. DRAC Rhône-Alpes. Centre Jacques Cartier, 8 – 10 Décembre 1993 Villeurbanne, n. p.

(1995) « Compte rendu du 2ème carrefour des arts de la rue ». 11-12 octobre 1995. *La lettre des arts de la rue n°10*

(1996). « La position de spectateur ; aujourd'hui dans la société et le théâtre ». *Du théâtre*, n°5.

(1997) « Le Goliath, guide des arts de la rue 1997-98 ». Nanterre : Hors Les murs, 271 p.

(1998). « Les arts de la rue aujourd'hui. Les raison d'un succès ». *Lettre d'information ministère de la culture et de la communication*, n°23, pp. 13-16

(1999) « Ville et culture ; arts de la rue et pratiques culturelles » : *Actes du colloque de Sotteville-lès-Rouen* des 19 et 20 novembre 1998. Sotteville-lès-Rouen, 68p.

(2000). « la ville, espace de création sonores ». Rencontres musicales pluridisciplinaires. Musiques en scène. Lyon : Goethe Institut de Lyon, Ministère de la culture, Grame, 88 p.

(2001). « Les spectacles de rue ». (<http://www.notreville.net/spectacles-de-rue-asp>).

(2002) « Les nouveaux territoires de l'art ». Dossier de presse de la Rencontre internationale 14-16 février 2002, Marseille, 30 p.

ARLAUD B. et C. Aventin. (2002). « Analyse sonore de la fête de la musique 2002 et pistes d'orientation pour L'édition 2003 ». Rapport. Genève : Département Municipal des affaires culturelles de la ville de Genève, division Art et culture.20 + 40 P(annexes).

ARLAUD B. et C. Aventin. (2002). « Analyse sonore de la fête de la musique 2002 et pistes d'orientation pour L'édition 2003 ». Rapport. Genève : Département Municipal des affaires culturelles de la ville de Genève, division Art et culture.20 + 40 P(annexes).

AUGOYARD J-F (1990) « La compétence sociale du regard esthétique ». *Colloque « L'espace du public : les compétences du citoyen »*. Arc et Senans » : Plan urbain. Edition Recherche, pp 41-46

BOUCRIS L. (1993) *.La pratique scénographique aujourd'hui*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, paris : Plans Urbain, séminaire de recherche, 111-121 p.

BRESSLER S. (2002). « Le rôle des publics en question ». *Rencontre internationale «Les nouveaux territoires de l'art»*. Marseille 14-16 Février 2002.

CHEVAILLARD, E. (2002). « *La rue, un théâtre à 360°* » France 3. Documentaire de 25 min.

COLLECTIF (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville. Actes de séminaire annuel* : Plan Urbain (METT), 376 p.

COLLECTIF (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville. Actes de séminaire annuel* : Plan Urbain (METT), 376 p.

COLLECTIF (1998). *L'esthétique de la rue*. Colloque d'Amiens 1994, Amiens ; Edition L'Harmattan, 235 p.

COLLECTIF (2002). « Art de la rue et médiation ». Université Paris 1 – *Les jeudis de la Sorbonne*. (http://univ-paris1.fr/recherche/e-Publication/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2002/article2244.html).

DEBROISE, G. (Réalisateur). (1998). *Les territoires de l'art* [Film].

DELUZE D. (1995). « *Le retour Du Géant* ». Production Le Volcan et Film à Lou. Documentaire.52 minutes

- ETC M (2002). « Etat, artistes et économie ». *Rencontre internationale « Les nouveaux territoires de l'art »* Marseille. 14-16 Février 2002.
- ETC M. (1999). « Arts de la rue et citoyenneté ». *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris Université de Paris 1 Sorbonne.
- FREYDEFONT M. (1995). « Les fabricants d'accessoires ». *Colloque de Cerisy*. Edition recherches, Plan Urbain, pp. 151-163.
- G.E.R.S.A. (1993). *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie*. Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Ministre de l'équipement, des transports et du tourisme, n. p.
- GENON A. (2002). *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 Couverts comme prisme*. DESS Action artistique politique culturelle et muséologie. IUP Denis Diderot Université de Dijon, 87 p.
- JOSHEPH I. (1993). *L'épreuve théâtrale de la rue*. Scénographie et espace public. Les lieux de la Représentation dans la ville. Paris : Urbain, séminaire de recherche, 335-346 p.
- JOSHEPH I. (1995). « Reprendre la rue ». *Colloque de Cerisy « Prendre place – espace public et culture dramatique »*, 23-30 juin 1993. Plan Urbain Edition Recherche, pp. 11-35.
- JOSHEPH I. (2003). « La notion du public : Simmel, l'écologie urbaine et Goffman ». *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. pp. 329-346.
- MAJASTRE J-O. et PESSIN A. (dir). (1992). *Arts et contemporanéité, 1^{ère} rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles : Edition La lettre volée, 278 p.
- MOREAU-DESCOINGS M. et SONGY J-M. (2000). « L'institutionnalisation des arts de la rue ». Art et projets Culturels, *Les Jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université Paris 1, Panthéon Sorbonne. 30 Mars 2000.
- QUERE L. (1995). « L'espace public comme forme et comme événement » *Colloque de Cerisy : Prendre place. Espace public et culture dramatique*. Paris ; Plan Urbain, pp.93-110.

QUERE L. (1999). « Action située et perception de sens ». *Raisons pratiques*, n°10, pp. 301-338.

QUERE L. (2003). « Le public comme forme et comme modalité d'expérience » *Les sens du public ; Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 113-134.

SANSOT P. (1980). « Ritualisation de l'espace urbain de la vie quotidienne à travers le concept d'appropriation ». *Vie quotidienne eu milieu urbain, actes Colloque de Montpellier, supplément aux annales de la recherche Urbaine*. Paris : CRU, pp. 501-510.

MEMOIRES ET THESES

AVENTIN C. (1997). *Approcher les Ambiances urbaines par les arts de la rue*. DEA ambiances architecturales et urbaines, Nantes et Grenoble : Université de Nantes (ISITEM), Ecole d'architectures de Nantes (CERMA), Ecole d'architecture de Grenoble (CRESSON), 146 p.

AVENTIN, C. (2005). *Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse de Doctorat. Ecole d'Architecture de Grenoble.

BALEZ S. (2001). *Ambiance olfactives dans l'espace construit*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : ISITEM, Université de Nantes, 297 p. + annexes 188p. + Kit odeurs.

BOULANGER, A. (2002). *Les arts de la rue demain : enjeux et perspective d'un nouvel art de ville*. Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet. LYON : ARSEC / Université Lumière Lyon 2, 58 p.

CHELKOFF G. (1996). *L'urbanité des sens, perception et conception de l'espace public urbain*. Thèse de Doctorat. Grenoble Université P. Mendès-France Grenoble 2 IUG 390

COIRINT D. (1997). *Le spectacle de rue : une nouvelle politique du spectacle vivant ?* DESS direction de projets culturels. Grenoble : IEP, 108 p.

GAILLARD C. (1991). *L'imaginaire urbain, sublimation de la cité*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : institut d'Etudes Politiques, 166 p.

GONON A. (2001). *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition du genre artistique "théâtre de rue"*. Mémoire de fin d'études. Institut d'Etudes de Lyon Université Lumière Lyon 2, 97 p.

HECHAM-ZEHIOUA, B. (2009). Impact des projets inscrits à Constantine et évaluation de son image de marque, pour un projet urbain à effet structurant. Constantine. Thèse de Doctorat es-sciences, option urbanisme, Université de Constantine

LE GAL M. (2002). *Trajectoires du spectacle – parcours contemporains. Exemple de "Ville Invisible", du Théâtre de L'arpenteur*, Rennes, 1999 DEA Etudes théâtrales. Paris III La Sorbonne Nouvelle, 64 p.

LE ROUX C. (2002). *Pluridisciplinarité et transdisciplinarité. Du décloisonnement des arts à l'émergence de nouvelles formes artistiques*. DESS Développement culturel de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 78 p.

MASSON P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA Ambiances Architecturales et Urbaines. Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM). 107 p.

METTAY N. (2002). *La commune, vecteur d'émergence de nouvelles formes artistiques. L'exemple des arts de La rue*. DESS, Développement culturel et direction de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 74 p.

MONIN E. (2001). *Ambiance et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de Doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.

PUCHEU-BAYLE S.T (1993). *Le théâtre de rue contemporain en France. Eléments pour la compréhension de l'engagement des artistes dans le théâtre de rue*. Mémoire de maitrise de sociologie. Bordeaux : Université de Bordeaux II, UFR de science sociales et psychologies, département de sociologie, 82 p.

ROCHE S. (1991). *Le théâtre de rue, pratique artistique pour une réflexion sur la notion d'espace public urbain, l'exemple français*. Mémoire de 3ème année. Toulouse : Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, 139 p.

ROCHE S. (Mémoire de DEA 90-91). *Le théâtre de rue, d'une pratique artistique à une réflexion sur l'espace public*. Toulouse.

TENNACHI, R. (2002). *Le théâtre de rue et l'espace public*. DESS. Paris 12: Institut d'urbanisme de Paris.

THIBAUD J-P. (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction social*. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Pierre Mendès-France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble 353 p.

URLBERGER A. (2001). *Parcours artistique et virtualité urbaines. Du discours théorique aux propositions artistiques*. Thèse de doctorat en esthétique, science, et technologie des arts. Option; arts plastiques et photographie. Université de Paris VIII 540 p.

VIVIER V. (1994). *Le théâtre hors les murs : enjeux, situations, publics*, DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 96 p.

Liste des figures

Figure 1: Les éléments du paysage urbain	77
Figure 2: Dispositions codifiées du paysage	78
Figure 3: L'attraction en tant que signe	81
Figure 4: Le système des acteurs	90
Figure 5: Coupe sur le site de la ville de Constantine : une topographie accidentée	276
Figure 6. La disposition des ponts sur le Rhummel.....	285
Figure 7: Relation entre Constantine et « ses villes satellites » aujourd'hui	292
Figure 8: La fréquentation du théâtre - chez les Adhérents -	327
Figure 9: La fréquentation du théâtre - chez les Non-Adhérents –	327
Figure 10: Regarder la télévision - chez les Adhérents -	329
Figure 11: Regarder la télévision - chez les Non-Adhérents -	330
Figure 12: Bricoler - chez les Adhérents -	330
Figure 13: Bricoler - chez les Non-Adhérents –	331
Figure 14: La fréquentation du théâtre, du spectacle varié, la pratique du sport.	332
Figure 15: La fréquentation du théâtre, du spectacle varié, la pratique du sport.	333
Figure 16: Niveau d'instruction - chez les Adhérents -	337
Figure 17: Niveau d'instruction - chez les Non-Adhérents -	337
Figure 18: La catégorie socio-professionnelle - chez les Non-Adhérents -	338
Figure 20 : Les sorties en milieu urbain - chez les Adhérents -	344
Figure 21: Les sorties en milieu urbain - chez les Non-Adhérents -	345
Figure 22: Le prestige du théâtre - Contradictions entre déclarations et comportements chez les Non-Adhérents	349
Figure 23: Les empêchements à la fréquentation des lieux de spectacles	354

Liste des photos

Photo 1: Compagnie KMK. Détournement d'objets suspendus dans la rue Taison à Metz. www.ekladata.com	223
Photo 2: Compagnie KMK. Détournement d'objets suspendus. Lille3000.com ...	223
Photo 3: Compagnie Oposito. "Les éléphants de la Rambla", dans la rue Faidherbe à Lille. Lille3000.com	225
Photo 4: Compagnie Oposito. "La maison tombée du ciel ". photos.nordmag.Lille3000.com	225
Photo 5: Compagnie Théâtre nomade "Madame Mikka" (poupée géante) parade de rue dans la ville de Salé au Maroc	227
Photo 6: Compagnie Théâtre nomade: "La Fête Populaire " dans la ville de Salé au Maroc	228
Photo 7: Compagnie Théâtre nomade. Fès : Coup d'envoi du festival national des arts de la rue. Quid.ma	229
Photo 8: Compagnie Ici-même : " Côté restauration". Ici-même.com	230
Photo 9: Compagnie Ici-même : "Dans les rues de Brest". Archives.lefourneau.com . .	231
Photo 10: Deux Compagnies françaises et une association à Oran: " <i>Les grandes personnes</i> " (Parade de rue)	232
Photo 11: L'entrée Entrée Nord – Ouest de la ville, par El Ménia, (HECHAM - ZEHIOUA, 2009)	277
Photo 12: L'entrée Nord, par la RN3 côté les tunnels, (HECHAM-ZEHIOUA, 2009)....	277
Photo 13: L'entrée Sud–Ouest, (7eme Km) par la RN5 (cité Boussouf), (HECHAM-ZEHIOUA, 2009)	278
Photo 14: L'entrée Sud et Sud-Est, par la route de la nouvelle-ville Ali Mendjelli,.....	278
Photo 15: L'entrée Est à partir du 4emeKM vers la gare routière Est. (HECHAM-ZEHIOUA, 2009)	279
Photo 16: Conglomérat 'avenue de Roumanie, près de la SNTV Est, (HECHAM-ZEHIOUA, 2009)	279
Photo 17: Université Emir Abdelkader des sciences islamiques (www.mounir.superforum.fr).....	280
Photo 18: Photo n°26. Université Mentouri (www.mounir.superforum.fr)	280
Photo 19: Vue aérienne de la médina (rive Est-rive Ouest) (www.mounir.superforum.fr)	281

Photo 20: Pont Sidi Mcid (www.mounir.superforum.fr)	283
Photo 21: Pont de Sidi Rached (www.mounir.superforum.fr)	284
Photo 22: Le pont des chutes, l'auteur, 2009	284
Photo 23: Parade de rue du 16 avril (www.constantine.free.fr)	296
Photo 24: distillation de l'eau des fleurs d'oranger (www.mounir.superforum.fr) .	297
Photo 25: la Cité du 20 Aout 1955 dans la zone Bellevue Ouest de la ville de Constantine. Google Earth 2016	314
Photo 26: La Cité du 20 Aout 1955 et ses quartiers limitrophes, dans la zone Bellevue Ouest de la ville de Constantine. Google Earth 2016	347

Liste des cartes

Carte 1: Plan de Constantine en 1837 (Côte, 2006)-----	273
Carte 2: Le rocher et ses premières extensions vers 1868. (Pagand, 1988, p. 32)-----	274
Carte 3: Ville de Constantine. Extension urbaine (Boussouf, 2004, p. 4)-----	288
Carte 4: Eclatement urbain de la ville selon les axes routiers (SCU,2007)-----	289
Carte 5: Situation des villes satellites de Constantine (Boussouf, 2004, p.8)-----	290

Liste des tableaux

Tableau 1: Répartition des surfaces vertes dans le grand Constantine.....	286
Tableau 2: Consommation des surfaces des périmètres urbains	288
Tableau 3: Les équipements culturels à Constantine.....	298
Tableau 4: Niveaux d'instruction des couples.....	338
Tableau 5: Affiliation à des associations des Adhérents et des Non-Adhérents	340
Tableau 6: Affiliation des Adhérents et des Non-Adhérents par types d'associations	341

ANNEXES

Questionnaire d'enquête

Glossaire des effets sonores, visuels et olfactifs

Guide d'observation du lieu de l'action artistique urbaine

Guide d'entretien avec des Compagnies/troupes pratiquant les arts de la rue

Guide d'entretien court spectateurs

Guide d'entretien long spectateurs

Tableau récapitulatif des schémas de situations spatiales

Le questionnaire d'enquête

1. Profession : Quelle est actuellement votre activité ou votre profession principale ?

- Horaires de travail :
- Le temps libre en dehors du travail :

.....

- Temps de parcours résidence-lieu de travail :

- Moyens de parcours résidence-lieu de travail :

- l'automobile
- les transports publics
- le taxi
- la moto, le vélomoteur, le scooter
- le vélo
- la marche à pied

2. Quelle est la dernière école ou formation que vous avez suivie ou que vous êtes en train de suivre?

- Ecole primaire
- Ecole secondaire
- Centre de formation professionnelle
- Bac
- Université
- Autres.....

3. Depuis combien de temps résidez-vous dans la Cité du 20 Aout 1955?

..... année(s) (Moins d'une année=0)

4. Activités culturelles et de loisirs pratiquées en dehors du travail :

- Lire (livres, magazines, revues, la presse, etc.)
- Ecouter la musique
- Pratiquer une activité culturelle (musique, peinture, théâtre, etc.)
- Adhérer à un équipement de culture et de loisirs
- Surfer sur Internet
- Regarder la télévision
- Rester chez soi, ne rien faire

5. Fréquentez vous les salles de spectacles : Oui Non

Si oui, à quelle fréquence ?

- 1 fois ou plus par semaine
- 2 ou 3 fois par mois
- quelquefois par an
- Jamais

- Spectacles vus durant la période 2014/2015 :

.....

.....

- La dernière fréquentation d'un lieu de spectacles, quand c'était, où et avec qui ?

.....

.....

6. Iriez-vous voir un spectacle urbain (ou en salle), si ce dernier se donnait dans votre quartier ? Oui Non

Si non ; quelle est la nature des empêchements ?

- Les enfants
- L'information
- Autres

7. Sortez-vous en milieu urbain (quartier, ville): promenades, aller au restaurant, rendre visite, achats, shopping, etc.

- 1 fois ou plus par semaine
- 2 ou 3 fois par mois
- quelquefois par an
- Jamais

Si non, quelle est la nature des empêchements ?

- Les enfants
- L'éloignement
- Manque de temps
- Autres

8. Avez-vous déjà assisté aux spectacles urbains (fêtes, spectacles traditionnels, projection de films, les arts de la rue, un évènement festif particulier)?

Oui Non

Si oui, à quelle fréquence ?

- 1 fois ou plus par semaine
- 2 ou 3 fois par mois
- quelquefois par an
- Spectacles urbains vus durant la période 2014/2015 :

.....
.....

- La dernière fréquentation d'un spectacle en milieu urbain, quand c'était, où, et avec qui ?

.....
.....

- 9. Le spectacle urbain a-t-il changé votre regard et votre perception globale de l'espace public, prend-t'il un sens? Oui Non**

Si non, quelle est la nature des empêchements ?

- Les enfants
- L'information
- L'éloignement
- Mauvaise programmation
- Autres

9. On peut se sentir appartenir à différents lieux ou territoires, plus ou moins larges. Vous-même, vous sentez-vous appartenir ...

- À votre quartier oui non
- À la ville de Constantine oui non
- A votre lieu d'origine oui non

10. Comment trouvez-vous les moments que vous passez dans votre quartier pendant le temps hors travail?

- très agréable
- plutôt agréable
- plutôt désagréable
- tout à fait désagréable

11. Qu'est-ce qui, selon vous, caractérise le mieux votre quartier, lui donne une ambiance particulière ?

- La vie culturelle et les loisirs
- L'anonymat

- La diversité des gens qu'on y côtoie
- L'animation
- Les bâtiments, l'aménagement
- Le trafic, la circulation
- Les éléments naturels
- Rien de particulier
- Autres

12. Diriez-vous que les espaces urbains publics dans votre quartier sont... ou...?

- Beaux Laid
- Animés Morts
- Attachants Repoussants
- Sûrs Inquiétants (soir)
- Modernes Anciens
- Ordonnés Désordonnés
- Banales Originaux
- Aménagés Non aménagés
- Accessibles Inaccessibles

13. Quelles sont selon vous, les attentes des habitants/usagers pour "faire vivre" votre quartier?

- Aménager les espaces extérieurs publics (places, rues, scènes urbaines).
- Construire un équipement culturel
- Les deux

14. Concernant votre quartier, seriez-vous prêt à :

- Participer à une action (pétition par exemple) pour la création d'un équipement de culture et de loisirs : oui non

15. Lors d'un spectacle de rue ou d'un évènement dans le quartier ou vous résidez, appréciez-vous de côtoyer plutôt....

- des personnes qui vous ressemblent
- des personnes très différentes de vous
- Les deux

16. Lorsque vous vous trouvez seul après 22h, dans le quartier, évitez-vous consciemment certaines rues et places peu sûres ?

- **Oui** **Non**
- Je ne sors jamais à ces heures, car j'estime que c'est trop risqué

17. Êtes-vous membre d'une (ou de plusieurs) associations ?

- **Oui** **Non**

Si oui, de quel genre d'associations s'agit-il ?

- Ensembles Culturelles/Artistiques (musique, théâtre, fanfares, chorales, etc.)
- Organisations religieuses
- Parents d'élèves
- Clubs sportifs
- Clubs de loisirs (bricolage, intérêts, scientifiques)
- Organisation pour la jeunesse
- Conseil de quartier
- Groupes militants (association de consommateurs, écologiste, locataire...)
- Parti politique
- Organisations charitables ou humanitaires
- Autres

18. L'état- civil de l'interviewé

- Homme Femme
 Marié(e) Célibataire

Age

19. A combien estimez-vous approximativement votre revenu mensuel net ?

- Moins de 15000 da
- entre 15000-35000 da
- entre 35000 - 65000 da
- plus de 65000 da

20. Combien d'enfants de moins de 15 ans habitent votre foyer ?

- Aucun
- 1 ou 2
- Plus de 2

Glossaire des effets sonores, Visuels et olfactifs

A. Effets sonores

Les définitions sont tirées de JF Augoyard et H Torgue (1995) "A l'écoute de l'environnement sonore." Répertoire des effets sonores, Marseille: Editions Parenthèses.

Anamnèses : ou effet de réminiscence ; c'est un signal ou un contexte sonore qui provoque chez un auditeur le retour à la conscience d'une atmosphère passée. L'effet d'anamnèse caractérise le déclenchement, le plus souvent involontaire, de la mémoire par l'écoute et le pouvoir d'évocation des sons.

Attraction : effet phono tropique par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore émergent attire et polarise l'attention. L'amplitude de cet effet peut aller de la captation passagère de l'intérêt jusqu'à la mobilisation complète de tout le comportement.

Cocktail : nommé ainsi par E. Cherry en référence à l'espace sonore où on l'observe le mieux, c'est-à-dire le brouhaha des conversations. Cet effet désigne la faculté de concentrer son attention sur la parole d'un interlocuteur particulier en faisant abstraction de toutes les informations parasites provenant de l'entourage. Dans ce genre de contexte métabolique, les unités sonores sont quasiment équivalentes en intensité et en fréquence : c'est leur multiplication qui crée le niveau sonore environnant.

Coupure : chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un brusque changement d'enveloppe spectrale ou à une modification de la réverbération (par exemple dans le sens réverbérant). L'effet de la coupure est l'un des grands modes d'articulation sonore entre les espaces et les lieux. Il établit clairement le passage d'une ambiance sonore à une autre.

Crescendo : effet produit par une augmentation progressive de l'intensité d'un son. Cet effet, bien connu et faisant l'objet d'une notation spécifique en musique, est fréquemment repérable dans les contextes les plus divers : rapprochement d'une source sonore, accélération d'un véhicule, démarrage d'une machine, montée d'une rumeur.

Décalage ou décontextualisation : intervention incongrue d'un son ou d'un groupe de sons dans le faisceau de cohérence caractérisant une situation déjà expérimentée ou dans une situation dont le contenu sonore est prévisible. Par exemple, l'audition de sons du domaine privé dans l'espace public.

Délocalisation : cet effet implique la reconnaissance d'une erreur sur la localisation de la source sonore : comme dans l'effet d'ubiquité, on se sait pas d'où vient le son ; à la différence près que, dans l'effet d'ubiquité, on sait précisément d'où il paraît venir – tout en sachant que c'est une illusion.

Decrescendo : effet produit par une diminution progressive de l'intensité sonore. Indiquée spécifiquement en musique pour accompagner la fin d'un mouvement, la décroissance du son se repère aussi dans des contextes très divers, qu'elle soit due à un éloignement de la source ou à l'arrêt d'une machine par exemple.

Emergence : effet générique regroupant la totalité des occurrences sonores qui apparaissent nettement dans un contexte donné. Très souvent couplée avec un autre effet, l'émergence ne concerne pas seulement l'irruption d'un son fort dans un contexte de plus faible intensité, elle caractérise aussi l'apparition de sons différents par leur hauteur, leurs timbres ou leurs rythmes. C'est plus l'affirmation d'un nouveau son qui marque la singularité de cet effet que ses modalités d'apparition, celle-ci relevant plutôt des effets avec lesquels il se conjugue.

Enchaînement : effet de réactions en chaîne. Un événement sonore provoque une réponse sonore qui entraîne une autre, et ainsi de suite. Ces inductions successives réglées consciemment ou inconsciemment peuvent aboutir à un phénomène d'escalade sonore.

Enveloppement : sensation d'être enveloppé par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment.

Irruption : événement sonore imprévu modifiant le climat du moment et le comportement de manière caractérisée.

Masque : présence d'un son qui, par son niveau ou la répartition de ses fréquences, recouvre complètement ou partiellement un autre son.

Métabole : effet perceptif sonore décrivant les relations instables et métamorphiques entre les éléments composant un ensemble sonore. Figure classique de la rhétorique, la métabole caractérise l'instabilité dans le rapport

structural qui lie les parties d'un ensemble, et donc, la possibilité de commuter dans n'importe quel ordre les composants élémentaires d'une totalité, la faisant percevoir comme étant en perpétuelle transition. En grec ancien, le mot métaboles signifie ce qui est changeant, quelque chose qui est en métamorphose. Ici, le changement considéré affecte le rapport des éléments qui composent l'environnement sonore, celui-ci pouvant se définir comme l'addition et la superposition de sources multiples entendues simultanément.

Mixage : compénétration de sources sonores différentes et simultanées. Dans la vie quotidienne, l'effet de mixage suppose des niveaux d'intensité proches entre les divers sons en présence. (...) l'auditeur se trouve alors dans une situation paradoxale ou il est difficile de choisir ce qu'il veut entendre, la concurrence des sons entraînant l'indécision.

Répulsion : effet psychomoteur par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore provoque une attitude de rejet, ainsi que des conduites de fuite esquissées ou réelles.

Réverbération : effet de propagation par lequel les sons perdurent après l'arrêt de l'émission. Au signal direct, s'ajoutent les réflexions du son contre les surfaces de l'espace environnant. Plus les réflexions conservent longtemps leur énergie, plus le temps de réverbération est long. Dans le langage courant, la réverbération est souvent désignée sous l'appellation d'effet cathédrale, ou par extension, d'écho.

Vague : effet de composition décrivant un son ou un groupe de sons que l'on entend suivant une courbe d'intensité dont la forme est analogue à celle de la vague ; crescendo, point maximal, rupture du son rapide ou progressive, et decrescendo. Ces cycles, espacés par des intervalles métronomiquement assez longs (plusieurs secondes) se succèdent selon une fréquence régulière ou variable.

B. Effets visuels

Les définitions sont tirées de J-P thibaud. et G .Chelkoff (1992). "Les mises en vue de l'espace public". Paris : MELTE , Plan urbain.

Estompage : tendance à l'imprécision, voire à la disparition du contour des objets. Le rapport figure /fond est atténué. En vision nocturne, les nuances entre

couleurs ont tendance à disparaître, le contraste s'inverse par rapport à la vision diurne. L'estompage est caractéristique des espaces peu éclairés.

Exposition : l'exposition consiste à mettre visuellement en valeur quelqu'un ou quelque chose. Elle s'applique aussi bien à un objet, un monument, un individu ou même un lieu. En éclairant un objet précis plus que les autres et en neutralisant la perception de ce qui l'entoure, elle désigne ce qui peut et doit être vu par tous. L'exposition est donc un moyen de différencier et de hiérarchiser des objets visibles.

Découpe : la découpe est provoquée par un rapport figure / fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre différents plans ou éléments visuels juxtaposés. (...) le contre-jour produit ce type de motif visuel : la lumière éclaire un objet du côté opposé à celui par lequel on le regarde.

C. Effets odorants

Les définitions sont tirées de Balez S. (2001) "ambiances olfactives dans l'espace construit". Thèse de doctorat en sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : ISITEM, université de Nantes.

Envahissement : désigne le fait que tout l'air d'un volume se trouve odorisé. Il correspond à une prise de conscience de l'arrivée progressive (continue) de l'odeur dans l'ensemble du lieu.

Irruption : correspond au passage rapide, bien marqué, d'une ambiance odorante à une autre. Il peut s'agir d'une variance d'intensité brutale, mais aussi du " saut " d'une odeur à une autre, sans qu'il y ait, entre les deux, un mélange de celles-ci.

Répulsion : à l'inverse de l'effet d'attraction, une odeur provoque un rejet avec des réactions de fuite esquissée ou réelle.

Sillage : tire son nom d'un terme déjà utilisé en parfumerie. Le sillage est la zone odorante que laisse derrière elle une personne parfumée, selon la volatilité du parfum employé. L'effet de sillage désigne plus largement la perception du sillage que laisse une source odorante en mouvement dans l'espace.

Guide d'observation du lieu de l'action artistique urbaine

- Date/ heures (début – fin) / météo
- Nom du spectacle
- Point (s) d'observation
- Prise de notes (au fil des événements si possible, sinon, juste à l'issue du spectacle) sur ce qui se passe, récit chronologique du spectacle
- Utilisation / occupation de l'espace: stratégie pour voir, entendre
- Événements particuliers propre au site (ex : drone urbain, marché, muezzin)
- Petits schémas typologiques : repérages sur plan, croquis, etc.

Quelques recommandations:

- ✓ Noter ce qu'on voit mais aussi ce qu'on entend, ce qu'on sent (pas que le visuel)
- ✓ Matériel : petit bloc notes (à dos rigide) ou petit carnet tenant dans une poche, stylos, fond de plan des lieux,
- ✓ Vêtements tout terrain (pour les femmes, éviter les jupes).

Guide d'entretien avec les Compagnies / Troupes, pratiquant les arts de la rue.

Le thème central de ma thèse, est l'étude de l'impact de l'action artistique urbaine sur l'espace public urbain, j'y présente la manière avec laquelle des artistes de rue interviennent, afin de redonner sens à la ville et de transformer la perception de ces espaces publics urbains par les habitants.

- 1- Est-ce que vous pouvez me parler de votre spectacle ? résumer, intentions principales.
- 2- Le spectacle a-t-il été composé pour un site en particulier ? un type de lieu?
- 3- Avez-vous choisi le quartier ?
- 4- Connaissiez-vous déjà la ville ?
- 5- Y avez-vous déjà joué ?
- 6- Comment avez-vous choisi le quartier, les parcours ? sur quels critères ?
- 7- Quand êtes vous venus pour le tout premier repérage des lieux?
- ✓ Combien de temps, comment ça se passe, à quoi prêtez vous attention ?
- ✓ Le 1^{er} repérage se fait il de jour ou le soir ?
- 8- Avez-vous trouvé ce que vous cherchiez ? est ce toujours le cas ?
- 9- Quelles sont les contraintes principales ?
- 10- A t-il fallu modifier le lieu ?
- 11- Est ce que parfois il est impossible de faire l'installation complète ?
- 12- Le spectacle intègre t-il des contraintes du lieu ? tient-il compte des ambiances ?
- 13- Qu'est ce qui vous a mené vers l'urbain, à y intervenir artistiquement ?

Guide d'entretien court spectateurs

Réactions globales par rapport à une action artistique urbaine:

Est-ce que ça vous a plu ? Pourquoi ?

Qu'est ce qui s'est passé? Vous pouvez me raconter ?

Qu'est ce que ça vous évoque ?

Qu'est ce que vous en pensez ?

Perception :

Vous connaissiez déjà ce lieu ?

Vous y passez souvent ?

Qu'est ce qui change aujourd'hui ?

Autant de bruit que d'habitude ? Même type de sons ?

Est-ce que vous avez pu voir facilement ? Est ce que vous avez trouvé le meilleur point de vue ?

Comment avez-vous trouvé les odeurs ?

Est-ce qu'il y aurait des choses à regarder en plus dans l'espace ?
(remarques éventuelles par comparaison)

Effets, répercussion, utilité

Comment avez-vous eu connaissance de ce spectacle ?

Est-ce que vous allez voir d'autres spectacles de rue ?

Mémoire : avez-vous le souvenir d'autres événements à cet endroit ?

Sociabilité : est ce que ça permet de rencontrer des gens ?

Faire préciser : profession, âge, cursus résidentiel, pratiques artistiques

Guide d'entretien long spectateurs

1. Pour ZUR, 26000 Couverts et Délices Dada vous avez fait le parcours... avez-vous eu l'occasion / envie de faire d'autres parcours ou de refaire le même ?

2. Est-ce que vous connaissiez déjà la Compagnie ?

Oui : Vous aviez déjà vu certains de ses spectacles ?

Non : Vous aviez entendu parler de ce spectacle en particulier ?

3. Vous aviez déjà vu des spectacles de ce genre ?

Oui : Oû ? A quelle occasion ? Y a-t-il des différences entre ce spectacle et d'autres spectacles de rue ?

Non : Est ce que ce spectacle vous a donné envie d'en voir d'autres ?

4. Est-ce que vous pouvez me raconter le parcours / le spectacle que vous avez vu ?

5. Avez-vous refait le parcours en dehors du spectacle ? Etes de retourner sur des endroits du parcours / du spectacle ?

6. Pendant le spectacle, avez-vous eu des difficultés à entendre, à voir ?

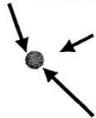
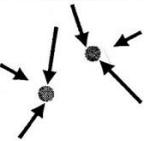
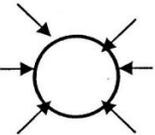
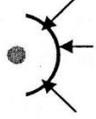
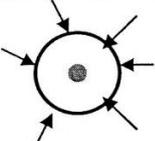
7. Est-ce qu'il y aurait des choses en plus à regarder dans l'espace ? (remarques éventuelles par comparaison)

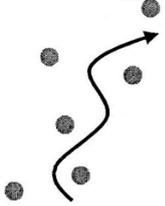
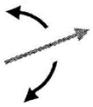
8. Avez-vous le souvenir d'autres événements à cet endroit ? extérieurs / intérieur, événements pas forcément artistiques)

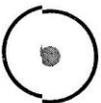
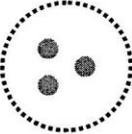
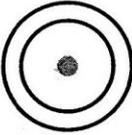
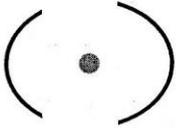
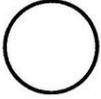
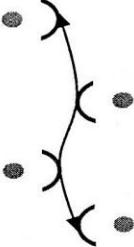
Préciser profil socio-culturel : fréquentation / habitude...

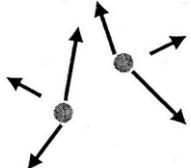
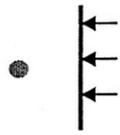
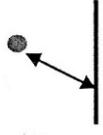
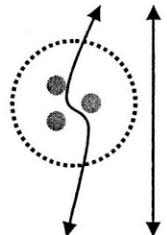
TABLEAU RECAPITULATIF DES SCHEMAS DES SITUATIONS SPATIALES

Les schémas sont tirés de Aventin. C. (2005) "Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques". Thèse de doctorat en sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : université de Nantes.

	Spectateurs	Comédiens
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle.	La troupe attire les spectateurs.
		Les comédiens sont attirés par un « élément » extérieur au spectacle (par exemple le train touristique du centre ville).
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle selon plusieurs pôles.	Le spectacle se constitue en plusieurs pôles d'attraction.
	Le public se dispose en cercle, dessinant ainsi une "piste".	
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle et se disposent en ½ cercle autour des acteurs.	La troupe attire les spectateurs.
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle et se disposent en cercle autour des acteurs.	La troupe attire les autour d'eux.
	Les spectateurs sont face au spectacle.	Les comédiens sont face aux spectateurs.
	Le public forme un ½ cercle autour des acteurs.	Les comédiens sont face aux spectateurs en ½ cercle.
	Des spectateurs forment un ½ cercle peu dense devant les acteurs.	Les comédiens sont face aux spectateurs disposés en un ½ cercle peu dense.

	<p>Le public suit les comédiens.</p>	<p>Les comédiens entraînent les spectateurs à leur suite.</p>
	<p>Le public part avec les comédiens.</p>	<p>Les comédiens partent avec les spectateurs.</p>
	<p>La foule des spectateurs recule devant les comédiens.</p>	<p>Les comédiens s'avancent vers les spectateurs.</p>
	<p>Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens.</p>	<p>Les comédiens entrent et sortent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.</p>
	<p>Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens qui sortent de l'aire de jeu.</p>	<p>Les comédiens sortent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.</p>
	<p>Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens qui entrent dans l'aire de jeu.</p>	<p>Les comédiens entrent dans leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.</p>
	<p>Le public s'écarte pour laisser passer un « élément » (piéton, voiture...) qui n'appartient pas au spectacle.</p>	
	<p>Le public ne s'écarte pas pour laisser passer les comédiens qui entrent dans l'aire de jeu.</p>	<p>Les comédiens entrent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.</p>
	<p>Les spectateurs fuient le spectacle et changent de place.</p>	<p>Les comédiens font fuir le public.</p>

	<p>Le public forme un cercle autour des acteurs.</p>	<p>Ils sont entourés par le public.</p>
	<p>Le public est autour des acteurs, en un cercle très peu dense.</p>	<p>Ils sont entourés par le public en un cercle très peu dense.</p>
	<p>Le public est autour des acteurs, en un cercle très dense.</p>	<p>Ils sont entourés par le public en un cercle dense.</p>
	<p>Le public forme deux demi-cercles autour des acteurs.</p>	<p>La troupe est entourée par les spectateurs.</p>
	<p>Le public est installé en cercle, dessinant ainsi une "piste".</p>	
	<p>Le public forme un 1/2 cercle autour des acteurs.</p>	<p>Les comédiens sont face aux spectateurs en 1/2 cercle. Une façade forme un fond de scène.</p>
	<p>Les spectateurs vont librement de scène en scène et se disposent en 1/2 cercle.</p>	<p>Les comédiens jouent en différentes scènes.</p>
	<p>Les spectateurs passent devant une scène et se disposent en 1/2 cercle.</p>	
	<p>Les spectateurs passent devant les comédiens.</p>	

	<p>Les spectateurs fuient les différentes scènes du spectacle.</p>	<p>Les comédiens, en différents points, font fuir le public.</p>
	<p>Les spectateurs sont attirés par les comédiens et se placent face au spectacle.</p>	<p>Les comédiens sont face au public.</p>
	<p>Une personne du public va vers un comédien et retourne à sa place initiale.</p>	<p>Un comédien attire une personne du public.</p>
	<p>Des personnes du public entrent dans l'aire de jeu.</p>	
	<p>Des spectateurs sont disséminés autour du spectacle. Certains traversent l'aire de jeu ainsi dessinée, d'autres la longent.</p>	<p>Les comédiens sont entourés par des spectateurs. Des gens passent parmi eux.</p>

Summary

The central theme of this thesis is the study of urban artistic action as a practice of the urban public space, we present the way in which street artists intervene, with the aim of giving meaning to the city and to its urban public spaces. It is around this reflection that brings the problematic of this research work. Our exploratory study is to study the way in which this donation of meaning is made through the voluntary and ephemeral investment of the urban public space by this practice which is the urban artistic action, commonly called; the Street Arts. We will try to understand how an artistic phenomenon with its socializing capacity acts on the urban.

Our research work is not based exclusively on the analysis of the street arts as an artistic and cultural practice of the public space, or exclusively on the analysis of the urban public space as an enigmatic space carrying several conflicts of opinion. the contemporary urban crisis. It focuses on the analysis of the articulation between these two subjects in a well-defined spatio-temporal context, to find out what is the reciprocal influence of urban artistic action on the urban public space.

By performing in the public space, urban artistic action is intimately linked to the problems of urbanization and spatial planning. These street artists put public space at the center of their reflections. It becomes the very material of their artistic creations. The change in perceptions of places by these artistic actions has consequences not only immediate (another experience of space), but also in the longer term, well after performances. Anchored more or less deeply into the memory of the spectators, these urban shows and their ephemeral material traces subsequently provoke new individual and personal practices among city dwellers and a rediscovery of the city.

Key words: Urban artistic action - Street arts - Ambience - Cultural action - Leisure - Shows - Urban public spaces, Member - Membership - Awareness raising.

الخلاصة

الموضوع الرئيسي لهذه الأطروحة هو دراسة العمل الفني الحضري وممارسته في الفضاء الخارجي على مستوى المناطق الحضرية، كما تقدم الطريقة التي يعتمدها الفنانون في الشارع، و ذلك من أجل إعطاء معنى للمدينة في الأماكن العامة الحضرية.

ومن حول هذا التفكير تنطلق إشكالية هذا العمل البحثي. في دراستنا، الاستكشافية، ومعرفة كيف يمكن لهذا العطاء والاستثمار التطوعي أن يمنح معنى آخر للفضاء الخارجي في المناطق الحضرية علما بان هذه الممارسات تعد مؤقتة ولكنها تترك أثارها في المناطق الحضرية، وهذا ما يعرف بفنون الشارع. سنحاول من خلال هذه الأطروحة أن نفهم كيف ظاهرة فنية يكون لها القدرة على التنشئة الاجتماعية وإعطاء وجه آخر للفضاء الخارجي العام.

لا يقوم بحثنا بشكل حصري على تحليل لفنون الشارع من زاوية الممارسة الفنية والثقافية في الأماكن الحضرية العامة، أو حصرا على تحليل الفضاء العام في هذه المناطق باعتبارها فضاء غامضا ناقل للعديد من صراعات الأزمة الحضرية المعاصرة. لكنه يركز على تحليل العلاقة بين هذين الموضوعين في سياق الزمنية المكانية المحددة، لمعرفة مدى تأثير النشاط الفني الحضري على الفضاء العام في المناطق الحضرية

من خلال الأداء في الفضاء العام، يرتبط العمل الفني الحضري ارتباطا وثيقا بمشاكل التخطيط العمراني. يضع فنانونا الشارع الفضاء العام في مركز اهتماماتهم، وبالتالي فإنه يصبح مادة من المواد التي يستعملونها في إبداعاتهم الفنية. إن التغيير في تصورات الأماكن من خلال هذه النشاطات الفنية له عواقب ليست فقط فورية (تجربة أخرى للفضاء)، ولكنها أيضا تبقى على المدى الطويل راسخة أكثر أو أقل عمقا في ذاكرة المشاهدين. هذه العروض الفنية الحضرية القصيرة و المؤقتة، تؤدي بالسكان إلى إعادة اكتشاف المدينة، هدى من جهة، واستغلال هذه الأماكن في ممارسات جديدة و شخصية، من جهة أخرى.

الكلمات الدالة: العمل الفني الحضري - فنون الشوارع - الأجواء - العمل الثقافي - أوقات الفراغ - العروض - المساحات العامة الحضرية، العضو - العضوية - رفع مستوى الوعي.