

Mémoire de recherche présenté par Carole FOSSET

Magistère 3^{ème} année

Les actions artistiques dans la ville

*Quelles modifications des relations entre
les habitants et les espaces publics de proximité?*



Directeur de recherche : D. MARTOUZET



Centre d'Etudes Supérieures d'Aménagement



UNIV. TOURS EPÜ DA CESA



D 251 005321 1

2002-2003

Mémoire de recherche présenté par Carole FOSSET
Magistère 3^{ème} année

Directeur de recherche : D. MARTOUZET

Les actions artistiques dans la ville

*Quelles modifications des relations entre
les habitants et les espaces publics de proximité ?*

Je tiens à remercier D. MARTOUZET, mon directeur de recherche, pour ses précieux conseils, ses apports méthodologiques et ses explications claires et précises.

Je remercie également les personnes qui ont accepté de répondre à mes entretiens et qui ont bien voulu m'accorder de leur temps..

Enfin, je suis reconnaissante envers les personnes de mon entourage pour leur aide et leur courage lors de la dernière relecture...

SOMMAIRE

Introduction.....	6
I. Présentation du sujet de recherche, définitions et méthodologie.....	8
1.1. Les actions artistiques éphémères en espace public urbain.....	8
1.1.1. L'art dans la ville : différentes notions.....	8
1.1.1.1. L'art urbain	8
1.1.1.2. L'art Public	8
1.1.1.3. Arts de la rue...ou actions artistiques éphémères	9
1.1.2. Les actions artistiques éphémères en espace public urbain.....	10
1.1.2.1. Historique.....	10
1.1.2.2. Formes actuelles.....	11
1.1.2.3. Techniques et modes d'expression.....	12
1.1.2.4. Financement et institutionnalisation.....	12
1.2. Les espaces et le public.....	15
1.2.1. Les espaces publics et l'art : vers une prédominance des actions artistiques éphémères.....	15
1.2.1.1. Les espaces publics : description et interprétations actuelles	15
♦ Définitions	15
♦ Des espaces publics de nature différente.....	16
♦ Evaluation actuelle des espaces publics	16
1.2.1.2. L'art « au service » des espaces publics	17
♦ La prédominance de l'art dit public pour « créer des lieux »	17
♦ Des actions artistiques éphémères : une redécouverte et revalorisation des lieux ?	18
1.2.2. Le public des actions artistiques urbaines	20
1.2.2.1. Un « public-population » ciblé.....	20
1.2.2.2. Gratuité et liberté du public	21
1.2.2.3. Divers niveaux de participation de la population.....	22
1.3. Méthodologie.....	23
1.3.1. Problématique de la recherche.....	23
1.3.1.1. Les actions artistiques urbaines : un outil des collectivités locales ?.....	23
1.3.1.2. Précision du sujet de recherche	25
♦ Les travaux menés dans ce domaine	25
♦ Les objectifs de cette recherche	26
1.3.2. Travail « in situ » : présentation d'exemples concrets.....	27
1.3.2.1. Description des actions artistiques	27
♦ « SquarE télévision locale de rue » de la compagnie KompleXXKapharnaüm .	27
♦ « Les habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie.....	28
1.3.2.2. Entretiens et observations	29
♦ Entretiens d'habitants à Saint-Pierre-des-Corps (37) et à Grenoble (38).....	29
♦ Observations directes	31
♦ Comptes-rendus de spectacles	32
♦ Les difficultés rencontrées.....	32
II. Pratiques et sociabilité.....	34
2.1. Perturbations de l'« habiter »	34
2.1.1. « Habiter » synonyme d'« habitudes ».....	34

2.1.1.1. Définition	34
2.1.1.2. Attitudes de l'habitant	35
2.1.2. Les actions artistiques « éphémères » : vers le changement des habitudes et la découverte d'espaces?	35
2.2. Les usages fonctionnels de l'espace public	39
2.2.1. Pratiques des espaces publics et fonctions urbaines	39
2.2.1.1. Présentations des pratiques concrètes en espace public	39
2.2.1.2. Pratiques des espaces publics de quartier	40
2.2.1.3. Actions artistiques éphémères en espaces publics : pratiques suscitées ou modifiées?	42
♦ Nouvelles pratiques suscitées	42
♦ Modification des pratiques et perturbation du fonctionnement urbain	44
2.2.2. Morphologie urbaine et qualités des espaces publics	45
2.2.2.1. Relations entre les morphologies urbaines et les pratiques spatiales	46
♦ Morphologie et déplacements	46
♦ Morphologie et comportements	46
2.2.2.2. Actions artistiques et morphologie urbaine	47
♦ Les « lieux de spectacle »	47
♦ Les contraintes physiques d'un espace non transformable	48
♦ La morphologie urbaine comme composante des actions artistiques	48
2.2.3. Temporalités et pratiques de l'espace public	50
2.2.3.1. Les rythmes du temps : les saisons, les cycles jours / nuits	50
♦ Les saisons	50
♦ Les cycles jours / nuits	51
2.2.3.2. Les rythmes imposés par l'homme	51
2.3. Sociabilité	53
2.3.1. La présence du public et des artistes dans un quartier : quelles conséquences pour les habitants ?	53
2.3.1.1. Les « coquilles » de A. Moles	53
2.3.1.1. Les « distances de Hall »	55
2.3.2. Vers la création d'un « lien social urbain » ?	57
2.3.2.1. Quel lien social ?	57
♦ Définition	57
♦ La perte du lien social	58
♦ ...ou un lien social de nature différente	58
2.3.2.2. Le recours aux actions artistiques pour « regrouper la population »	59
III. Perceptions de l'espace	64
3.1. Les différentes théories de la perception	64
3.1.1. La perception comme acte : courant phénoménologique et psychologie de l'environnement	65
3.1.2. Courant cognitiviste (approche psychosociologie)	66
3.1.3. La prise en compte du contexte socioculturel (approche sociologique)	66
3.2. L'approche sensorielle	69
3.2.1. Présentation des sens	69
3.2.1.1. Les sens précurrents	69
♦ La vue	70
♦ L'ouïe	74
♦ L'odorat	75

3.2.1.2. Les sens non précurrents : la prise en compte du « toucher ».....	76
3.2.2. Les relations entre les sens : la constitution d'ambiances urbaines	77
3.2.2.1. Multisensorialité et intersensorialité	78
♦ Multisensorialité.....	78
♦ Intersensorialité.....	78
3.2.2.2. Une nouvelle ambiance urbaine ?	80
3.3. Caractéristiques individuelles des « habitants-spectateurs » : une orientation de la perception.....	82
3.3.1. Intentions et actions individuelles.....	82
3.3.2. L'importance du « vécu » et du « connu » (approche cognitiviste).....	83
3.3.3. Contexte socioculturel.....	86
IV. Rapports psychologiques avec l'espace.....	89
4.1. Actions artistiques dans des espaces signifiés (les lieux)	89
4.1.1. Identité d'un lieu	90
4.1.1.1. Principales caractéristiques.....	90
4.1.1.2. Histoire du lieu	90
4.1.1.3. Symbolique du lieu.....	92
4.1.2. L'appropriation des espaces par les habitants	92
4.1.2.1. Prise en compte de la subjectivité de l'habitant.....	93
4.1.2.2. Caractéristiques de l'appropriation	93
4.1.2.3. La dimension affective	94
4.1.3. Conséquences des actions artistiques dans les lieux.....	95
4.1.3.1. La dépossession.....	95
4.1.3.2. La distanciation	96
4.1.3.3. La valorisation.....	96
4.1.4. Vers de nouvelles relations habitants / espaces en milieu urbain	98
4.2. Actions artistiques et imaginaire des habitants	99
4.2.1. Quel imaginaire des espaces ?	99
4.2.1.1. Imaginaire et représentation mentale.....	99
4.2.1.2. Imaginaire et imagination	100
4.2.1.3. Existence d'un imaginaire urbain.....	100
4.2.2. Un nouvel imaginaire créé par les actions artistiques ?	101
4.2.2.1. les actions artistiques : vers une « déréalisation » de l'espace.....	101
4.2.2.2. Le dépassement de la réalité : intervention des émotions.....	103
4.3. Mémorisation des actions artistiques	105
4.3.1. Souvenirs et mémoire : quel fonctionnement ?	105
4.3.1.1. Différents types de mémoires	105
4.3.1.2. Stockage des informations	106
4.3.2. Portée des actions artistiques éphémères dans le temps.....	106
4.3.2.1. Marquage de l'espace et des habitudes.....	106
♦ « Hyperbole de la mémoire du « une fois » »	106
♦ Quelques impacts de long terme	107
4.3.2.2. Une nécessaire répétition ?	108
♦ Dilution des souvenirs dans le temps	108
♦ Temps de présentation et répétition dans le temps d'actions artistiques.....	108
Conclusion	112
Bibliographie indicative.....	114
Annexes	117

INTRODUCTION

Les arts de la rue sont actuellement florissants en France : ils constituent un recours très apprécié par les communes, de toute taille, pour créer un événement culturel destiné à la population locale. A l'écart des pratiques artistiques habituelles, ils interviennent de plus en plus dans les villes et investissent des espaces variés. Ils sont reconnus comme un domaine artistique à part entière depuis peu : c'est seulement depuis 1997 qu'ils sont soutenus par l'Etat et depuis 1998 qu'ils sont représentés au sein du Ministère de la Culture. Actuellement, les arts de la rue font l'objet d'une considération toute particulière au sein de ce Ministère : la profession, bien que reconnue en tant que telle, est composée de nombreux intermittents du spectacle. Ces derniers ont vu le statut de leur profession se dégrader : de nombreuses manifestations d'artistes ont lieu depuis le début de l'été 2003.

Ce projet de recherche ne cible pas l'évolution de la profession artistique : néanmoins, les événements récents ont mis en lumière un domaine qui a fait l'objet de peu de réflexions jusqu'à présent. Le Premier Ministre, J.P. Raffarin, a annoncé que les mouvements sociaux révélaient un malaise profond dans le domaine de la culture, et qu'une réflexion s'imposait quant à la place de l'artiste dans la société, ainsi que sur les missions des structures et équipes qui se consacrent au spectacle vivant. Il a demandé au Ministre de la Culture, J.J. Aillagon, d'organiser à la rentrée (septembre 2003) le débat national sur les politiques publiques du spectacle vivant (discours retranscrit dans « Le Monde », édition du 06.08.2003).

Ces événements récents montrent le flou et le manque de connaissances qui subsistent dans le domaine des « arts de la rue », aussi bien au niveau des professions que des actions menées. Les grands festivals de l'été (Festival d'Aurillac, d'Avignon, de Chalon-sur-Saône...) constituent la figure de proue de ce secteur : pourtant, la majorité des actions artistiques menées ne se résument pas à ces grands événements saisonniers bien organisés. Cette recherche ciblera donc des actions ayant lieu dans un contexte plus autonome que celui des festivals, qui font l'objet de commandes de collectivités, de communes, et qui ciblent avant tout la population locale. Ces interventions, plus précisément définies, s'intituleront au cours de ce travail, des « actions artistiques éphémères ».

C'est surtout sur les collectivités locales que le développement des actions artistiques s'est appuyé depuis les années 80. Ces collectivités ont recours à ce type d'interventions dans un souci de gestion quotidien des espaces publics, lesquels paraissent de moins en moins fréquentés. Les actions artistiques permettraient une « revalorisation et une réappropriation de l'environnement urbain pour les habitants ». Cet argument et souhait des collectivités, alimenté par le discours journalistique, n'est pas réellement fondé jusqu'à présent. Il faut rappeler que le domaine des « arts de la rue » est un phénomène nouveau qui a fait l'objet de peu de recherches rigoureuses jusqu'à présent. La presse s'intéresse de plus en plus à de tels événements .

C'est ainsi qu'on peut lire de nombreux articles à ce sujet, indiquant par exemple : *« les artistes se lancent à l'assaut des villes pour les rendre plus vivantes. En incitant les habitants à s'arrêter, les artistes veulent qu'ils s'approprient leurs quartiers. Les artistes ont la capacité en posant leur regard sur la ville, de modifier notre propre regard. Les initiatives artistiques ont peut-être forgé des nouvelles attitudes urbaines qui se perpétueront longtemps après la fin de l'évènement. Aujourd'hui, l'art peut être un outil de lecture du territoire »* (Magazine Planète n° 26, p 18-19). Cette citation est importante car elle reflète le discours actuellement véhiculé par les journalistes, discours repris par les élus.

On peut alors se demander si les objectifs poursuivis par les collectivités (revalorisation de l'environnement urbain, augmentation de la fréquentation des espaces publics, meilleur investissement psychologique des habitants vis-à-vis de leur quartier...) sont réellement atteints et si celles-ci ont vraiment raison d'investir dans ce domaine. A partir de cette interrogation, on peut poser la question suivante : « en quoi les actions artistiques éphémères peuvent-elles modifier les relations que les habitants ont avec les espaces publics de proximité ? »

Les quartiers d'habitation localisés en périphérie seront ciblés en priorité dans ce travail car ils représentent un modèle simple : les phénomènes recherchés seront plus facilement appréhendables. En effet, les centres-villes font l'objet de trop nombreuses interférences.

Cette recherche se base sur une analyse, qui se veut exhaustive, des rapports existant entre les habitants et les espaces environnants. Ces rapports forment une unité complexe mais des critères servant d'axes de recherche ont néanmoins été dégagés. Les critères font référence à des thèmes variés : pratiques concrètes des espaces, perceptions des espaces et relations psychologiques avec les espaces. Ces thèmes pourraient chacun faire l'objet de développements importants, mais ils sont ici orientés selon une ligne directrice précise : les modifications engendrées par les actions artistiques concernant les thématiques énoncées ci-dessus. Cette recherche se veut avant tout exploratoire car très peu de travaux ont été menés quant à la réception des actions artistiques par les spectateurs, et en l'occurrence ici, par des habitants. Elle a pour objectif premier de dégager des grands axes de réflexion.

Pour aborder ce travail, les actions artistiques ainsi que les thèmes centraux de cette recherche (le public assimilé aux habitants, les espaces publics) devront être définis et explicités de façon rigoureuse. Ainsi, la problématique pourra être davantage précisée. Ensuite, chaque critère constitutif des relations existant entre les habitants et les espaces publics (pratiques, perceptions, rapports psychologiques) sera analysé suivant les perturbations engendrées ou non dans le cadre d'une action artistique. Ce travail sera accompagné d'entretiens effectués auprès d'habitants : ces derniers sont originaires de deux villes différentes (Saint-Pierre-des-Corps et Grenoble) et ont participé à une intervention artistique spécifique (« SquarE » de la compagnie KompleXXKapharnaüm). Des observations et des rapports de spectacles ont également contribué à ce projet de recherche.

I. PRESENTATION DU SUJET DE RECHERCHE, DEFINITIONS ET METHODOLOGIE.

1.1. Les actions artistiques éphémères en espace public urbain

1.1.1. *L'art dans la ville : différentes notions*

D'après François Barré, « la réalité de la culture, dans ce qu'elle a de plus complexe se joue principalement dans la ville »¹. D'après cet auteur, la ville regroupe les lieux de diffusion majeurs de nombreuses formes d'art. Auparavant, on pensait néanmoins que la culture ne pouvait être présente qu'au sein de lieux clos tels que les musées, des théâtres, ... La vision contemporaine ne rejette pas ces institutions mais il apparaît qu'elle prend davantage compte des espaces extérieurs et publics. Ces derniers sont alors appréhendés comme des lieux « d'expérimentation, repris entre le fixe et le mobile, le permanent et le transitoire, le monument et l'évènement »².

Devant la profusion des termes employés pour décrire les interrelations qui existent entre l'art et la ville, plusieurs catégories ont été distinguées par J.F. Augoyard qui les a clairement définies : l'art urbain, l'art public et les actions artistiques éphémères.

1.1.1.1. *L'art urbain*

« Il désigne tout travail ou effet esthétique portant sur les édifices, monuments, constructions, dispositifs structurant la morphologie de l'espace public et asservis aux rapports d'échelle ainsi qu'aux interdépendances fonctionnelles ».

L'art urbain fait principalement référence à la morphologie urbaine et à l'architecture de la ville. Cette approche ne sera pas l'objet central de la recherche. L'art urbain sera néanmoins abordé car selon moi, il influence les relations que les individus ont avec l'espace. L'art urbain implique le long terme et fait partie du paysage quotidien des individus. Il répond à des impératifs architecturaux et fonctionnels.

L'art urbain se distingue nettement des deux autres catégories d'art décrites par la suite, lesquelles correspondent à l'ajout d'un objet/d'une action dans l'espace urbain. L'art urbain, lui, fait partie intégrante de l'urbanisme.

1.1.1.2. *L'art Public*

Cette forme d'art correspond, d'après l'auteur, « aux œuvres autonomes posées dans les espaces publics et qui se donnent à voir ou à entendre au passant pris comme spectateur en champ ouvert ».

¹ BARRE François, Association Urbanisme et Art contemporain, Débats Oct-Nov 1992, L'art renouvelle la ville, 219 p /article « l'art sous tension » / citation p 140.

² Revue « Trames », Cités / Cultures, Volume 2 N°3, 1990

Le terme d'art public se réduit selon JF Augoyard aux sculptures présentes sur les places publiques : le terme d'art public peut englober un champ plus large selon un autre auteur³ et implique toute intervention publique vis à vis de l'art en milieu urbain.

Cependant, il est vrai que l'intervention des collectivités en terme d'art au sein de la ville se concrétise principalement jusqu'à présent, par l'installation d'objets d'art en espace public : c'est pourquoi le terme d'art public fera référence par la suite à la définition de JF Augoyard.

Il est important de distinguer les différentes formes d'art avant d'aborder le thème principal de cette recherche centré sur les actions artistiques éphémères.

1.1.1.3. Arts de la rue...ou actions artistiques éphémères

Le terme « d'arts de la rue » qui appartient à la terminologie officielle du Ministère de la Culture, regroupe les actions artistiques qui ont pour support l'espace urbain : illuminations, spectacles vivants, festivités urbaines... En ce sens, les « artistes de la rue » peuvent intervenir dans des domaines comme la création de mobilier urbain, le traitement de sol, l'animation de quartier... Le terme « d'arts de la rue » est majoritairement utilisé dans les écrits ; cependant, l'expression « action artistique éphémère » est utilisée dans cette recherche car elle cible davantage les « spectacles de rue ». Ceux-ci représentent à leur tour une sous-catégorie des « arts de la rue » et précise à nouveau le sujet de la recherche .

Une action artistique éphémère est définie comme *toute création qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant un rapport spécifique avec le public urbain.*

Cette définition de JF Augoyard résume de façon claire l'implication de l'espace et du public au cours de ces interventions artistiques.

Ces actions artistiques constituent une préoccupation récente auprès des collectivités et au sein des politiques culturelles. Concernant l'enquête sur les pratiques culturelles des Français, c'est seulement en 1997 (première enquête en 1973) qu'a été introduite la question sur la fréquentation de telles interventions en espace urbain. De plus cette question restait ambiguë car elle recouvrait « aussi bien la statue vivante au pied du Sacré Cœur qu'un grand déambulateur »⁴.

Les actions artistiques éphémères en espace urbain restent un domaine peu étudié, d'où la nécessité de le présenter plus précisément et de le décrire de façon détaillée.

³ LAMARCHE-VADEL Gaëtane, De ville en ville, l'art au présent, l'aube édition, 2001, 171p.

⁴ Compte rendu colloque organisé par l'association « ville et banlieue » et la ville de Sotteville-lès-Rouen (19 et 20 novembre 1998), Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles , 45p.

1.1.2. Les actions artistiques éphémères en espace public urbain

1.1.2.1. Historique

Les actions artistiques urbaines apparaissent comme une nouvelle forme de spectacle vivant et sont apparues dans les années 60. Au début marginale, cette forme de spectacle prend de plus en plus d'importance au fil des ans. De la simple animation de quartier, elle se transforme en une structure en perpétuelle évolution. Depuis 1986, date de création par Michel Crespin du premier festival de rue d'Aurillac, de nombreuses actions ponctuelles et festivals d'été ont fleuri sur tout l'hexagone. Cependant, l'investissement de l'espace public par le spectacle a des origines diverses et plus ou moins lointaines.

Pour traiter les origines⁵, il faut faire référence dans l'histoire aux événements collectifs ayant un **caractère sacré et religieux**. C'est ainsi qu'au 8^{ème} siècle avant JC, le culte grec de Dionysos, dieu des arts, de la musique et de la danse, a contribué au développement de la forme théâtrale. Ce rite, tout d'abord fête collective ayant lieu autour de l'autel de sacrifice, s'est ensuite transformé en un spectacle rituel où les chanteurs et danseurs étaient désignés, tandis que les autres membres s'écartaient de l'autel afin de regarder. Durant la période médiévale, les autorités ecclésiastiques collaboraient avec les gens de théâtre afin d'instruire le public urbain et de montrer qu'elles représentaient le pouvoir principal de la communauté.

Les **fêtes collectives** exprimant le besoin de la communauté de se rassembler, de vivre des moments de divertissement, sont une des autres origines des événements ciblés dans cette recherche. Une grande distinction existe : **les fêtes civiles permettant la manifestation du pouvoir** et **les rassemblements festifs**. Dans la première catégorie sont concernées les fêtes royales et républicaines, les fêtes organisées par les gouvernements occupant toujours un espace symbolique de la ville. La société romaine était très avide de spectacles en tout genre et tout était prétexte à de somptueuses processions (triumphes, funérailles...) : l'*otium*, le temps du spectacle et des loisirs, était primordial pour l'organisation de la société car c'était le temps de la cohésion sociale après les grandes campagnes militaires. Quant à la seconde catégorie, le rassemblement festif le plus représentatif est le carnaval (de l'italien « carnavale » signifiant « adieu la chair ») qui se définit comme le temps des réjouissances profanes : il est caractérisé par le travestissement. Depuis les années 80, un regain d'intérêt pour cette fête traditionnelle est à noter, même si, comme le souligne P. Chaudoir, « ces manifestations n'ont plus rien à voir avec des fêtes spontanées, et tendent plutôt à être des exutoires ponctuels à la pression sociale confortant ainsi le pouvoir ».

Certaines actions artistiques sont inspirées par des hommes dont le métier a été de distraire leurs congénères en présentant des exploits acrobatiques ou d'adresse : ce sont les **saltimbanques**. Ils existaient déjà chez les Egyptiens et les Grecs et leurs actions sont uniquement vouées à l'animation.

⁵ ROUGET Gaëlle, le spectacle dans l'espace de la ville, Ecole d'architecture Paris-Belleville, juin 2000, mémoire de fin d'études, 112p / paragraphe « les sources du spectacle de rue » : p 15 à 58.

De nombreuses interventions artistiques actuelles s'inspirent des mouvements artistiques récents (début et milieu XX^{ème}) que sont l'agit-prop(agande) et la performance. Ces deux types d'interventions ont pour point commun d'engager l'art au service de la politique.

L'agit-prop est une forme artistique liée à un discours politique : au nom du modernisme, toutes les normes devaient être refusées. C'est une forme d'art qui se veut « constructiviste et fonctionnelle »⁶.

Quant à la performance, elle se définit par des créations d'œuvres à l'occasion desquelles le public est confronté, dans l'instant, à la présence physique de l'artiste. Cette forme artistique cesse d'être au moment où s'achève la performance.

1.1.2.2. Formes actuelles

Les actions artistiques actuelles sont issues des différentes catégories citées précédemment. Cependant, il en ressort deux influences principales mises en valeur dans les années 70 :

- celle des artistes professionnels qui sont descendus dans la rue, à la recherche de nouveaux lieux pour transformer l'expression de leur art, et à la recherche de nouveaux publics
- celle issue de la volonté d'ancrage dans une tradition populaire authentique née d'une tradition foraine et festive.

Aujourd'hui, la majorité des artistes de rue combinent, selon moi, ces deux courants lors de leurs interventions. Néanmoins, la plupart d'entre eux ne considèrent plus leurs actions comme une simple animation.. Ils mettent en avant le nouveau rapport qu'ils entretiennent avec la rue. L'éclosion des actions artistiques urbaines s'explique par une recherche esthétique, cherchant à faire correspondre à un lieu une « dramaturgie nouvelle » (P. Chaudoir). Elle s'explique également par une recherche politique, cherchant à revendiquer une critique face aux mutations urbaines récentes et aux divers problèmes sociaux. Les artistes cherchent à intervenir dans des lieux dénués de présence artistique. Ces nouvelles orientations adoptées par les artistes sont pertinentes dans le cadre de cette recherche. Cette dernière ciblera des interventions artistiques prenant en compte ces problématiques.

Malgré la mise en avant de ces orientations pour les spectacles de rue, des interventions de tout genre semblent surcharger les divers festivals ou autres manifestations. Journalistes et artistes se montrent critiques face à la multiplication des spectacles, « perclus de lieux communs, de paresse et de solutions rebattues »⁷. Cette critique vient du fait que de nombreuses compagnies investissent la rue, sans véritable discours critique, sans véritable préoccupation pour l'espace qui les entoure, dans le seul but de pouvoir s'exprimer face à un public. Cette critique s'explique également de part la dépendance des compagnies vis-à-vis du pouvoir politique, lequel représente le premier financeur (se référer à la partie 1.2.4. intitulée « financement et institutionnalisation »).

⁶ Sciences humaines n°37 (juin-août 2002), hors série, *L'art* / citation p 30

⁷ B. DICALÉ, journaliste du Figaro dans un article sur l'édition 2001 du festival d'Aurillac.

1.1.2.3. Techniques et modes d'expression

Les arts de la rue offrent une grande diversité de spectacles et d'activités.

Dans sa dernière édition, le Goliath (guide des arts de la rue publié par l'association « Hors les murs ») recense plus de 60 activités principales différentes. Ce guide sert d'annuaire et de référence des différentes activités qui sont engendrées par le phénomène de la rue et plus de 800 « compagnies de rue » y sont répertoriées.

Les techniques du spectacle de rue sont donc très diverses, telles que les techniques traditionnelles des saltimbanques, jongleurs, acrobates...enrichies de prouesses sportives comme l'escalade.

Lors d'une enquête menée sur les arts de la rue en 2000⁸, quatre principaux modes d'expression ont été recensés, ainsi que leur proportion par rapport à l'ensemble des actions artistiques. Cette distinction permet de réaliser une typologie simple : théâtre et danse (47%), arts du cirque (27%), vidéo, musique et sons (18%) et arts plastiques (8%). Cette classification est évidemment réductrice comme toute simplification, car « l'une des caractéristiques dominantes des arts de la rue est justement de brouiller les frontières traditionnelles entre les différents modes d'expressions artistiques ». C'est en cela que cette forme artistique a profondément renouvelé les pratiques culturelles légitimes, car elle « constitue un métissage systématique des références et techniques artistiques ». Ces principales activités sont alimentées par des moyens propres à l'espace libre tels que les feux d'artifices, des grosses machineries, des installations plastiques monumentales...

Cet état des lieux ne tient pas compte des interventions « clandestines », lesquelles ne seront pas prises en compte dans cette recherche. Celle-ci s'intéresse aux choix qu'effectuent les collectivités en matière de « spectacles de rue ».

Les actions artistiques urbaines regroupent des formes variées d'expression et parviennent à conquérir les espaces publics urbains sous toutes leurs formes.

1.1.2.4. Financement et institutionnalisation

Tout ce qui est regroupé sous le terme de « spectacles de rue » est dorénavant soutenu par l'Etat et les collectivités.

Depuis 1997, un budget est attribué à ces actions artistiques ; il représente 2 % des subventions accordées au théâtre. Depuis 1998, il possède même un représentant au sein du ministère.

L'Etat a également mis en place deux institutions nationales, Lieux Publics et Hors les Murs⁹.

⁸ Les arts de la rue : portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, E. DAPPORTO et D. SAGOT-DIVAUX, la documentation française, 2000

⁹ VIE Isabelle, L'expansion contemporaine des arts de la rue en France, Mémoire de fin d'études, Paris VIII, Université Saint Denis, Nov. 1998, 102p / p 70-77.

La première association, qui date de 1981, a eu pour but à l'origine de faire prendre conscience aux artistes de la nécessité d'une réflexion sur le secteur du spectacle de rue « pour le mener à une certaine formalisation » (M. Crespin). Lieux Public, qui est implanté à Marseille, a pour mission première la création et la réalisation d'événements artistiques : c'est également un lieu de résidence et de création depuis 1995. Cette institution permet également la diffusion des spectacles de rue avec le festival d'Aurillac et organise quelques rencontres entre différents interlocuteurs (artistes, représentants de collectivités...).

Hors Murs¹⁰ (HLM) correspond à l'association nationale de promotion et de développement des arts de la rue ; elle a été mise en place en 1993. Cette association joue davantage un rôle de « centre ressources » grâce à sa documentation. Elle a une mission d'édition et diffuse des ouvrages spécialisés tels que le Goliath, guide des arts de la rue, où toutes les compagnies et tous les spectacles sont répertoriés. HLM a également une mission de rencontre entre les divers interlocuteurs concernés par les spectacles de rue (« Le carrefour de la rue » est organisé depuis octobre 1994 au parc de la Villette) et joue un rôle de conseiller entre les compagnies et les divers secteurs de la profession.

Les collectivités, quant à elles, sont les premiers commanditaires des spectacles de rue : cette constatation concerne plus spécifiquement les municipalités. On cherchera à savoir dans ce travail si ces collectivités ont raison d'investir ainsi. Suites aux élections municipales de 1983, période de décentralisation, l'enjeu d'une politique culturelle locale et active s'impose dans les villes : le rôle des collectivités locales en matière de financement s'accroît. Les équipes de spectacle de rue qui participent au contrat de ville sur certains quartiers se développent : elles sont de plus en plus nombreuses à s'insérer dans la vie de la commune par la création d'un lieu de fabrication ou de résidence.

Cependant, le domaine du spectacle de rue est actuellement très perturbé et fait face à de profondes mutations. Nombreux sont les artistes de rue ayant pour statut celui d'intermittent. Or, une réforme du système d'assurance-chômage des intermittents du spectacle a été approuvée par le gouvernement le 7 août 2003. Les artistes ayant ce statut devront justifier 507 heures de travail sur 10 mois pour les techniciens et dix mois et demi pour les artistes, pour pouvoir bénéficier de huit mois d'indemnisation. Jusque-là, ils ne devaient justifier que 507 heures sur 12 mois pour bénéficier d'un an d'indemnisation. D'où la colère des intermittents et les centaines d'actions et manifestations menées par les artistes depuis le début de l'été 2003¹¹.

Le gouvernement souhaite limiter les dérives et le recours abusif à l'intermittence : il souhaite également juguler le déficit chronique de ce secteur qui dépasse le quart du déficit total de l'assurance-chômage. Les syndicats affirment que cette réforme va exclure 30% à 35% des intermittents, en particulier les plus précaires, ce qui aurait pour risque de diminuer la diversité des spectacles de rue ainsi que l'expression des artistes ayant le moins de moyens. En contrepartie, le gouvernement a annoncé un plan de soutien à l'emploi dans ce secteur : il sera mis en place, dans chaque région, un dispositif de suivi de toutes les questions relatives à la formation, à l'emploi, à la protection sociale dans les domaines du spectacle vivant et de l'audiovisuel.

¹⁰ Cette association a fait l'objet d'une visite : les informations la concernant ont été réunies sur place.

¹¹ Actualités « Yahoo » du jeudi 7 août 2003 ; article « Entrée en vigueur de la réforme des intermittents ».

Le Premier Ministre, Jean-Pierre Raffarin, souhaite également que les préfets soient invités à prendre des mesures appropriées pour mobiliser les services de l'Etat et le service public de l'emploi afin d'accompagner les salariés concernés par la réforme.

L'Etat souhaite encadrer et maîtriser davantage le domaine du spectacle vivant. Le Premier Ministre a confirmé la mise en place d'un « système de soutien à la création culturelle, orienté notamment vers les jeunes créateurs » et il s'est déclaré favorable à une « loi d'orientation du spectacle vivant » (Discours de J.P. Raffarin retranscrit dans un article du Monde, édition du 06.08.2003).

Nous pouvons constater que les collectivités locales, comme les administrations étatiques, conservent alors une forte influence sur l'évolution des spectacles de rue en France. On peut alors se poser la question sur le degré d'indépendance qu'ont les artistes quant au choix de leurs créations. Cette dépendance par rapport à l'acheteur final peut, en effet, paraître inquiétante : le risque se matérialiserait sous la forme d'une multiplication de productions à caractère consensuel qui correspondent seulement à de banales animations. Il me semble que les compagnies doivent alors gérer de façon intelligente leur production entre les exigences du commanditaire et l'originalité de leur création.

Les actions artistiques urbaines, prises dans leur globalité, reposent sur des origines et des formes d'expressions très diverses. Cependant, elles ont deux points communs : le fait d'impliquer l'espace public urbain et celui de s'adresser à un public.

Dès le processus de création, ces deux éléments sont pris en compte par les artistes et intégrés aux actions artistiques à divers niveaux.

1.2. Les espaces et le public

1.2.1. *Les espaces publics et l'art : vers une prédominance des actions artistiques éphémères*

1.2.1.1. *Les espaces publics : description et interprétations actuelles*

◆ Définitions

La notion d'espace public a besoin d'être explicitée, sans pour autant faire l'inventaire de toutes les définitions qui peuvent exister et sans se lancer dans une réflexion quant à l'utilisation de ce terme.

D'un point de vue juridique, un espace public se définit comme un espace appartenant au domaine public. Il correspond à une partie du patrimoine des collectivités publiques qui est soumis à un régime de droit public et dont le contentieux relève des juridictions administratives. La jurisprudence impose pour définir ces biens du domaine public trois critères :

- l'appartenance à une personne publique
- l'affectation à l'usage du public ou à un service public
- la présence d'un aménagement spécial (ce dernier critère est très large : un aménagement spécial peut correspondre seulement à un trottoir ou à un parking juxtaposant une gare ferroviaire).

Cette définition juridique¹² insiste sur l'appartenance de l'espace public aux collectivités territoriales ou à l'Etat, ainsi que leur vocation.

Dans plusieurs ouvrages, j'ai pu noter que le terme d'espace public est également lié à deux autres registres : le contexte des interactions sociales et le contexte spatial.

Il est impossible d'aborder le thème d'espace public sans faire référence à Jürgen Habermas. D'après lui, l'espace public se fonde sur la confrontation et le débat, sur l'échange d'arguments entre couches sociales divergentes défendant leurs intérêts catégoriels (1978). Cette vision de l'espace public correspond à celle d'historiens et de sociologues qui considèrent cet espace avant tout comme « l'expression fluctuante de l'organisation sociale ». Cependant, l'autre approche concerne davantage les urbanistes, architectes et aménageurs. Au cours de cette recherche, il sera fait davantage référence à l'approche matérielle de l'espace public, lequel se définit par G. Chelkoff comme « une partie de l'espace recevant du public et offrant une accessibilité apparemment libre ».

Bien que l'approche spatiale soit la plus appropriée dans le cadre de ce travail, il apparaît que ces deux registres, espace de communication et espace de circulation, ne sont pas

¹² Définition juridique énoncée lors d'une formation privée donnée par « Axes Management » sur les « outils juridiques de la gestion et de la valorisation de l'espace ».

totallement dissociés. On ne peut faire abstraction de la dimension sociale : en effet, les relations que les individus ont avec l'espace sont influencées par la présence d'autres individus et les liens sociaux qu'ils entretiennent avec eux. Il faudra alors prendre en compte cet aspect. S. Kallenberg¹³ synthétise l'aspect social et spatial des espaces publics en les décrivant comme « des lieux de passage et de co-présence où les rencontres sont organisées par des rituels d'exposition. Il s'agit d'une analyse de l'espace dans sa matérialité où se déploient les interactions entre les gens présents, tout en considérant l'espace physique comme co-déterminant du déroulement des interactions ».

◆ Des espaces publics de nature différente

Une distinction principale sera établie pour préciser sur quels espaces publics urbains ce travail repose. Cette séparation est à établir entre les espaces publics situés en centre ville, et ceux localisés en périphérie.

Les espaces publics présents en centre ville font l'objet d'une forte fréquentation de la part d'une population variée (habitants de l'agglomération, touristes, ...) et sont situés aux carrefours des flux de personnes. Ils ont, pour la majorité d'entre eux, une symbolique historique ou de pouvoir. D'autres ont une vocation plus commerciale.

Les espaces publics localisés en périphérie concernent davantage des quartiers dont la vocation principale est l'habitat : cette constatation est bien sûre à nuancer car les espaces localisés en périphérie ne sont pas tous concernés par l'habitat (exemple : zones d'activités). La fréquentation de ces espaces est moindre et concerne en majorité les habitants des alentours. Ces espaces seront davantage ciblés dans cette recherche. Les quartiers d'habitations localisés en périphérie du centre ville ont des caractéristiques différentes : un quartier résidentiel proche du centre ville sera à distinguer d'un quartier composé de grands ensembles localisés aux franges de la ville. Quant aux espaces publics, leur fréquentation dépend de leur localisation géographique mais également de leur vocation. Certains espaces sont spécifiquement destinés au public, alors que d'autres correspondent seulement à des espaces non privés, n'ayant pas de vocation particulière.

De telles nuances seront à préciser avec les « études de terrain » qui seront présentées par la suite (se référer à la partie 1.3. intitulée « Méthodologie »).

◆ Evaluation actuelle des espaces publics

Nombreux sont les auteurs qui évoquent la dévaluation de l'espace public. Ce dernier correspondrait principalement aujourd'hui à un espace résiduel, non pensé qui serait « perdu par sa fonctionnalité, sa spécialisation et sa dévotion à la circulation »¹⁴. Les espaces publics ne seraient plus une priorité face à la croissance du bâti.

¹³ KALLENBERGEN Sonja, Espaces publics et formes de mobilisation politiques : le rôle des pratiques artistiques, Commande du ministère de l'aménagement du Territoire, de l'équipement et des transports, 2000, 155 p.

¹⁴ BARRE François, Association Urbanisme et Art contemporain, Débats Oct-Nov 1992, L'art renouvelle la ville, 219 p : article « l'art sous tension » (p 140 à 149).

L'urbanisme fonctionnel des années 70 ainsi que la place croissante accordée au sein des villes à l'automobile sont les principales raisons énoncées (par les auteurs précédemment cités) pour expliquer cette dévaluation des espaces publics. Ces derniers sont spatialement moins conséquents, leur nombre a diminué et leur conception ne bénéficie pas toujours des meilleures attentions (les espaces publics sont souvent aménagés en fonction de l'espace résiduel par rapport au bâti).

G. Chelkoff indique dans sa thèse que la voirie occupe une place grandissante dans les villes aujourd'hui et que l'espace urbain dépend de projets fragmentaires : la perte d'unité des lieux serait la conséquence de ces logiques fragmentaires et unitaires. A. Ducret affirme que l'on assiste alors à la négation des espaces publics, lesquels se « retrouveraient abandonnés à la foule solitaire, à l'indifférence généralisée ».

Les personnes se replient chez elles, phénomène plus communément nommé de « cocooning » : certains estiment même qu'« avec la télévision, les médias et autres inventions, les espaces publics sont perdus »¹⁵. De plus, cette « négation » des espaces publics serait renforcée par le sentiment d'insécurité ressenti dans certains lieux.

J'ai pu constater que ces critiques concernent majoritairement les espaces publics localisés en périphérie : ceux-ci font l'objet d'une moindre considération par rapport à ceux du centre ville car ils représentent un enjeu d'un degré inférieur dans certains domaines (pour le tourisme par exemple).

Ces dernières années, une importance grandissante est cependant accordée au traitement des espaces publics urbains dans le cadre d'une revalorisation des espaces bâtis. D'après G. Chelkoff, ceci montrerait « une prise de conscience de l'enjeu social et symbolique que supporte cet espace censé appartenir à tout le monde ». D'un point de vue urbanistique, le « projet urbain » est destiné à permettre une requalification de ces espaces et permettrait d'agir sur la morphologie urbaine.

Les espaces publics urbains semblent, en général, souffrir d'une indifférence et d'une dévaluation qui se caractérisent par une faible fréquentation. Aujourd'hui, les collectivités locales souhaitent les revaloriser grâce à des réaménagements. Une autre approche est aujourd'hui prise en compte : elle consisterait à mettre en valeur ces espaces publics grâce à l'insertion d'éléments artistiques, lesquels permettraient un renouvellement de la ville.

1.2.1.2. L'art « au service » des espaces publics

♦ La prédominance de l'art dit public pour « créer des lieux »

Jusqu'à présent, l'art public avait pour but de commémorer le pouvoir politique ou militaire et avait principalement un rôle ornemental. Il se présente majoritairement sous

¹⁵ R. KOOLHAAS cité dans l'ouvrage « Vivre et créer l'espace public » (BASSAND Michel, COMPAGNON Anne, JOYE Dominique, STEIN Véronique, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, 223p.) en conclusion du chapitre 2 intitulé « la dynamique des espaces publics ».

forme de sculpture, laquelle « avoue, révèle et trahit ce que chaque époque retient de la précédente » (A. Ducret) : cette forme d'art implique le long terme. Depuis une trentaine d'années, on attend de l'art public qu'il participe à « l'aménagement d'espaces sociaux que des impératifs techniques ont rendu barbares » (G. Lamarche Vadel, chapitre « Art Public et mutations urbaines »). Dorénavant, les œuvres doivent être intégrées au lieu où elles vont se situer et des « formes d'intégration plus intégrales sont attendues comme par exemple celle du site lui-même par l'œuvre » (F. Barré). D'après cet auteur, « on ne demande plus vraiment à l'artiste de créer des objets, mais des lieux ». Cet auteur pense que l'art a vraiment la capacité de renouveler la ville.

Cependant, malgré cette volonté croissante d'intégration de l'œuvre à l'espace, l'œuvre d'art public, s'adressant à un public hétérogène et n'ayant pas forcément choisi de la fréquenter pour une longue durée, peut faire face à l'incompréhension et la désapprobation. Même si la plupart des sculptures récentes ont vu le jour dans un contexte de rénovation urbaine, elles n'ont pas vraiment atteint cet objectif d'intégration : ainsi elles « paraissent arbitraires, insignifiantes ou scandaleuses, car sans embellir la ville, elles ajoutent souvent au chaos urbain » (G. Lamarche Vadel, chapitre « le temps discret des œuvres publiques »).

Les espaces publics semblent, selon moi, parfois remplis d'objets paraissant non utiles et encombrants : c'est suite à cette constatation que sont apparues les actions artistiques éphémères, le domaine de la fondation étant en partie abandonné pour un domaine pouvant être qualifié d'« art de surface ». Les expositions en extérieur apparues suite à la deuxième Guerre Mondiale et qui furent nombreuses dans les années 80, ont joué un rôle important dans à cette évolution., prouvant que l'art pouvait être présent dans l'espace public sans avoir forcément à remplir une fonction d'ornement ou un rôle de commémoration.

♦ Des actions artistiques éphémères : une redécouverte et revalorisation des lieux ?

D'un point de vue spatial, les actions artistiques ne correspondent pas à un nouveau fondement concret de la ville. C'est pourquoi je préfère parler de découverte/redécouverte d'un lieu par les individus qui le fréquentent souvent et non de création d'un lieu, qui évoque plutôt une conséquence dans le long terme.

F. Barré indique que les commandes publiques concernant les interventions éphémères n'appartiennent pas vraiment à la tradition française alors que c'est un phénomène plus fréquent dans les pays anglo-saxons. En France, il y a eu jusqu'à présent une volonté de pérennité quant aux interventions artistiques en espace urbain.

Ce n'est que récemment que les collectivités ont recours à ces formes d'art éphémères, qui semblent mieux correspondre aux exigences actuelles. Des formes d'art adaptées au contexte urbain contemporain sont souhaitées, mais ce contexte est sans cesse en mutation et devient peu fiable pour accueillir des projets à long terme. D'après G. Lamarche Vidal (chapitre « Œuvres éphémères, sites transitoires »), « Tout converge à rendre éphémère les réalisations artistiques dans la ville : la pollution, un univers conflictuel, hostile, changeant, surpeuplé. » Si la ville doit intégrer un geste artistique de longue haleine, elle le « range », comme l'indique M. Crespin, et c'est alors le phénomène de l'art public qui devient un

décor implanté. Alors que l'on cherche à intégrer les sculptures à l'espace, les actions éphémères sont celles qui rompent avec le quotidien¹⁶ et contre lesquelles la population se heurte.

Les actions artistiques éphémères sembleraient avoir un rôle commun avec l'urbanisme d'après P. Chaudoir : revaloriser l'espace public et « redonner un sens à celui-ci : les « arts de la rue » s'inscriraient clairement dans une sorte de parallèle avec la pensée aménageuse ». Certaines actions artistiques accompagnent des opérations de réaménagement telle que l'intervention de chorégraphes à Bezons où il s'agissait de marquer l'apparition d'un immeuble de l'architecte Nouvel dans une banlieue.

Cependant, des distinctions importantes doivent être constatées, selon moi, au sein des actions artistiques, certaines visant délibérément la transformation de l'espace public urbain. En effet, l'artiste peut avoir différentes approches de l'espace, ce dernier pouvant être le cadre d'une véritable scénographie urbaine ou représentant uniquement le réceptacle d'un spectacle conçu pour circuler. L'impact de ces interventions sur les relations que les individus ont avec les espaces publics dépendra en partie de ce critère.

Il est très difficile de rattacher totalement un projet à un site particulier : nombre de spectacles sont itinérants, mais certains tiennent compte des particularités du site. Cependant, il est des cas où les artistes travaillent sur un site unique.

Le choix de l'espace est important pour la réalisation d'une action artistique car il révèle les intentions des artistes. Le public représente le deuxième élément avec lequel les artistes doivent composer : il est d'autant plus important que c'est pour lui qu'a lieu un tel événement. Il s'avère nécessaire de décrire ses spécificités.

¹⁶ François BARRE : « Toute œuvre [au sens d'art public] singulière et forte et dite scandaleuse est vite absorbée, elle devient familière et quasiment oubliée. Les choses les plus laides trouvent dans la durée une sorte d'urbanité ou de familiarité qui devient presque sympathique. »

1.2.2. Le public des actions artistiques urbaines

1.2.2.1. Un « public-population » ciblé

Ces pratiques artistiques ont la particularité d'impliquer et de viser un « public-population », expression de M. Crespin¹⁷ : il nous indique que « l'intentionnalité qui guide le projet anticipe l'image du public visé ». En effet, les interventions artistiques en espace urbain ont pour objectif de communiquer avec un public le plus large possible, public qui n'est pas sélectionné à priori (à la différence d'un spectacle en salle) mais qui concerne essentiellement la population environnante de l'espace concerné : cette volonté s'inscrit dans la lignée de décentralisation et de démocratisation culturelle. En se référant à l'enquête du Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français et notamment l'étude sur les publics du théâtre, des facteurs discriminatoires se dessinent nettement et vont conditionner les sorties culturelles des individus. Il s'agit essentiellement du niveau d'étude, de l'âge, de la condition sociale ainsi que du positionnement géographique.

Les interventions artistiques en espace urbain s'adressent à une autre réalité qui est celle du « public-population », lequel est censé être le plus hétérogène et le plus étendu possible, désignant le large spectre de personnes que le théâtre de rue serait capable de toucher. M. Crespin explique que *« par définition, le public se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôles, de fonction, d'âge, de classe sociale, personne n'ayant un pouvoir supplémentaire sur quiconque par le seul fait d'être là, à un instant. Le public inhérent à l'espace de la rue, la bande sociale la plus large que l'on puisse trouver dans un ensemble de spectateurs. Bref, la population »*.

A l'instant « t » dans un lieu public, des catégories d'individus diverses sont donc censées être représentées : chaque catégorie est présente dans des proportions variables qu'il est néanmoins difficile de quantifier. Des comportements culturels différents sont supposés coexister. Le public des arts de la rue doit se confondre également avec les habitants car la population locale est avant tout ciblée lors de telles manifestations.

Cependant, il m'est apparu que cette volonté de s'adresser à un public local et le plus large possible est souvent freinée. Tout d'abord, des contraintes urbaines sont présentes, l'espace public concerné étant souvent circonscrit, l'heure et la période de l'évènement soigneusement déterminées, constituant autant de limites à la réalité de ce « public-population ». En effet, il ne faut pas nier la réalité sociale car les espaces publics ne sont pas fréquentés par tous : souvent, les festivals ont lieu en centre ville ou dans les quartiers anciens, lieux d'une ville qui ne sont pas fréquentés par tous.

¹⁷ CRESPIN Michel, « La rue, la scène, la ville, le théâtre », Les lieux de la représentation dans la ville, Plan urbain- Séminaire de recherche, Paris, 1993, pp 231-237

Il faut alors tenir compte de « l'espace-temps social »¹⁸ qui influe sur le public et la représentation elle-même. D'après J.M. Guy, cet espace-temps social est constitué de différentes variables : l'histoire et la typologie des lieux, la composition sociodémographique des quartiers et les caractéristiques de l'habitat, l'heure, le jour, le mois et le climat. Ainsi, l'artiste devra prendre en compte ces diverses variables pour sa prise en compte du public.

D'autres individus n'habitant pas l'espace où a lieu l'action artistique viennent également participer car ils ont été prévenus par la publicité faite autour de l'événement (exemple : touristes). De plus, on trouve lors de ces événements des inconditionnels des spectacles de rue, amateurs avertis. Ils viennent pour assister au spectacle, ne sont pas là par hasard, et courent d'un spectacle à l'autre selon un planning journalier très organisé.

Les actions artistiques éphémères en espace urbain ont pour vocation de cibler différentes catégories de populations. Elles doivent également s'adresser en priorité à la population locale, et donc, aux habitants. Cependant, il s'avère, en réalité, que le public ne répond pas toujours au souhait des artistes : touristes ou amateurs acharnés de festivals viennent modifier la donne.

1.2.2.2. Gratuité et liberté du public

La participation aux actions artistiques urbaines est principalement gratuite, ce qui constitue une singularité de ces événements et une autre différence avec les prestations qui ont lieu dans des salles. Cette gratuité implique que le public ne ressent aucune obligation à suivre les artistes lors d'une déambulation ou à participer à l'événement si les prestations ne l'intéressent pas. Ceci a pour conséquence une « déresponsabilisation du spectateur quant à son rôle d'acheteur final » (M. Crespin). Le spectateur est libre de partir, ou peut décider de se déplacer à sa guise au fil du spectacle. Ce qu'un individu verra de l'événement lui sera propre car entièrement dépendant de son libre arbitre. Du fait de cette liberté de la population, la réception de l'action artistique effectuera un tri sélectif dans le public potentiel en fonction de ses caractéristiques : festive ou non, de grande ampleur ou intimiste, parlée ou non... La manifestation ne retiendra pas tous les spectateurs.

On peut alors conclure qu'une certaine homogénéisation des publics se produit d'elle-même, malgré la volonté de certains artistes de toucher un public le plus varié possible.

Cependant, on a vu apparaître dernièrement des spectacles qui étaient payants sur certains événements urbains afin d'abaisser les coûts de production, mais surtout pour tenter de maîtriser les flux du public. Concernant l'espace public et les valeurs d'espace de liberté qui lui sont attachées, cela suscite un débat contradictoire : des artistes comme la Compagnie Royal de Luxe défendent la gratuité de l'événement, la justifiant par le fondement même de son existence, alors que M. Crespin est plutôt favorable à la notion d'entrée payante dans certains cas¹⁹.

¹⁸ GUY Jean Michel, Public-spectateur, la question du public des arts de la rue, Rue de la folie.

¹⁹ Propos recueillis d'une employée de l'association HLM

Celui-ci pose le problème en terme de sécurité et de gestion de flux, sachant que de nombreux spectacles utilisent du feu ou des artifices. De plus, certains événements brassent un public de plus en plus important.

Malgré la présence de ce débat, les spectacles de rue restent majoritairement gratuits. Cette particularité permet de pas restreindre le public en fonction des revenus de chacun. Elle induit également une liberté des spectateurs qui peuvent choisir à tout moment d'assister ou non à l'intervention artistique jusqu'à la fin.

1.2.2.3. Divers niveaux de participation de la population

Les concepteurs des spectacles urbains privilégient de plus en plus le rôle du public comme celui d'un partenaire : ils lui laissent une liberté de comportement totale, le guident plus ou moins ou bien l'incluent radicalement dans la construction même du spectacle. La gestion et la participation du public sont intégrées par le concepteur dès l'écriture du scénario et conditionne la façon dont les artistes vont gérer l'évènement et l'espace. Le public se trouve dorénavant de plus en plus impliqué dans les spectacles.

Le spectateur peut être actif. Dans un spectacle déambulatoire de la compagnie 26 000 couverts, une poignée de personnes est installée sur des rangées de chaises montées sur roulettes et constitue ainsi les « premières classes » du spectacle tandis que la « seconde classe » suit à pied²⁰.

Le spectateur peut aussi être actif et acteur. L'un des précurseurs de ce type d'action fut J. Livchine et son Théâtre de l'Unité avec le Carnaval des Ténèbres qui débuta en 1983 à St Quentin en Yvelines. Cette représentation fut préparée par la population locale et a mobilisé jusqu'à 10 000 spectateurs²¹. Ainsi, les artistes ont poussé la population à s'investir dans une manifestation collective.

Le rôle participatif des spectateurs conditionne leur réceptivité à l'action artistique : il est d'autant plus flagrant dans les déambulations qui mêlent physiquement comédiens et public.

²⁰ AVENTIN Catherine, AUGOYARD Jean François, LEROUX Martine et PERNICE Didier, L'espace urbain et l'action artistique, Recherche SPPUCA, 2000, 115 p / Chapitre « Le théâtre de la rue : « sens de la visite » et « circuit D », deux spectacles de 26 000 couverts et Délices Dada » écrit par C. Avenir, p. 19 à 49.

²¹ J. COUTURIER, le théâtre de l'unité : un parcours singulier, DEA, Université Paris III, 1993, 77p

1.3. Méthodologie

L'objet de cette recherche a été très peu traité jusqu'à présent. Seuls quelques auteurs représentent des références tels que P. Chaudoir, M. Crespin ou J.F. Augoyard. Ce travail doit être considéré comme « exploratoire » ; il doit permettre d'aborder de nouveaux axes de recherche jusqu'ici ignorés. Cette recherche correspond à de l'« expérimentation urbaine » : on tentera de comprendre quels phénomènes ont lieu dans un quartier d'habitation pendant et suite à une action artistique. L'explication de ces phénomènes doit se baser sur la pratique et l'observation²². //
peut

Le domaine des « spectacles de rue » est ici considéré à partir d'un thème précis : les relations que les habitants d'un quartier ont avec les espaces publics localisés à proximité de leur lieu d'habitation. La question qui sera posée tout au long de cette recherche est : en quoi ces relations, qui seront explicitées par la suite, peuvent être modifiées au cours (et a posteriori) d'une action artistique urbaine ?

1.3.1. *Problématique de la recherche*

1.3.1.1. *Les actions artistiques urbaines : un outil des collectivités locales ?*

Les collectivités locales, et principalement les municipalités, ont davantage investi ces dernières années dans le domaine des « spectacles de rue ». Ces initiatives visent principalement deux objectifs :

- ♦ une valorisation du territoire vis-à-vis de l'extérieur. Dans ce cas précis, les actions artistiques ont davantage lieu dans les centres villes et ont pour objectif d'attirer le plus possible de spectateurs. Les nombreux festivals qui ont lieu durant les étés en France s'inscrivent dans cette optique. Les grands festivals de « spectacles de rue » et de théâtre tels que ceux d'Avignon et de Chalon-sur-Saône ont une portée nationale : ils sont associés à un regroupement de nombreux événements, lesquels sont rarement en relation avec le lieu où se déroulent les interventions artistiques.
- ♦ une requalification et revalorisation de l'environnement urbain pour les habitants. C'est à partir de ce constat que ce travail puise toute son essence. On cherchera à savoir si de tels processus peuvent avoir lieu auprès des habitants et si les espaces publics font l'objet d'un nouvel investissement concret, perceptif et mental. Concrètement, on cherchera à savoir si les investissements des collectivités locales se justifient.

²² D'une manière caricaturale, « l'expérience urbaine » doit répondre à la question « qu'est-ce qui se passe ? » lorsque l'on considère un quartier, son fonctionnement et ses habitants, et quand un élément nouveau y est implanté.

J.F. Augoyard a interrogé divers artistes et urbanistes pour une de ses recherches²³. L'un des artistes affirme que « les espaces urbains dont il est question sont souvent des espaces largement dégradés, des lieux à l'identité masquée, défigurée et qu'ils doivent faire remonter à la surface ce qui a fait un lieu et ce qui l'a marqué. Des espaces s'opposent à des lieux très forts qui signifient très souvent des choses extrêmement complexes et sophistiquées. Ce type d'acte artistique dans ces lieux-là a une fonction éminemment politique. »

Le choix des lieux et des spectacles, lorsque ce sont des commandes publiques, reflète effectivement les objectifs des municipalités.

D'après un urbaniste interrogé, le réinvestissement de l'espace public 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 flâner, où ils aiment se rencontrer, où ils aiment se reconnaître aussi. Il s'agit de redonner de la valeur finalement à des espaces qui n'étaient pas terribles ». Les interlocuteurs urbanistes indiquent qu'ils « agissent en amont et sont globalement dessinateurs de formes. C'est le politique local qui gère l'espace par la suite. 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. » En effet, les villes, pour mettre en œuvre une convivialité tellement recherchée, se soucient d'abord de la gestion de l'espace public au quotidien.

Les collectivités locales montrent leur volonté de mieux gérer les espaces publics pour les habitants en leur proposant des spectacles de rue. Des réunions et débats commencent à émerger pour discuter de ces formes d'art en espace public urbain : sociologues, élus locaux, responsables des services culturels sont invités. Au colloque organisé par l'association « Ville et banlieue » et la ville de Sotteville-lès-Rouen,²⁴ des tables rondes avaient lieu. Au cours de celles-ci, il a été rapporté que « les arts de la rue créent un rapport particulier à la population et font voir la ville autrement ». On cherchera à savoir si de telles affirmations peuvent être vérifiées : la portée dans le temps d'un tel phénomène ne devra pas être négligée. Les notions de temps et de mémoire devront être abordées. Le directeur du développement culturel de la ville de Cergy-Pontoise affirmait que les « arts de la rue aident à provoquer une appropriation non fonctionnelle du territoire par les habitants ». Une déléguée au développement et aux formations du Ministère de la Culture a indiqué que « les spectacles d'arts de la rue transforment les lieux habituellement fréquentés en un lieu où une autre logique et une autre ambiance s'instaurent ». Cependant, ces affirmations lancées n'étaient pas accompagnées de justifications et le notion de temps et de temporalités étaient omises.

Que se passe-t-il réellement quand une action artistique éphémère a lieu dans un quartier ? Comment les habitants vivent ces événements et en quoi les espaces publics qu'ils côtoient régulièrement peuvent leur paraître différents ? Cette recherche doit tenter d'apporter des éléments de réponses.

²³ Rapport de recherche : Médiation artistique urbaine. Une matière sensible pour la culture, Grenoble, CRESSON, 1999 / p. 73 à 84.

²⁴ Compte rendu colloque organisé par l'association « ville et banlieue » et la ville de Sotteville-lès-Rouen (19 et 20 novembre 1998), Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles, 45p.

1.3.1.2. Précision du sujet de recherche

◆ Les travaux menés dans ce domaine

Les recherches effectuées concernant les actions artistiques éphémères en espace urbain sont peu nombreuses. Les apports les plus significatifs concernent :

- la recherche de P. Chaudoir (« la ville en scènes ») : ce travail prend essentiellement en compte le point de vue d'artistes.
- les apports de M. Crespin, lui-même investi dans la création artistique
- le travail mené par le Centre de Recherche sur l'ESpace SONore et l'environnement urbain (CRESSON), sous la direction de J.F. Augoyard²⁵. Il est plus directement lié au sujet de la présente recherche.

Le Ministère de la Culture commence à s'intéresser sérieusement aux phénomènes engagés par les « arts de la rue » ; il prend sérieusement en compte l'hypothèse selon laquelle ces nouvelles formes de pratiques artistiques urbaines font à la fois bouger la définition de l'espace public et celle des formes de représentation de l'art. Un groupe de travail « Culture/Ville » du Conseil Ministériel de la recherche (réunion du 17/12/1999) avait proposé qu'une problématique de recherche soit élaborée sur « les arts de la rue, les arts populaires » par un nouveau programme interministériel intitulé « Culture, villes et dynamiques sociale ».

J.F. Augoyard apparaît comme le spécialiste de ces thèmes : il est membre du comité de pilotage du programme interministériel cité ci-dessus. Il est important de présenter le travail qu'il a effectué en collaboration avec d'autres chercheurs intitulé « L'espace urbain et l'action artistique ».

Cette recherche avait pour objectif de « comprendre comment les actions artistiques sont porteuses de modifications de l'espace urbain » et voulait montrer que ces *modifications étaient effectives dans la matérialité de l'aménagement urbain, dans les conduites et pratiques urbaines quotidiennes, et dans les perceptions des citoyens et des responsables de la ville*. Pour aboutir à de tels résultats, la recherche fait état de 3 monographies d'interventions artistiques qui s'appuient sur l'observation des relations « spectacle/espace » et « spectacle/spectateurs » (guides d'entretiens auprès des artistes et du public). Ces monographies comportent une description des spectacles, des lieux concernés (relevés graphiques, photographies...), des entretiens. L'un de ses buts principaux était de « connaître les modifications perceptives et comportementales du public à l'égard de l'environnement urbain ».

Le travail du CRESSON repose principalement sur des observations et entretiens qui ont lieu en même temps que les spectacles étudiés.

Les actions artistiques jouent sur l'événementiel et l'éphémère : elles sont donc difficiles à décrire et à évaluer.

²⁵ AVENTIN Catherine, AUGOYARD Jean François, LEROUX Martine et PERNICE Didier, L'espace urbain et l'action artistique, Recherche SPPUCA, 2000, 115 p.

Les souvenirs peuvent également se révéler imprécis à posteriori (problèmes de mémorisation). De plus, elles laissent souvent peu de traces administrative et gestionnaire. D'après J.F. Augoyard, ces difficultés expliquent que peu de recherches se préoccupent des dimensions spatiales et temporelles « qui signent irréductiblement l'originalité et l'unicité des performances artistiques ; les aspects culturels et sociologiques sont davantage abordés dans les travaux effectués grâce à des enquêtes ordinaires sur les représentations ».

♦ Les objectifs de cette recherche

Cette présente recherche reprend l'objectif principal de la recherche du CRESSON, qui consiste à déterminer si les actions artistiques urbaines sont porteuses de modifications des relations que les spectateurs ont avec les espaces publics.

Cependant, elle s'intéressera en premier lieu aux relations que les habitants d'un quartier entretiennent avec les espaces localisés à proximité de leur logement et aura pour objectif de déterminer si les changements de ces relations ont lieu suite à l'ajout d'un objet extérieur, qui est ici une action artistique de nature éphémère. Elle abordera également le thème de la portée de tels spectacles dans le temps.

Le travail du CRESSON s'intéressait, à la base, aux actions artistiques et cherchait à constater les modifications engendrées auprès des spectateurs au moment de la représentation. Les personnes interrogées correspondaient avant tout au public, et non spécialement aux habitants. Les relations « public / espace » ont été abordées au même titre que les relations « spectacle / spectateur » et « spectacle / espace ».

Mon projet de recherche est axé principalement sur la relation « public / espace », et plus précisément, sur la relation « habitant / espace ». Les axes de travail choisis correspondent à trois thèmes majeurs définissant les relations entre les habitants et les espaces publics de proximité :

- les pratiques et la sociabilité des habitants sur ces espaces
- les perceptions de ces espaces
- les relations psychologiques des habitants avec ces espaces.

La notion de temporalité nécessite également d'être abordée dans ce travail car elle intervient sur les diverses caractéristiques composant les relations avec l'espace (les caractéristiques correspondant aux axes de recherche sont énoncées ci-après). Les actions artistiques ont souvent lieu à des moments spécifiques (soirées, vacances...) qui sont assimilés à certaines pratiques, à un état d'esprit... La temporalité apparaît comme un thème transversal qu'il sera nécessaire de prendre en compte dans chacun des points abordés dans ce projet de recherche : un chapitre spécifique lui sera d'ailleurs attribué (chapitre 2.2.3.).

Au final, la recherche s'attache tout d'abord à décrire la nature des relations que les habitants ont avec les espaces publics, nature de la plus concrète à la plus abstraite. C'est à partir de l'explicitation de ces relations que l'on cherchera à savoir comment elles peuvent être modifiées dans le cadre d'une action artistique, ainsi qu'à posteriori.

1.3.2. Travail « in situ » : présentation d'exemples concrets

Cette recherche s'appuie sur des entretiens menés auprès des habitants ayant assisté à une action artistique dans des espaces publics fréquentés régulièrement. Les actions artistiques sont de nature très diverse : l'intervention artistique principalement prise en compte dans le cas de ce travail vise délibérément la transformation de l'espace aux yeux des « spectateurs-habitants ».

Il est important de préciser que les actions artistiques urbaines citées dans ce travail sont rarement neutres : les spectacles de nature consensuelle ayant pour vocation unique de créer de l'animation n'ont pas été cités. Il est cependant difficile, comme je l'ai déjà indiqué, de classer de façon précise les actions artistiques. Ces dernières sont souvent revendicatives et les artistes souhaitent alors exprimer leurs opinions, faire passer un message..

1.3.2.1. Description des actions artistiques

♦ « SquarE télévision locale de rue » de la compagnie KompleXKapharnaüm

« SquarE », non reproductible d'une intervention à l'autre, est le spectacle sur lequel repose principalement cette recherche. Différentes raisons expliquent ce choix :

- Cette action artistique n'a pas eu lieu dans le cadre de festivals. Elle est réalisée de façon autonome et n'est pas associée à un regroupement d'événements qui sont repérés. Ce sont les festivals eux-mêmes qui sont connus, et non la programmation des spectacles. Les repères des habitants sont de prime abord modifiés par la répétition d'événements et l'importance du public. KompleXKapharnaüm souhaite créer un événement hors des cadres de diffusion : d'après Stéphane Bonnard, directeur artistique de la compagnie, « ça se montre tout seul » (se référer à l'entretien de S. Bonnard réalisé par des chercheurs de la Sorbonne, Annexe 1).
- Les deux prestations de la compagnie qui sont étudiées ont fait l'objet d'un financement par des mairies.
- La compagnie KompleXKapharnaüm affiche comme objectif principal de son spectacle « le détournement de l'espace urbain » et réalise un véritable travail de scénographie. L'espace urbain n'est pas seulement un support du spectacle : il est intégré dans la création. Les artistes travaillent en fonction de l'endroit où ils interviennent en s'appuyant sur les caractéristiques du territoire : ils prennent pour sujet les gens, ses rues, et même la ville et son histoire.

Le travail de la compagnie fait également participer les habitants à l'élaboration du spectacle ; ainsi, ils sont davantage concernés par l'événement.

- Cet évènement peut marquer davantage les habitants concernés par ce dispositif car les artistes sont présents sur le site où ils interviennent pendant plus de deux semaines.

KompleXXKapharnaüm est un collectif d'une trentaine de personnes qui affirme construire un théâtre où s'essaie un spectacle vivant intimement mêlé à l'image animée. Evènement visuel et sonore, SquarE est une déambulation spectaculaire au cœur de territoires urbains.

La compagnie intervient entre 15 jours et un mois sur un site. Pendant cette période, les artistes vont sur le terrain, dans les immeubles, chez les gens, et ils organisent des tournages avec des habitants autour de différentes thématiques qui ont été fixées en amont. Pendant leur présence sur le territoire, le temps de l'écriture du spectacle est mêlé à la réalisation de l'évènement.

Ce travail débouche sur une déambulation qui parcourt des rues et espaces publics du site concerné ou à proximité.

Une caravane bruyante et festive autour de deux régies audiovisuelles ambulantes se forme alors. Les « comédiens-techniciens » harnachés à des vidéo-projecteurs diffusent les images sur les murs des immeubles, des maisons ou toutes sortes de lieux publics. Le travail de scénographie est également permis par la distorsion de l'éclairage urbain, l'inscription d'écrans de projections dans certains lieux (photos annexe 2).

Au final, d'après S. Bonnard, « Tout support urbain devient un espace d'impression de cette expression recueillie. Le déambulatoire est une inscription éphémère dans l'espace public de bribes d'humanité que chacun aura bien voulu livrer à la caméra. »

La compagnie KompleXXKapharnaüm souhaite que les habitants puissent s'exprimer en toute liberté et se comportent comme ils le souhaitent dans les espaces publics : ils refusent « les espaces policés et la censure d'expression », phrase qu'un artiste a déclaré avec un mégaphone le soir du spectacle du 20 juin 2003 à Villeurbanne.

♦ « Les habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie

« Outrés des réalités du monde, ces gens d'un jour vivent la rue dès l'aube et traversent un bout de ville, porteurs d'utopies ». Ainsi sont définis les « habitants du lundi » par la compagnie Ilotopie. Les artistes revendiquent leur volonté d'extraire les passants de leurs routines et habitudes mécaniques pour les sensibiliser à une démarche artistique ne relevant pas du spectaculaire.

Une dizaine d'artistes, éparpillés dans la ville où ils réalisent leur spectacle, déambulent un peu au hasard dans les espaces publics. Chacun d'entre eux a un nom tel « l'être lit », lequel trimbale son oreiller partout et semble s'endormir tout le temps dans des endroits insolites. « L'être sol » a des roulettes sur son corps et glisse sur les routes, l' « être mur » escalade les façades des maisons...(photos annexe 3).

Leur déambulation urbaine n'est effectivement pas spectaculaire. « Arrivés tôt le matin dans la ville, ils vont susciter durant toute une matinée des croisements et rencontres fugaces avec les habitants et les passants et ainsi ouvrir un coin d'imaginaire dans un

quotidien parfois désabusé » (descriptif du spectacle par le programme des 13 lunes distribué par l'Office de tourisme de Gardanne).

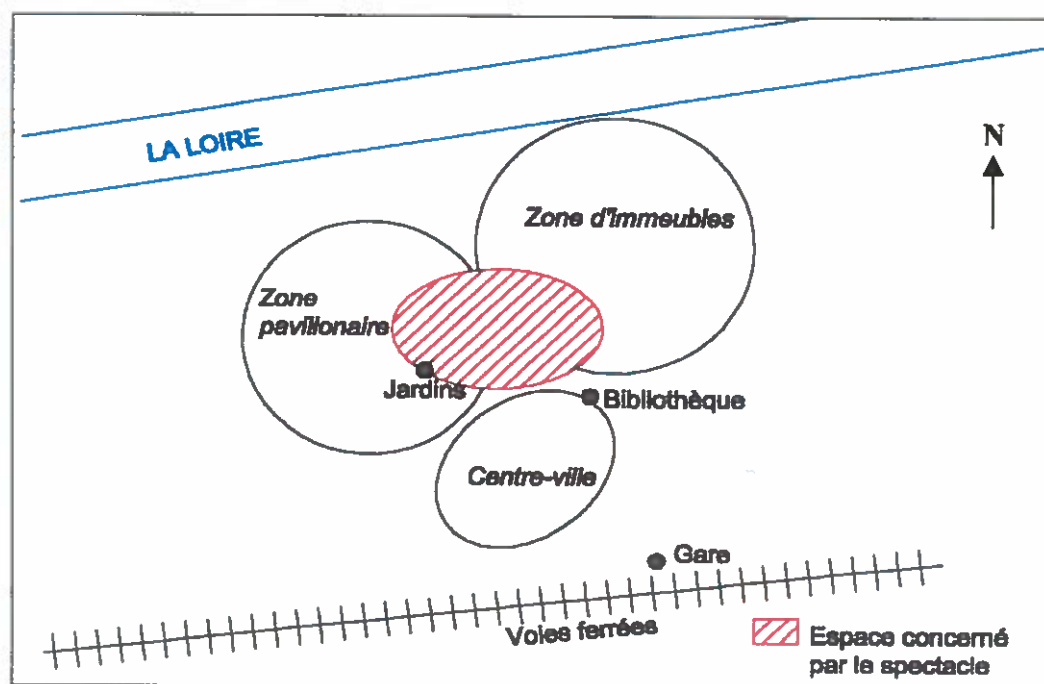
Cette action artistique n'a pas fait l'objet d'entretiens a posteriori des habitants : les spectateurs rencontrés se sont révélés être, pour la majorité, des touristes. De plus, pour des raisons matérielles, il m'a été impossible de retourner à Gardanne suite au spectacle. « Les habitants du lundi » ont seulement fait l'objet d'observations directes. Celles-ci devaient permettre principalement d'analyser les comportements des passants ainsi que les perturbations engendrées par les artistes dans le fonctionnement de la ville. Ces observations constituent un complément des entretiens effectués dans le cadre du spectacle de KompleXKapharnaüm qui permettent d'appuyer ou bien de réfuter les propos contenus dans les entretiens.

1.3.2.2. Entretiens et observations

♦ Entretiens d'habitants à Saint-Pierre-des-Corps (37) et à Grenoble (38)

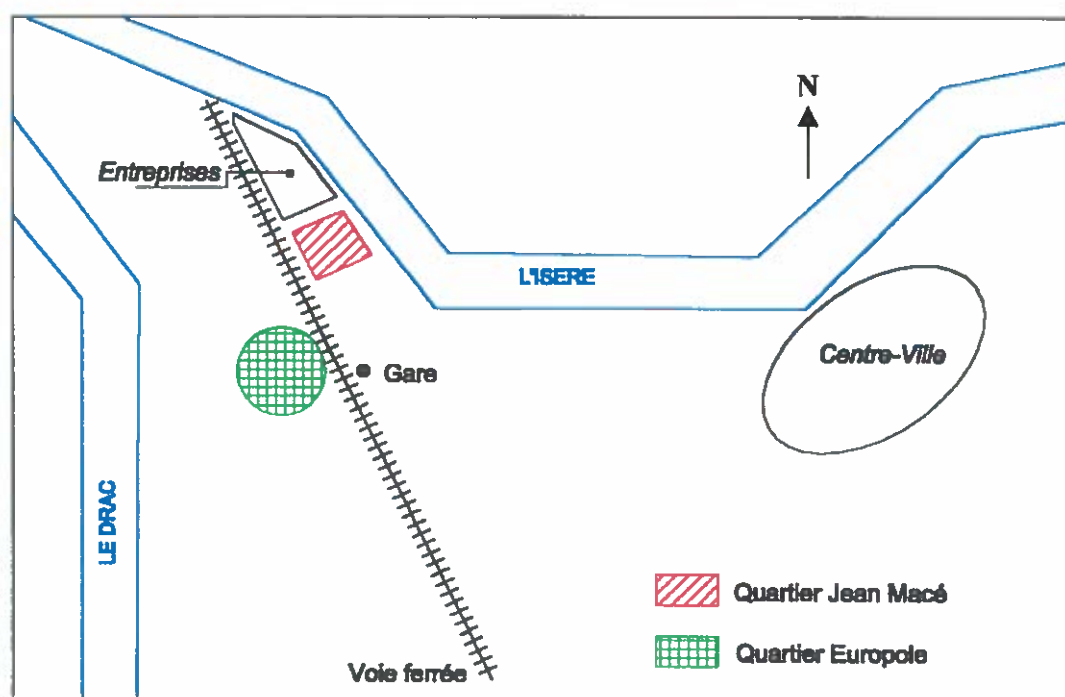
Ces entretiens ont été menés suite à une prestation de la compagnie KompleXKapharnaüm. Pour constater si ces interventions artistiques éphémères ont eu un impact à long terme sur les habitants, les entretiens ont été menés 8 mois après le spectacle.

La prestation des artistes a eu lieu dans la ville de Saint-Pierre-des-Corps en juin 2002 : les entretiens auprès des habitants ont été menés en avril 2003. La déambulation partait de jardins familiaux, passait par un secteur pavillonnaire, a été poursuivie dans un secteur comprenant de nombreux logements sociaux (immeubles) pour terminer dans le centre-ville, à la bibliothèque (photos annexe 4).



Croquis 1 : Localisation de l'espace concerné par le travail et la déambulation de KompleXKapharnaüm à Saint-Pierre-des-Corps (juin 2002).

« SquarE » s'est également produit à Grenoble en septembre 2002 dans le quartier Jean Macé. Le travail de la compagnie, dans ce cas précis, a été réalisé au sein d'une petite cité ouvrière construite dans les années 30 et localisée au Nord de Grenoble. Tous les logements de cette « cité » (elle est ainsi nommée par les habitants), sont positionnés de façon à former un rectangle donnant sur une place (photos annexe 5). Les bâtiments de cette « cité » vont bientôt faire l'objet de démolition. La déambulation finale a eu lieu dans une autre partie de la ville très proche du quartier « Jean Macé » : le quartier Europole. Ce dernier est connu comme constituant le « quartier d'affaires de Grenoble ». Les entretiens menés auprès des habitants ont eu lieu en juillet 2003.



Croquis 2 : Localisation de l'espace concerné par le travail (quartier Jean Macé) et la déambulation (Quartier Europole) de KompleXXKapharnaüm à Grenoble (septembre 2002).

Les entretiens réalisés auprès des habitants ont été semi-directifs. Ils avaient pour objectif de combiner attitude non directive pour favoriser l'exploration de la pensée dans un climat de confiance, et projet directif pour obtenir des informations sur des points définis à l'avance. Ceux-ci correspondent aux trois axes de travail choisis (pratiques, perception, affectif et imaginaire des habitants). Le guide d'entretien se présente alors davantage sous une forme de « pense-bête » répertoriant les thèmes qui devaient être abordés au cours de l'entretien semi-directif.

Pour savoir comment les habitants ont vécu les interventions artistiques par rapport à l'espace environnant, il fallait qu'ils évoquent leur manière d'habiter et les relations qu'ils entretenaient habituellement avec l'espace. Ainsi, on pouvait savoir ce qui a changé au cours et après le spectacle.

Y. Chalas²⁶ a réalisé des recherches sur la « parole habitante » et son travail a reposé sur de nombreuses enquêtes. Il indique que la parole authentique du vécu s'oppose à un obstacle : l'imagerie. Celle-ci correspond aux idées toutes faites, aux préjugés et clichés. L'imagerie est utilisée par facilité, pour éviter de penser par soi-même, par réaction défensive ou pour faire plaisir à l'enquêteur. Pour contourner cet obstacle, Y. Chalas a eu recours au « discours d'existence », quand les habitants parlent d'eux-mêmes. Cette démarche s'est avérée la plus commode « pour arriver jusqu'aux significations primordiales que les habitants donnaient à leur espace ». Au cours des entretiens menés dans le cadre de cette présente recherche, cette volonté de faire parler les gens d'eux-mêmes et de leur propre vie a été prise en compte : leur vécu personnel en tant qu'habitant, ainsi que le vécu des spectacles, pouvaient être mieux appréhendés.

Les citations des habitants qui ont été retranscrites dans ce travail n'ont pas toutes la même valeur. Certaines d'entre elles ont une valeur illustrative, d'autres ont une portée plus importante et méritent une attention particulière. Il sera alors nécessaire au cours de ce projet de recherche, de préciser à laquelle de ces catégories les citations appartiennent pour savoir quelles sont leurs valeurs.

◆ Observations directes

Pour observer davantage le comportement du public et les perturbations que peuvent engendrer les actions artistiques en espace urbain, quelques relevés de terrain ont été réalisés.

Les « habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie se sont produits à Gardanne le 16 avril 2003, ville des Bouches-du-Rhône. Ce spectacle a eu lieu dans le cadre des « 13 lunes » qui correspondent à 13 fêtes organisées dans 13 villes du département de septembre 2002 à septembre 2003 (annexe 6). Ces manifestations ont lieu lorsque la pleine lune est prévue pour le soir. Les organisateurs ont voulu une année calée sur la « vie lunaire » pour « casser le rythme de la consommation culturelle (festival et samedi soir) et replacer ainsi les arts de la rue dans leur terrain favori : la surprise ».

La compagnie KompleXKapharnaüm a produit un de ses spectacles à Villeurbanne (69) le 20 juin 2003. Il était nécessaire d'assister à l'action artistique qui était le sujet principal des entretiens menés, pour se rendre compte de la réalité à laquelle les habitants avaient été confrontés. Ainsi, leurs dires pouvaient être mieux interprétés.

²⁶ CHALAS Yves, L'invention de la ville, « collection ville » Anthropos, Edition Economica, Paris, 2000, 199p.

♦ Comptes-rendus de spectacles

Des comptes-rendus de spectacles ont permis de fournir d'autres exemples d'actions artistiques afin d'étayer les arguments avancés lors de ce travail. Ils proviennent essentiellement de l'association « Hors les Murs » qui a un centre de documentation important concernant les arts de la rue. Ces autres exemples ont permis de s'intéresser à des actions artistiques de natures différentes.

♦ Les difficultés rencontrées

La première grande difficulté rencontrée a porté sur une question de temps. La période réservée à ce travail était comprise entre octobre 2002 et septembre 2003. Or, les actions artistiques ont majoritairement lieu durant l'été, ce qui n'a pas permis de réaliser des études de terrain avant avril 2003. Ainsi, le nombre d'observations directes a été restreint, d'autant plus que la grève des intermittents du spectacle a limité le nombre de représentations.

La difficulté majeure concerne les entretiens menés. Il a été très difficile de rencontrer des habitants qui avaient assisté au spectacle, et qui souhaitaient se prêter aux entretiens. Pour ne pas cibler de population particulière, le choix des habitants devait être réalisé au hasard. Cependant, le « porte-à-porte » a nécessité beaucoup de temps pour peu de réponses (Saint-Pierre-des-Corps). Dans le quartier Jean Macé à Grenoble, l'union de quartier a été contactée pour pouvoir rencontrer plus facilement des habitants ayant assisté à l'évènement. Certaines des personnes interrogées faisaient partie de l'association et étaient plus intéressées de prime abord par ce type d'intervention artistique.

Face aux difficultés rencontrées pour interroger les habitants, une première constatation peut être établie : sur les quartiers d'habitation étudiés, une proportion minoritaire d'habitants avait été marquée par le spectacle présenté, et une proportion encore plus faible était capable de se remémorer l'évènement huit mois après. C'est pourquoi les entretiens sur lesquels se base ma recherche concernent principalement des habitants ayant accueilli de façon favorable l'évènement.

Les actions artistiques éphémères ayant lieu en espace urbain constituent une catégorie à part dans le domaine de l'« art dans la ville » : elles doivent être dissociées de l'« art urbain » ainsi que de l'« art public ». Elles sont elles-mêmes très diverses car elles concernent des disciplines variées (théâtre, danse, vidéo...). Elles investissent des lieux qui font l'objet du spectacle à différents degrés, et font plus ou moins participer la population.

Cette recherche ciblera des actions artistiques urbaines ayant lieu dans des quartiers d'habitations localisés hors du centre-ville, et impliquant fortement l'espace dans leurs représentations. Un quartier d'habitation situé en périphérie représente un modèle simple par rapport au centre-ville : ce dernier connaît trop d'interférences. Les spectacles pris en exemple pour cette recherche (« SquarE de KompleXXpharnaüm » et « les habitants du lundi » de Ilotopie) font fortement participer les spectateurs dans le déroulement même des événements. Ces conditions réunies permettent de mettre davantage en valeur l'objectif de cette recherche, à savoir si les actions artistiques modifient les relations qu'entretiennent les habitants avec les espaces publics de proximité. Seules les relations habitants/espace seront prises en compte dans ce travail, qui est un champ restreint des relations public/espace. Pour ce travail, des entretiens ont été menés auprès d'habitants ayant participé au spectacle de KompleXXpharnaüm. Ils ont été effectués huit mois après la réalisation de la prestation. Des observations de spectacles ont pu compléter ce travail de terrain.

Les rapports des individus avec leurs espaces d'habitations constituent la base de cette recherche. C'est à partir de l'explicitation de ces rapports que seront appréhendées les éventuelles modifications impliquées par les actions artistiques. Les pratiques concrètes que les habitants ont en espaces publics (usages fonctionnels et sociabilité) constituent le premier volet des relations entre les individus / espaces d'habitation.

II. PRATIQUES ET SOCIABILITE

Les pratiques des habitants concernent, dans cette partie, les usages et comportements des individus dans les espaces publics de proximité. Elles révèlent les envies ainsi que les possibilités offertes par les espaces à ces usagers.

Ce travail tient compte des habitants : leurs pratiques des espaces publics dépendent du fait qu'ils *habitent* un quartier, un espace. C'est pourquoi il sera nécessaire d'explicitier ce que signifie le fait d'« habiter » pour connaître la particularité des pratiques qui en résultent. Les usages concrets réalisés en espaces publics dépendent également de divers éléments qu'il faut prendre en compte : les fonctions urbaines, la morphologie des espaces ainsi les diverses temporalités. Enfin, les manifestations les plus spatiales doivent tenir compte de la sociabilité des habitants, à la fois condition des usages en espaces publics et pratique elle-même.

2.1. Perturbations de l'« habiter »

2.1.1. « Habiter » synonyme d'« habitudes »

2.1.1.1. Définition

Le terme « habiter » est décrit dans le dictionnaire Larousse comme « avoir sa demeure quelque part ». La demeure correspond à l'endroit où l'homme est fixé et le point où il revient toujours. La demeure correspond à la stabilité, un environnement que l'homme connaît. La définition de l'« habitant » du dictionnaire Larousse est intéressante : « Personne qui habite, vit ordinairement dans un lieu ». Le terme « ordinairement » ici utilisé, indique qu'habiter implique des actions qui relèvent de ce qui est habituel, commun et banal.

Y. Chalas indique que « s'il fallait définir l'habitable en un mot, il faudrait sans aucun doute retenir le mot habitude. On ne saurait trop insister sur l'indissociable lien qui fait dépendre l'un de l'autre, habitable et habitude. L'espace habitable est l'espace des habitudes » (L'invention de la ville, chapitre IV intitulé « le ville inhabitable », p57 à 72).

L'auteur indique alors que le mot habitude tire son origine :

- du verbe latin *habitare*, qui est un fréquentatif, c'est-à-dire qu'il marque la répétition, la fréquence de l'action
- du verbe *habere*, lequel est lié au mot habitus qui ne signifie rien d'autre que le comportement habituel.

2.1.1.2. Attitudes de l'habitant

Cette approche étymologique rapportée par Y. Chalas rejoint les recherches de J.F. Augoyard ou de P. Sansot qui montrent qu'habiter, c'est revenir sans cesse sur ses pas, c'est quotidiennement parcourir les mêmes lieux, croiser les mêmes personnes. « C'est reprendre chaque jour les mêmes trottoirs, au mètre près, traverser les rues aux mêmes passages cloutés, s'attarder devant les mêmes vitrines des magasins. C'est non seulement acheter son pain et ses journaux aux mêmes endroits, mais c'est également garer son véhicule à la même place, ou non loin de cette place, comme c'est occuper la même table, parfois la même chaise, au même bistrot. Et c'est aussi, dans tous ces trajets familiers, avoir à faire aux mêmes personnes, aux mêmes voisins, auxquels on raconte finalement toujours les mêmes histoires».

En conclusion, les habitants répètent pour fixer l'espace et se fixer dans l'espace.

Une des conséquences de cette « fixation d'espace » est la délimitation précise des espaces connus : les espaces et lieux concernés par l'habitude ne peuvent être que limités. L'habitude enclot, enferme. « Il n'est de frontières plus sûres que celles des habitudes. Il n'est aussi de frontières plus étroites. Le territoire de l'habitude est un petit dedans. » (Y. Chalas). Les apports philosophiques viennent confirmer cette approche : Heidegger (1958) définit l'habiter par le « s'attarder », « l'enclorre », le « rester-en-place », le « rester-enclos ».

Les espaces connus par les habitants se limitent à leur logement, leur quartier, et les quelques corridors déterminés par les allers-retours entre le domicile et le travail, les courses et les activités. La recherche intitulée « *Éléments d'analyse urbaine* »²⁷ fait référence à des espaces familiers constitutifs de la pratique urbaine quotidienne. D'après ce travail, les espaces de familiarisation seraient de trois types : alentours de l'habitat, le centre-ville et « certains espaces verts ». Ces espaces de familiarisation sont effectivement connus et limités.

2.1.2. Les actions artistiques « éphémères » : vers le changement des habitudes et la découverte d'espaces?

Je considère que la nature même d'une action artistique implique un changement des habitudes de par son caractère éphémère. Cette particularité nous conduit à d'autres notions : celles de l'inattendu et de la ponctualité. L'éphémérité est d'ailleurs un argument qui emporte l'adhésion finale des élus et des responsables de l'ordre public (ou de la circulation urbaine). C'est également parce que c'est éphémère que les individus acceptent d'agir différemment : c'est unique, nulle part ailleurs. Le choix est donc d'y participer ou pas, sans possibilité de remettre à plus tard sa présence.

²⁷ PANERERAI Philippe, DEPAULE Jean-Charles, DEMORGON Marcelle, VEYRENCHE Michel, *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, 1980, 194p.

L'événementiel urbain qui introduit une rupture dans la quotidienneté puiserait la majeure partie de sa force d'impact dans son existence de court terme. Les artistes souhaitent également rompre les habitudes des habitants par les nouveautés que leurs esprits créatifs peuvent élaborer, et donc, par le contenu de la représentation. Ainsi, les « habitants du lundi » affichent clairement vouloir « ouvrir un coin d'imaginaire dans un quotidien parfois désabusé ». Les habitudes sont ici perçues de façon négative, telle la routine qui se répète.

Concernant le spectacle « SquarE » produit à Grenoble, une habitante relate qu'à la fin de celui-ci, ils se sont quittés sur une place et elle a fait le constat suivant :

« c'est vrai que c'était bizarre car c'était vraiment prenant pendant une heure cette déambulation...et après, on s'est senti un peu tout vide. L'aventure était terminée ».

Le terme d'« aventure » décrit la participation qu'elle a vécu lors d'un événement surprenant, en lien avec le hasard et la nouveauté (opposition avec les habitudes).

Un autre habitant du quartier Jean Macé à Grenoble indique :

« Le plus extraordinaire, c'est d'avoir vu le premier jour, un autobus style des années 50...parqué dans un endroit qui est normalement inaccessible pour les véhicules...ce qui attirait l'attention de tous les habitants du quartier. C'est un car comme on les voit dans les colonies de vacances, ou encore dans certains pays de l'est ! J'ai d'abord cru que c'était un car qui venait de Yougoslavie ».

Dans ce cas précis, l'habitant fait face à une occupation inhabituelle de l'espace par un objet qui lui est également étranger.

Ces exemples sont importants car ils montrent que les habitants sont confrontés à quelque chose de nouveau et d'éphémère, d'où la perturbation de leurs repères. Ils sont représentatifs des comportements de ceux-ci, de leur surprise face aux prestations des artistes.

Cependant, les actions artistiques telles que « SquarE » peuvent être appréciées seulement pour leur nature d'« animation », d'activité créée au sein d'une collectivité. Le spectacle bouleverse le quotidien, mais associé à une « animation », il fait partie d'une catégorie qui elle, à son tour, fait référence à la répétition et au commun. Dans ce cas, les « habitants-spectateurs » ne font pas particulièrement attention au contenu de l'action artistique elle-même. Une habitante de Saint-Pierre-des-Corps a indiqué par exemple :

« On a eu une animation, ça change un p'tit peu. Parce que c'est vrai que dans le quartier, après les fêtes de Saint-Pierre début juillet...Y'a des groupes quelques fois, mais sinon, on a pas trop d'animation de quartier. De temps en temps, ça fait du bien de se remuer un p'tit peu ».

Les espaces publics localisés à proximité du logement des habitants sont donc limités de par les habitudes.

Certains espaces, très proches des lieux d'habitat des individus, peuvent être totalement ignorés de ceux-ci. « SquarE » est un spectacle déambulatoire : les habitants suivent le cortège et ils peuvent ainsi être conduits dans des endroits qu'ils n'ont jamais côtoyés.

A Saint-Pierre-des-Corps, le spectacle s'est déroulé aux mêmes endroits que les espaces où les enregistrements vidéos ont été effectués. Toute la déambulation a eu lieu dans un espace restreint. Certaines personnes ont alors fait la découverte d'espaces très proches de leur logement. Un habitant de longue date affirme ainsi :

« Ça a permis de découvrir les jardins, pourtant, ça fait 31 ans que je suis là ! Ça peut toujours arriver ! La preuve ! Bon, il faut dire que ce sont des jardins peu visibles aussi... Ça nous a permis de voir, quoi ! »

Un autre habitant a indiqué lors de son entretien :

« La rue là, sur votre plan, au milieu des immeubles, rue du petit Mail, je n'y étais jamais allé...alors que oui, c'est vraiment à deux pas. Mais bon, il ne m'était jamais venu à l'esprit de me rendre dans ce coin là. Et bien, c'est assez agréable en fait. C'est une sorte de grande avenue piétonne, assez large, avec des bancs de chaque côté... Et puis les petits jardins, on ne s'y était jamais intéressé. »

Ces exemples permettent de confirmer mon hypothèse, à savoir que des espaces vraiment proches des habitations des spectateurs ont pu être découverts. Cependant, ils sont davantage illustratifs que généralisables car ils sont dépendants des pratiques de chacun dans son quartier.

A Grenoble, les éléments filmés provenaient du quartier Jean Macé, mais le spectacle a eu lieu dans le quartier d'Europole localisé à proximité. Dans ce cas précis, il a semblé que la majorité des habitants interrogés découvraient un nouveau territoire ayant une identité totalement différente de leur quartier d'« habitation ». Dans ce cas précis, les exemples cités ont une portée plus importante. Une habitante du quartier Jean Macé a fait part de sa découverte :

« Ce qui était vraiment intéressant à mon avis, dans la mesure où ce quartier Jean Macé est très fermé, c'était le fait d'aller dans un quartier très très neuf qui n'est pas très loin pourtant ! J'ai donc fait des découvertes sur Europole, cette grande place qui est derrière le World Trade Centre, juste derrière la gare, c'était immense ! Et c'est vrai que j'avais jamais été là. Donc là, à la fin de la déambulation, quand on s'est trouvé là, c'est vrai que c'était un peu...pas le choc !...mais c'est vrai, une grosse surprise »

Une autre habitante, assistante maternelle et travaillant au cœur même du quartier Jean Macé, connaît très bien le lieu où elle habite puisqu'elle y est née. Pour elle, Europole lui apparaît totalement étranger, et ce spectacle lui a permis de découvrir un lieu qu'elle jugeait impénétrable :

« Et bien moi, j'ai découvert le quartier Europole ce jour là, d'ailleurs. Je n'avais jamais vraiment été au cœur de cette cité Europole comme ça. Ah bien moi, j'avais plus l'impression d'être à Grenoble. Ah...j'ai été complètement dépaylée. Ca m'a...je me suis dit, mais je suis où là ? Ca m'a vraiment fait quelque chose de voir Europole dans le cœur. J'avais jamais pénétré...j'étais jamais rentrée pour voir ».

Les actions artistiques urbaines créent une rupture dans les habitudes quotidiennes des habitants. Elles peuvent leur permettre de faire des découvertes matérielles, telles que la découvertes de nouveaux espaces, de nouveaux lieux. Nous verrons également par la suite qu'elles peuvent les inciter à avoir des pratiques et usages fonctionnels de l'espace différents.

2.2. Les usages fonctionnels de l'espace public

Les usages fonctionnels d'un espace public correspondent à l'aspect le plus concret des relations que les habitants peuvent avoir avec les espaces publics environnant leurs lieux d'habitation. Ils ont été principalement déterminés dans le cadre de cette recherche par :

- les fonctions urbaines et activités allouées à ces espaces publics
- la morphologie des espaces et du bâti
- les temporalités qui sont en lien avec les moments choisis pour la représentation des spectacles.

2.2.1. *Pratiques des espaces publics et fonctions urbaines*

2.2.1.1. *Présentations des pratiques concrètes en espace public*

Les activités ou usages que les individus ont en espace public dépendent en partie des fonctions et possibilités qui leur sont offertes par la ville. Cette constatation est directement liée à l'idée d'affectation des sols réalisée par les aménageurs. L'étude des différentes fonctions de la ville est une grande voie d'analyse de la vie urbaine ; ces fonctions sont reliées à des pratiques définies, qui dépendent également des intentions des individus.

Dans le cadre de cette recherche, les pratiques des habitants sur les espaces publics seront analysées en prenant compte l'activité piétonnière. Le public des spectacles de rue est piétonnier ; il est plus pertinent de prendre en compte le même mode de déplacement et d'exploration de l'espace public avant et pendant le spectacle. L'activité du piéton ou l'« acte de cheminer »²⁸ semble banal et n'intéresse guère. Pourtant, « l'habitant n'en parle pas pour ainsi dire. Cette pratique est précieuse car peu occultée par les représentations abstraites ; elle laisse encore voir comment la vie est pétrie de sensations très immédiates et d'actions impromptues » (J.F. Augoyard).

Dans la recherche « Eléments d'analyses urbaines », les pratiques sont définies par les activités de travail, de « non-travail », de consommation, de fréquentation, de trajets, de relations sociales, de rites. Les principales fonctions auxquelles les habitants ont recours se résument donc aux activités de circulation, de consommation (commerces/services publics) ou de loisir/détente. Les espaces sont ici considérés dans leur matérialité, devant être le support et l'« incitateur » de diverses pratiques. Actuellement, les pratiques des espaces sont fortement déterminées par des séparations physiques mais également temporelles : le temps de travail est nettement séparé du temps de loisir, les activités de production sont séparées des lieux de consommation, etc... Ainsi, des quartiers sont monofonctionnels à l'échelle de l'agglomération (zones d'activité, centres commerciaux, quartiers résidentiels...). Certains ne comportent que des habitations tels que le quartier Jean Macé (Grenoble), et les habitants doivent se déplacer pour faire leurs achats par exemple.

²⁸ AUGOYARD Jean François, Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en espace urbain, collection espacements dirigée par Françoise CHOAY aux éditions du Seuil, Paris, 1979, 185p.

Les espaces correspondant aux activités de circulation et consommation impliquent principalement, selon moi, une activité de transit en espace urbain. Ils correspondent soit aux trottoirs qui longent les axes routiers ou aux artères piétonnes longées de commerces. Ces dernières sont néanmoins localisées en centre-ville pour la majorité. L'activité de transit indique que les individus ont pour motivation de se rendre à un point précis : aller travailler, faire des achats, accompagner des enfants, prendre le bus... Ces individus sont peu réceptifs aux lieux qui les entourent et utilisent l'espace public seulement comme support de leur déplacement.

Les fonctions de détente/loisirs sont davantage prévues par les aménageurs dans des espaces tels que les places publiques ou les parcs. L'intention de transit est encore fortement présente dans de tels lieux, mais s'accompagne davantage d'intentions de détente, de sociabilité, d'observation. Comme l'indique G. Chelkoff, « l'expérience de l'espace urbain est rarement immobile » : les individus flânent, se baladent, marchent souvent à un rythme plus lent que dans les espaces cités précédemment et sont plus réceptifs à ce qui les entoure. Ce qui caractérise davantage ces endroits est la position d'arrêt : celle-ci est favorisée par des équipements tels que les bancs et par un minimum de « disponibilité spatiale et ambiante : le choix de l'emplacement se fait selon des conditions de « confort lumineux et sonore » » (G. Chelkoff). Les positions des individus reflètent alors leurs activités : le repos peut impliquer le retrait, une attente de rendez-vous est visible par le guet...

Les pratiques présentées sont différentes selon la localisation géographique des espaces publics. Sachant que l'on s'intéresse aux quartiers d'habitations, il est important de présenter les pratiques spécifiques qui leur sont attribuées.

2.2.1.2. Pratiques des espaces publics de quartier

Dans une étude menée sur les espaces publics centraux de Genève²⁹, une typologie des trois catégories d'espaces publics urbains a été constituée. Les trois types d'espaces pris en compte sont :

- les espaces publics du centre-ville
- les espaces publics de quartier
- les nouveaux espaces commerciaux des périphéries.

La dernière catégorie ne sera pas analysée ici. Les deux premiers types d'espaces font donc partie du domaine public extérieur, sont libres d'accès par tous, à toute heure. Les usagers des espaces publics de quartier habitent à proximité, et se rendent dans ces espaces à pied. Les usagers « non-habitants » du quartier sont perçus comme des acteurs non légitimes. Seuls les habitants du quartier sont alors concernés. Les espaces publics centraux, quant à eux, sont davantage intégrés dans les trajets des usagers venus avant tout « en ville ».

²⁹ BASSAND Michel, COMPAGNON Anne, JOYE Dominique, STEIN Véronique, Vivre et créer l'espace public, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, 223p.

La fréquentation et qualité de ces lieux dépendent beaucoup de leur situation géographique et de leur accessibilité plutôt que les usages qu'ils permettent. Ainsi, les espaces publics de proximité font davantage l'objet d'une destination finale (places, espaces verts) et de trajets quotidiens piétonniers.

Les pratiques qui concernent les espaces publics de proximité sont plus limitées, et ciblent une catégorie de population précise. Dans les cas étudiés pour cette recherche, l'activité de consommation est peu présente, due au manque de magasins. Ainsi, une habitante de Saint-Pierre-des-Corps déplore que la seule petite épicerie existant aux alentours de son logement ait fermé. Pour elle, ce magasin constituait l'unique raison de sortie dans le quartier:

« Je connais très peu Europole. Je le traverse de temps en temps en tram...quand il n'y a plus de bus. On prend le tram jusqu'au bout, puis on traverse la voie. Sinon, je le connais très peu parce qu'il n'y a pas grand-chose à y faire ! Avant j'y passais parce qu'il y avait une agence France Télécom, mais manque de pot, ils ont fermé cette agence » (une habitante de Grenoble).

Les espaces publics de proximité sont davantage fréquentés quand des aménagements spécifiques sont créés tels que des bancs, aires de jeu. Une habitante justifie l'utilisation quasi permanente de la place du quartier Jean Macé :

« Je suis assistante maternelle, donc j'utilise beaucoup la place. Avec les enfants, je suis souvent là, du matin jusqu'au soir pratiquement. Sinon, je prends ma voiture pour faire autre chose ».

Dans le quartier Jean Macé, la place localisée au centre des logements constitue l'espace essentiel de la cité. Pour un habitant, *« y'a que la place vers la cité ! Donc on vient sur la place de la cité pour se poser, rencontrer les gens. Mais ailleurs, y'a pas vraiment d'espace ! Ce sont des espaces de transition, complétés du fait qu'il n'y a pas de magasins ! »*.

D'après les entretiens menés dans le cadre de cette recherche, les habitants se déplacent peu à pied dans les alentours de leur quartier d'habitation. A Saint-Pierre-des-corps, un habitant a reporté :

« C'est arrivé que l'on se soit baladé autour, quand on s'est installé au début...mais j'avoue que c'est pas vraiment une habitude, comme vous dites, qui est restée. Mais bon, je trouve pas vraiment qu'autour, ce soit agréable pour flâner ». Quant à une habitante de Grenoble : *« quand on veut sortir se promener, on va vraiment à l'extérieur de Grenoble. Ou en ville...enfin, quand on dit en ville, parce que ici, c'est pas vraiment la ville, on est un peu à l'extérieur, ...mais ici, c'est pas vraiment agréable »*.

Dans ces deux cas, l'espace d'habitation est jugé « agréable » et on lui oppose des espaces à l'identité plus affirmée : le centre ou l'extérieur. Le quartier d'habitation jugé « d'intermédiaire » justifie peu une exploration piétonnière sans but précis. Les exemples cités ci-dessus sont illustratifs : les pratiques des habitants dépendent dans chacun des cas des caractéristiques des quartiers. Le quartier de Jean Macé comporte une place centrale

bien fréquentée, alors que le quartier de Saint-Pierre-des-Corps n'a aucun espace spécifique permettant aux habitants de se retrouver. Dans les deux cas, l'absence de commerces explique en partie la fréquentation piétonnière faible des quartiers.

2.2.1.3. Actions artistiques éphémères en espaces publics : pratiques suscitées ou modifiées?

Le spectacle de KompleXKapharnaüm faisait partie des spectacles en mouvement, alors que les « habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie étaient davantage statiques. La nature même de l'action artistique influence les pratiques.

♦ Nouvelles pratiques suscitées

Public « convoqué »

Si les habitants du quartier décidaient d'assister à « SquarE », ils se trouvaient alors « embarqués » dans une marche à travers les espaces publics de proximité. Dans le cas de ce spectacle, le public était « convoqué ». Le spectacle devait suivre un parcours dans une scène non restreinte qui incluait une succession de rues, de places, dans une mise en scène en séquences. Les habitants sont alors guidés : « *il fallait suivre !* » ont indiqué plusieurs habitants. Ces derniers sont amenés à explorer à pied des territoires qu'ils n'avaient pas l'intention de visiter. La participation à l'action artistique me paraît constituer elle-même une nouvelle pratique. La déambulation en elle-même induit alors une modification des pratiques habituelles où les habitants sont guidés par une organisation dramaturgique.

Ce spectacle mêlait acteurs et spectateurs, lesquels participaient réellement. Cette représentation est à dissocier des spectacles qui se déroulent sur un parcours précis et qui attendent du spectateur une attitude corporelle stationnaire, analogue à celle tenue en salle. Dans ces cas précis, le public assiste « en dehors » au défilement des éléments du spectacle, séparé du lieu de l'action, de la chaussée (des barrières ou « agents de sécurité sont nécessaires parfois »). Ces spectacles correspondent davantage à des parades, ou à des défilés (ensemble de personnes ou de choses se suivant, en colonnes, et se succédant de façon régulière à un rythme précis³⁰). Ces types de représentation sont très réglementés et il est inconcevable de pouvoir franchir perpendiculairement un défilé sans y créer un désordre. Le spectacle de KompleXKapharnaüm est davantage associé à la déambulation et au cortège. Un déambulatoire est une forme d'action artistique qui défile apparemment sans but dans les rues, sans former de frontières entre le public et les artistes. L'objet du spectacle est souvent mobile et entraîne avec lui les spectateurs. Une déambulation se déroule normalement au gré du hasard.

³⁰ Définition de la « parade » par Isabelle VIE dans L'expansion contemporaine des arts de la rue en France, Mémoire de fin d'études, Paris VIII, Université Saint Denis, Nov. 1998, 102p.

Or, « SquarE » a un parcours préétabli et sous-entend l'idée de « meneurs » : ces caractéristiques se rapportent alors à un cortège. Les spectateurs sont guidés et ces exemples illustrent la situation:

« Incroyable, il y avait des sens giratoires, c'est-à-dire qu'il y avait toujours quelqu'un qui avait la flèche bleue du code de la route, des panneaux à la main, et qui se mettait en mime « par-ici, par-là » pour guider les gens » (habitant du quartier J. Macé).

Les « habitants-spectateurs » étaient libres de leur choix, mais une certaine discipline s'instaurait alors d'elle-même :

« On est donc tous partis en rang, et puis on a pris la rue P.V. Couturier, la rue Hoche et puis on est passé dans ma rue, tout en bas. Tout le monde regardait, et tout le monde suivait » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

Les habitants sont donc incités à participer à une pratique à laquelle ils n'ont pas recours habituellement (ou peu). Ils sont entraînés par une marche à l'occasion du spectacle « qui change d'allure, de rythme, d'orientation et transforme la coutumière polarité des trajets » (citation de J.F. Augoyard dans la recherche « L'espace urbain et l'action artistique »).

L'intervention artistique peut également modifier le comportement des habitants concernant le rapport « intérieur / extérieur » à leur logement. La présence d'éléments perturbateurs dans le quartier d'habitation suscite la curiosité et la participation des résidents. Ces derniers sortent de leur logement pour constater ou alors participer à l'évènement en cours. Pendant la préparation du spectacle, la compagnie KomplexXKapharnaüm faisait participer la population à la création du spectacle.

« Ils faisaient des prises de vue avec des valises, on devait prendre des valises, et ils nous filmaient de dos, partant sur la rue...donc, là, les gens sortaient de chez eux » (habitante du quartier J. Macé).

D'autres habitants ne sortaient pas totalement de chez eux mais avaient la démarche similaire de se « porter vers l'extérieur » :

« Finalement les gens, ils sont assez peu dehors, ils sont à l'intérieur...ils se connaissent, mais ce n'est pas comme en Italie, des discussions aux fenêtres...même des fois, on descend les paniers, ça on pourrait le voir ! Pourquoi pas. Un panier d'osier avec un ficelle, et les courses, on les remonte comme ça ! Cela se voit partout à Venise ! Et la plupart des habitants ont suivi le spectacle de leur fenêtre. Ça, c'est formidable. » (habitante du quartier J. Macé).

La sortie des habitants de leur logement et le fait qu'ils portent un regard à l'extérieur (exemple : personnes à leur fenêtre) est un phénomène souvent rapporté par les personnes interrogées. Les actions artistiques ayant lieu en espace public urbain suscitent la curiosité et poussent les habitants à sortir de leur bulle, de leur habitat.

Public constitué de « passants »

A l'inverse de « SquarE » de KompleXXKapharnaüm, la performance artistique des « habitants du lundi » était confrontée uniquement à un public composé de « passants », c'est-à-dire d'un public peu prévenu à l'avance. Elle s'inscrivait et s'immisçait dans les activités en cours des individus : le spectacle de « SquarE » constituait quant à lui le but final du déplacement des spectateurs.

Dans les représentations telles que les « habitants du lundi », si un public se constitue, c'est bien du seul fait du spectacle et non de son annonce préalable : « l'imprévisibilité et la surprise...participe à la captation [du public] » (P. Chaudoir). Les artistes doivent faire capter un public qui se constitue au fur et à mesure : les spectateurs ne sont pas convoqués à l'avance.

Le changement des pratiques est différent selon que les spectateurs aient eu l'intention de participer à un spectacle au préalable (changement de pratique prévu), ou qu'ils assistent à l'improviste à une intervention artistique ((changement de pratique non prévu).

♦ **Modification des pratiques et perturbation du fonctionnement urbain**

Une action artistique a été décrite comme une activité à part entière et créatrice de pratiques. Mais j'ai pu constater que son intervention pouvait avoir une incidence sur des pratiques de l'espace déjà en cours : activité de consommation, de transit...Le déroulement des activités urbaines doit tenir compte d'un nouvel événement. L'action artistique, en important une anormalité dans le rythme quotidien d'un quartier crée des turbulences. Elle gêne parfois l'occupation des espaces publics dont la qualité première est de rester libre.

A Gardanne, les artistes de la compagnie Ilotopie intervenaient dans un quartier où un marché avait lieu. Des habitants, interloqués par leur présence, s'arrêtaient et des attroupements apparaissaient, gênant la libre circulation des marchands et consommateurs. L'attitude de fuite est également une réponse à ces perturbations : ainsi, une habitante s'est exclamée, avant de presser le pas « *Mais c'est quoi tout ce chambardement pour rien !* ». Cependant, selon mes observations, les actions artistiques créent davantage d'amusements de la part des passants, que de mécontentements. Cet exemple est purement illustratif.

Les spectacles se servent souvent des incongruités que peuvent générer l'attroupement dans un lieu de passage : héler les passants qui ne s'arrêtent pas, et du coup déplacer le spectacle sur ces passants, ou faire un numéro avec des conducteurs, se jouer des embouteillages...

Quand une action artistique a lieu dans un quartier, tous les habitants sont concernés, ils n'ont pas le choix. Ils peuvent décider de participer ou non, mais ils doivent subir certaines conséquences qui leur sont imposées. Un habitant de Saint-Pierre-des-Corps fait la remarque suivante au sujet du spectacle de KompleXXKapharnaüm :

« *Ça faisait pas mal de bruit, quand même! Les gens qui ne sont pas venus et qui sont restés chez eux, ils ont pas du beaucoup dormir à ce moment là !* ».

Les actions artistiques en espace urbain peuvent impliquer la perturbation de la circulation automobile en créant ainsi une anomalie dans le fonctionnement urbain. Beaucoup de manifestations dans la rue obligent à ce que cette circulation soit interrompue et canalisée vers d'autres voies.

L'utilisation de l'espace urbain par les voitures est perçue de façon négative par les « habitants-piétons » : de nombreuses citations d'habitants expriment ce point de vue quasi unanime. Le trafic routier exclut les piétons, gêne leurs déplacements et c'est un élément perturbant pour l'activité de détente et de loisir (bruit, source d'insécurité...). Dans un univers de piétons, les habitants ressentent d'autant plus son agression et sa domination spatiale. Dans le quartier J. Macé, les voitures ont été exclues de la place centrale, ce qui a été perçu comme un élément positif :

« On a la chance d'avoir pu mettre les voitures en dehors de la Place. Autrefois, y'avait une route qui passait là, tout autour, et puis au milieu. Alors que maintenant, les voitures ont été complètement expulsées, sauf sur le pourtour car comme il n'y avait pas d'habitation, y'avait la place de mettre toutes les voitures autour de la cité. L'espace intérieur a été récupéré pour avoir un milieu de vie » (habitant de Grenoble).

Cette citation est importante car elle représente bien le rejet des habitants face à la présence d'automobiles qui représentent un obstacle à l'appropriation piétonnière des espaces constituant le quartier.

Les actions artistiques peuvent exclure les voitures de façon éphémère, et permettre ainsi aux spectateurs de s'approprier un espace qu'ils n'ont jamais pratiqué à pied. Pour le spectacle « SquarE », les rues et places, où était prévue la déambulation, sont coupées à la circulation par les forces de la police. Quant aux « habitants du lundi », ils se positionnaient eux-mêmes sur la route et réalisaient leur performance sur cet espace. Dans ce cas précis, la gêne causée sur la route paraît moins légitime aux yeux des automobilistes, mais elle est tout aussi efficace (photos annexe 3).

Le spectacle de rue en ce sens reconquiert les espaces de piétons : la concentration des spectateurs sur ces lieux, habituellement destinés à la circulation automobile, constitue une sorte de « contre-pouvoir » à la circulation automobile.

2.2.2. Morphologie urbaine et qualités des espaces publics

La morphologie urbaine, en lien avec la forme architecturale d'une ville, peut conditionner, ou plutôt restreindre, le champ des comportements des individus en espace public. Dans la recherche « Eléments d'analyse urbaine », l'espace physique est décrit comme « un élément d'un système de dispositions qui structure les possibles de la pratique. » Cependant, il est précisé que « si l'espace physique a des conséquences sur les pratiques et activités, il semble que ce soit surtout comme blocage : telle disposition interdit à coup sûr telle pratique, la disposition inverse la permet, parfois même la favorise, mais ne la crée pas » (« Eléments d'analyse urbaine », note de bas de page p. 23)

Dans cette partie, nous n'insisterons pas sur l'aspect perceptif de l'espace, aspect qui sera abordé plus tard. L'espace demeure une réalité pratique pour l'homme et nous verrons en quoi le contexte bâti influence les pratiques de l'espace.

2.2.2.1. Relations entre les morphologies urbaines et les pratiques spatiales

◆ **Morphologie et déplacements**

G. Chelkoff, dans sa recherche (« l'urbanité des sens : perceptions et conceptions des espaces publics urbains », Thèse de doctorat, Université Pierre Mendès France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble, octobre 1996), a différencié différents modèles urbains principalement caractérisés par leurs formes. L'échelle ici prise en compte sera « micro-morphologique » car elle concerne l'environnement immédiat des individus, et non la topologie entière du quartier d'habitation. On ne fera donc pas référence ici aux analyses globales effectuées sur les grandes formes urbaines (exemple : ouvrage « De l'îlot à la Barre »).

G. Chelkoff propose trois modèles : le modèle de l'étendue, le modèle scénique et le modèle linéaire. Les mouvements des individus pratiqués au sein de chacun de ces modèles révèlent la restriction que peuvent impliquer la morphologie urbaine. Des observations menées au cours de la thèse de l'auteur ont montré qu'un espace correspondant à une « étendue » (place, parc...) permettait une liberté du mouvement. Les trajets poursuivis par les individus sur de tels espaces poursuivent des multitudes de directions, et les arrêts sont favorisés. Le modèle scénique est caractérisé par un certain cadrage (frontalité) qui oriente les individus dans une direction. Quant à la linéarité (réseaux, routes bordées de bâtiments), elle impose un mouvement très dirigé (position d'arrêt non favorisée), qui ne peut aller que dans deux sens. Ces modèles permettent d'avoir une vue d'ensemble des contraintes spatiales appréhendées par les artistes.

◆ **Morphologie et comportements**

Les comportements spatiaux des individus en milieu urbain sont étudiés depuis 30 ans. Dans les années 70, on cherche alors à corréler morphologie et comportements : le design urbain est même désigné comme seul responsable de crime en son sein (Newman, 1973). Cependant, des travaux ultérieurs plus élaborés montrent que le design urbain est co-déterminant des comportements au même titre que les facteurs psychologiques et sociaux. On passe alors d'une relation de cause à effet à une relation de réciprocité, laquelle est néanmoins non symétrique : les individus agissent sur l'environnement et l'environnement agit sur les individus (G. Chelkoff).

On peut déduire qu'un dispositif construit a une emprise sur le milieu physique ; cependant, les individus eux-mêmes ont une emprise sur celui-ci de par leurs pratiques. Ce sont les actions qui rendent également opérantes les formes architecturales.

2.2.2.2. Actions artistiques et morphologie urbaine

◆ Les « lieux de spectacle »

Les arts de la rue utilisent toutes sortes d'espaces et la morphologie des espaces choisis conditionnent les créations réalisées. Trois grands types d'espaces sont à distinguer selon moi : la cour, la place et la rue.

La cour est le lieu privilégié pour les spectacles qui nécessitent l'attention du public pour les paroles des artistes. Les voix ou sons ne se perdent pas dans l'espace urbain, l'action est concentrée dans un espace délimité (exemple : Cour du Palais des Papes à Avignon à l'occasion du festival). La cour est protégée par des façades et elle est protégée des nuisances et des flux de la rue. Je considère que la cour est un espace d'intimité par rapport à l'espace de la rue, qui peut accueillir des spectacles de petites dimensions. Cet espace est celui qui est le plus similaire à une salle.

La place correspond à l'espace de la halte et du rassemblement. La notion de place est à rapporter au modèle de « l'étendu » de G. Chelkoff, et les places se sont formées selon la nécessité du vide urbain, dévolues à l'espace de la collectivité. Les places ont des symboliques et utilités différentes selon G. Rouget ³¹ : beaucoup d'entre elles ont été fondées en lien avec une mémoire historique, lieux de rassemblement de la communauté et du pouvoir. Mais c'est aussi le lieu de l'échange, politique ou commerçant, de la manifestation et du marché. Or, le spectacle de rue investit tous les espaces libres, c'est-à-dire les parkings autant que la place de l'Hôtel de ville. On associera alors la place comme du vide dans la ville, c'est-à-dire autant de la place historique, que du vide des stationnements automobiles, que de la vaste esplanade.

Ces espaces différents dans leurs dimensionnements, induisent des implantations et des investissements artistiques différents. La place, en tant que vide dans la ville, est le lieu privilégié des rassemblements collectifs de masse. Les esplanades peuvent par exemple, servir de scènes pour des spectacles de grande envergure.

La rue est le lieu du mouvement par rapport à la place qui est un lieu de convergence et de rencontre. La rue est le lieu de tous les passages possibles. En tant qu'espace de circulation (la chaussée proprement dite), elle peut être réutilisée comme un espace privilégié pour les déambulateurs, les trottoirs servant souvent d'espaces de retrait pour les autres spectateurs. Ce retrait est encore plus flagrant, comme il a été déjà indiqué, pour les parades et défilés : les spectateurs peuvent se trouver derrière des barrières ou du « personnel de sécurité ». La rue est un espace qui permet de mettre en perspective des événements, de les séquencer.

³¹ ROUGET Gaëlle, le spectacle dans l'espace de la ville, Ecole d'architecture Paris-Belleville, juin 2000, mémoire de fin d'études, 112p / chapitre intitulé « les espaces de jeu : la place et la rue » p 87 à 93.

♦ Les contraintes physiques d'un espace non transformable

Les artistes, tout comme les habitants, doivent tenir compte des contraintes physiques qui leur sont imposées. Ils n'ont pas la possibilité de modifier la structure même d'un quartier. Ils doivent alors composer avec la morphologie urbaine, la position des bâtiments, la taille des espaces, comme toute pratique de l'espace public par les piétons.

Durant la déambulation de KompleXXKapharnaüm, les artistes se sont déplacés le long des rues, entraînant avec eux la population.

Ils ont suivi le mouvement qui leur était imposée de part la structure de la ville. Des arrêts et regroupements avaient lieu lorsque le spectacle débouchait sur des places ou esplanades. Des scènes et des films plus élaborés étaient alors projetés, la position d'arrêt permettant une meilleure concentration du public.

Dans le quartier Jean Macé à Grenoble, les artistes eux-mêmes ont été bloqués par les contraintes morphologiques et géographiques : ils ont alors décidé de réaliser leur déambulation finale dans un autre lieu, tout proche du quartier Jean Macé. Peu d'habitants interrogés se déplacent à pied aux alentours de leurs logements : les contraintes liées au positionnement géographique et au bâti sont principalement responsables. Les immeubles sont positionnés en rectangle, lequel paraît impénétrable. C'est au sein de ce rectangle que se localise « la » place qui constitue l'espace public principal du quartier. Les habitants font alors référence à leur quartier d'habitation comme d'un endroit « fermé » d'où il ne peuvent pas bouger :

« Je me balade soit dans la cité, soit avec la voiture...ou le bus, pour aller dans le centre. Mais c'est rare que je me balade dans les environs. Il faut dire qu'il n'y a pas d'environs ! D'un côté, y'a une usine, de l'autre côté, y'a la voie ferrée, là, y'a un grand terrain vague puis l'autoroute, et puis de l'autre côté, y'a l'Isère » (habitant de Grenoble).

Les contraintes géographiques et morphologiques n'incitent pas les habitants à se déplacer hors de leur « cité ». Les contraintes physiques et morphologiques apparaissent comme une contrainte des pratiques des habitants, et sont imposées aux artistes. Ces derniers cherchent néanmoins à les dépasser en les intégrant parfois dans leur spectacle.

♦ La morphologie urbaine comme composante des actions artistiques

Alors que la rue incite les piétons au mouvement et impose des directions précises, les artistes peuvent néanmoins utiliser ces contraintes et avoir une nouvelle utilisation de l'espace. La compagnie KompleXXKapharnaüm utilise les parois des bâtiments pour la projection de leurs différents montages. Les films projetés permettent d'utiliser les pans verticaux de la ville et de montrer une nouvelle utilisation de cet espace aux habitants. Un des « habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie avait pour nom l'« homme mur » : ce dernier escaladait les façades des immeubles. Il montrait par la fluidité de ses mouvements et une décontraction évidente que ce mode de déplacement était naturel et habituel pour

lui. Les passants découvrait une nouvelle appropriation de l'espace et l'utilisation uniquement verticale des façades (annexe 3).

D'autres compagnies exploitent d'une façon particulière l'espace de la rue telle que la compagnie Royal de Luxe avec sa promenade des géants. Le parcours d'une marionnette géante (8 mètres), manipulée par 23 comédiens, est établi de façon rigoureuse au travers de chaque ville. Un plus petit géant (6mètres), plus maniable, est dirigé par un véhicule grue, et une dizaine de comédiens. Ce spectacle occupe la ville par du « monumental éphémère » et en mouvement, ce qui n'est pas en rapport avec les productions habituelles de la ville. Il ne s'agit donc pas d'occuper la rue dans sa linéarité, comme pour le cas des parades, mais d'en exploiter la verticalité. De même la compagnie Transe Express avec le spectacle « Mobil Home », propose un dispositif où les acteurs jouant du tambour se baladent dans la ville, suspendus par des harnais à une grue. Ce genre de prestation prend en compte à la fois la linéarité ainsi que la verticalité de la rue, dans une mise en perspective étonnante. Tout dépend du spectateur et du choix qu'il effectue quant à sa position par rapport au spectacle. La verticalité de l'espace peut être néanmoins utilisée par des moyens moins monumentaux tels que l'interpellation de spectateurs à leurs fenêtres.

Les éléments architecturaux peuvent être support de pratiques, mais d'autres « objets » urbains peuvent être détournés de leur utilisation première, aussi bien par les spectateurs que par les artistes. Ainsi, du mobilier urbain peut devenir scène provisoire ou être utilisé par les spectateurs pour mieux voir un spectacle. Bancs, poubelles, cabines téléphonique, réverbères, toitures d'arrêts de bus ou de toilettes publiques...Des structures et objets du quotidien urbain sont exploités par les spectateurs pour améliorer les conditions d'écoute et de visibilité. Ils peuvent également devenir le support même de l'action. Par exemple, la compagnie Kumulus investit les panneaux d'affichage publicitaire Decaux pour en faire les supports mêmes de ces acteurs : ceux-ci sont installés à l'intérieur des panneaux, et interprètent des personnages de la vie quotidienne « en proie à des tourments qui frisent la banalité de la folie ordinaire » (rapport d'un spectacle de l'association Hors les Murs). Ce dernier exemple montre que les artistes peuvent revendiquer leur opinion : leur action n'est pas neutre. En investissant des panneaux publicitaires, la compagnie Kumulus semble mener en dérision la publicité à laquelle les passants sont confrontés tous les jours : on peut considérer alors qu'elle réalise une critique de la ville.

Les artistes intègrent les contraintes morphologiques et spatiales dans leurs spectacles : ils les utilisent d'une façon inhabituelle et peuvent ainsi les mettre en valeur. La prise en compte de la verticalité de l'espace en est un des exemples les plus flagrants.

Maintenant, nous allons constater en quoi les pratiques des habitants peuvent être conditionnées selon un autre facteur : les temporalités.

2.2.3. Temporalités et pratiques de l'espace public

2.2.3.1. Les rythmes du temps : les saisons, les cycles jours / nuits.

Les pratiques des individus sont rythmées au fil des saisons, des jours et dépendent du temps. Celles-ci ne sont pas à négliger car elles influent de façon importante sur la pratique des espaces publics. Les temporalités représentent également un facteur dont il faut tenir compte en aménagement du territoire. Les espaces doivent être pensés et créés en fonction des contraintes qu'imposent chaque saison et chaque période de la journée (exemples : des équipements devront être accessibles aussi bien l'été que l'hiver, le jour ou la nuit).

♦ Les saisons

La fréquentation des espaces publics urbains dépend en grande partie des saisons. En effet, certaines périodes de l'année sont peu propices à l'appropriation piétonnière des espaces, telle que l'hiver. Durant les saisons du printemps et de l'été, il paraît évident que les individus prennent davantage le temps d'aller à l'extérieur de leur logement.

La raison principale de ce changement s'explique par des conditions météorologiques plus clémentes, des soirées plus longues. De plus, la saison d'été correspond à la période des grandes vacances scolaires.

Des usages plus éphémères émergent selon ces temporalités propres à l'urbain et aux saisons. Dans l'étude réalisée sur les espaces publics à Genève³², il a été observé que ces usages suivent un rythme, et reviennent à intervalles réguliers dans le temps (c'est-à-dire l'été et le printemps).

Ces usages sont différents :

- Ils peuvent être de nature commerciale. Pendant l'été et le printemps, les commerces riverains font déborder leurs activités sur l'espace public : terrasses de café, étalages de toutes sortes, marchés... Davantage d'activités sont proposées aux piétons pour s'intéresser ou rester sur les espaces publics de proximité.
- Ces usages sont aussi de nature civile. Des manifestations sociales tels que les défilés patriotiques ou protestataires ont lieu, des cortèges sont mis en place pour des raisons diverses (élections..).
- Enfin, ces usages sont de nature culturelle. Les actions artistiques éphémères font partie de cette catégorie ; elles ont majoritairement lieu en été. Les « arts de la rue » nécessitent en effet de bonnes conditions météorologiques pour se produire à l'extérieur et pour attirer du public. C'est pourquoi toute une série de festivals ont lieu durant la période de l'été.

³² BASSAND Michel, COMPAGNON Anne, JOYE Dominique, STEIN Véronique, Vivre et créer l'espace public, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, 223p.

Les actions artistiques éphémères en espace public urbain s'ajoutent à la multiplication d'activités qui ont lieu durant les saisons de printemps et d'automne. Elles suivent un rythme qui est imposé par les saisons et apparaissent comme un élément supplémentaire au foisonnement d'événements déjà en cours. Durant l'été, les habitants d'un quartier ont déjà la volonté de sortir davantage sur les espaces publics : les actions artistiques viennent alors amplifier ce phénomène.

♦ Les cycles jours / nuits

Le temps est mesuré et repéré par les saisons, les mois, mais également par l'alternance jours et nuits. Les hommes articulent leur temps entre deux périodes très contrastées, diurne et nocturne. Le jour est défini par Gaston Pineau³³ comme le temps social, et la nuit comme le temps biologique personnel.

Cette distinction entre la répartition d'une journée est certes caricaturale et présente de façon simpliste les activités des hommes calées sur le rythme solaire. Cependant, les individus ont effectivement pour la majorité des activités d'ordre social pendant le jour (travail, activités...) et ils se réservent la soirée ainsi que la nuit pour leur temps personnel et pour le sommeil.

Les activités artistiques peuvent rompre ce rythme en intervenant la nuit comme le fait la compagnie KomplexKapharnaüm. Celle-ci nécessite l'obscurité complète pour la projection de ses films. Ainsi, les habitants ont fréquenté des espaces publics de proximité pendant la nuit, période à laquelle peu d'entre eux sont à l'extérieur de leur logement habituellement.

« Durant la présentation d'un spectacle, j'ai vu des gens sortir de leur fenêtre et parler avec les jeunes...les artistes...Ce qu'ils n'auraient jamais fait d'habitude. C'est clair. Alors que là, ils ont su les amener à sortir. Même les personnes âgées étaient là, alors que c'était la nuit ! Parce que, vous savez, les personnes âgées ne se couchent pas tard ! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

Cet exemple montre l'importance du rythme jours / nuits. Les divers cycles temporels jouent un rôle important dans l'organisation des habitudes des individus.

2.2.3.2. Les rythmes imposés par l'homme

Nombreuses sont les actions artistiques souhaitant une présence du public la plus importante possible. Ainsi, les dates de spectacles tiennent compte des rythmes travail / non travail, semaine / Week-end du public potentiel. Les dates de vacances scolaires sont devenues des périodes propices aux représentations. Les vacances impliquent cependant la présence de nombreux touristes dans certaines villes ; ceux-ci constituent la majeure partie du public alors attirée par la manifestation. Les « habitants du lundi » à Gardanne se sont produits durant les vacances d'avril et il a été très difficile de rencontrer les habitants de la ville.

³³ PINEAU Gaston, Temporalités en formation, vers de nouveaux synchroniseurs, Anthropos, 2000.

La compagnie KomplexKapharnaüm, quant à elle, souhaite que les habitants soient avant tout concernés par leur spectacle. Certaines des représentations ont eu lieu au cours de l'été (Saint-Pierre-des-Corps en 2002 et Villeurbanne en 2003) mais d'autres se font au cours de l'année (fin septembre à Grenoble). Les spectateurs désirés sont avant tout les habitants.

Le temps du spectacle dans la rue se positionne également à l'encontre des conceptions du loisir contemporain, où, aller au spectacle, c'est prendre du temps sur soi, après le travail, et c'est une démarche individuelle. Les spectacles de rue proposent des réjouissances collectives, où « aller au spectacle » permet avant tout de « flâner » sur les espaces publics et de prendre le temps de les traverser, autrement que dans un but de circulation. Comme le montre Sennet³⁴ dans son article sur le déplacement dans la ville, « prendre le temps de s'arrêter est désormais exceptionnel ».

Les pratiques des individus diffèrent selon les temporalités. Les actions artistiques interviennent en fonction de ces rythmes, afin de capter un public le plus nombreux possible.

³⁴ Richard SENNET, « Espaces pacifiants » dans *Prendre Place*, colloque de Cerisy, ed. Recherches Plan Urbain, 1995.

2.3. Sociabilité

La sociabilité est un thème récurrent abordé dans le domaine du « spectacle de rue » car il implique le regroupement d'individus : c'est une action collective. La sociabilité est une pratique des habitants qui a lieu en espace public au même titre que le transit, la consommation, la détente. Cependant, cette pratique est dissociable des autres car elle implique la présence de plusieurs individus pour être effective. Le comportement social des habitants est un domaine auquel les aménageurs doivent continuellement penser quand ils pensent ou créent des espaces : leur action aura un impact conséquent quant au déroulement de cette sociabilité.

Les actions artistiques produisent nécessairement la constitution d'une foule et le côtoiement des habitants avec d'autres personnes. La foule est un phénomène social mais elle n'induit pas forcément la présence de communication entre les individus.

Deux principaux volets seront abordés au sujet de ce thème :

- les modifications de pratiques et les comportements des habitants en espace public dus à la présence de nombreux autres individus : le public et les artistes.
- Les impacts de telles actions sur la nature même de la sociabilité, c'est-à-dire « le caractère des relations entre les personnes au sein d'un groupe social déterminé » (définition dictionnaire Larousse).

2.3.1. *La présence du public et des artistes dans un quartier : quelles conséquences pour les habitants ?*

Lors d'une intervention artistique dans un quartier, les habitants sont en coprésence d'individus qu'ils connaissent ou qu'ils ne connaissent pas ; le nombre de personnes présentes est donc supérieur à la normale. Quelles sont alors les conséquences de ces constatations sur le comportement des habitants, notamment vis-à-vis des autres individus ?

2.3.1.1. *Les « coquilles » de A. Moles³⁵*

L'homme, d'après A. Moles, se sent comme un être isolé, situé dans son environnement qui est composé de « zones » qui s'éloignent peu à peu de lui comme point de référence. Une typologie de ces « zones » a été réalisée ; elles sont appelées, selon A. Moles, les

³⁵ MOLES Abraham, ROHMER-MOLES Elisabeth, Psychosociologie de l'espace, l'Harmattan, Paris, 1998 (nouvelle édition), 158p.

coquilles de l'homme. Ces zones concentriques sont de moins en moins familières au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'homme. Les coquilles permettent de comprendre l'attitude d'un individu en fonction de l'espace où il se localise. Elles correspondent, d'après l'auteur, au corps propre, au geste immédiat, au domaine visuel (la pièce d'appartement), à la demeure, au quartier d'habitation, à la ville (avec centre distant), à la région et au vaste monde.

Dans le cas de cette recherche, la coquille relative au quartier d'habitation m'a semblé intéressante à analyser. Elle est caractérisée d'après A. Moles par une « spontanéité d'actions ». Pour l'homme, le quartier fait partie du domaine familial mais il n'en est pas le maître : quand il sort de chez lui, il est dans le domaine d'une puissance collective : la rue, la place. Mais de toute façon, il reste dans le domaine du connu. Les actes de l'habitant ne sont pas « programmés » : on descend chercher le pain oublié, on va promener le chien... Les actes réalisés dans le quartier sont issus d'une spontanéité de décisions. Lieu de l'habituel, la densité des événements y est faible, par contraste au centre urbain, auquel l'habitant n'appartient qu'accidentellement. L'homme se sent en sécurité dans son quartier, sans imprévus, sans dangers, sans efforts.

Cependant, la spontanéité d'actions est à dissocier de la spontanéité de comportements. L'homme n'est pas libre de ses attitudes dans son quartier, où l'habitant sera d'autant plus visible qu'il sera original. Les règles du conformisme et du « Qu'en dira-t-on » s'établissent dans cet espace. Un habitant du quartier Jean Macé (Grenoble) illustre cette idée avec son constat :

« Pour moi, ici, c'est un quartier qui a l'accueil d'un village. Et tous les inconvénients, pareil. C'est-à-dire que tout se sait. Tout se sait sur tout ce qui se passe. C'est le quartier village !! On ne peut rien faire... tout se sait ! Bon, il y a les bons côtés de la chose, c'est-à-dire une certaine convivialité, connivence des gens entre eux. S'il y a un problème chez votre voisin, tout le monde est prêt à l'aider ».

L'homme est davantage considéré comme « anonyme » dans des espaces éloignés du quartier d'habitation, tel que le centre ville. Il est vu mais non regardé. C'est un espace où il est étranger pour les autres. « Citoyen de la ville, il y appartient de droit, mais non plus charismatiquement [comme dans le quartier] . L'homme s'y perd, s'y noie dans le tissu humain, il n'y salue pas, il est indépendant et libre » (A. Moles).

Suite à l'évocation des recherches effectuées par A. Mole, il me semble que l'intervention d'une action artistique crée une perturbation au sein des différentes coquilles de l'homme. La densité des événements étant faible dans un quartier d'habitation, une action artistique a, selon moi, un impact très fort dans un tel territoire par rapport au centre ville où toutes sortes d'événements ont fréquemment lieu. Les spectacles de rue attirent une autre foule de personnes ainsi que des personnes extérieures au quartier : les acteurs et des spectateurs extérieurs au quartier. La fréquentation du quartier, inhabituelle, peut-être assimilée à celle d'un centre ville. La présence d'étrangers et d'une foule permet aux habitants d'acquérir une liberté, toute relative cependant, et peut ainsi induire un changement de comportements. Le fait d'agir dans son quartier et de connaître éventuellement d'autres

personnes implique que ses propres actions peuvent être mémorisées par des individus que l'on est susceptible de revoir. Lors d'une intervention artistique en présence d'un public considérable, un individu peut se permettre des actions plus extravagantes. Il sera alors dans un contexte lui permettant de s'exprimer davantage.

La présence d'une foule importante implique également une certaine promiscuité de la population. Dans ce cas précis, la coquille du « geste immédiat » est concernée et perturbée. Elle se situe directement au-delà du corps propre : c'est la « sphère d'extension du geste autonome » selon A. Moles. Cette sphère qui entoure l'individu fait partie du domaine personnel et privé: elle peut être plus ou moins conséquente en fonction des caractéristiques individuelles (par exemple, cette sphère du geste autonome sera davantage importante chez une personne extravertie et volubile). La violation de cet espace par des éléments ou individus étrangers est perturbante pour l'individu. Les comportements des individus en fonction des distances qui les séparent ont été étudiés par un autre auteur : E.T. Hall.

2.3.1.1. Les « distances de Hall »³⁶

D'après M. Crespin, c'est une « relation triangulaire » qui est instaurée lors des spectacles de rue. Cette relation se crée entre les actants et le public d'une part, et les spectateurs entre eux ou les individus extérieurs d'autre part. Ces relations sont différentes suivant les distances qui séparent les individus les uns des autres. E.T. Hall a étudié comment les différentes distances existantes entre les individus pouvaient influencer les comportements. D'après l'étude de ces distances, on peut déterminer quels comportements et pratiques sont induits lors des actions artistiques, en tenant compte des relations qui existent au sein même de la foule et des relations qui se créent entre acteurs et spectateurs.

La *distance intime* de 0 à 40 cm, est celle du contact physique rapproché ou du moins, possible.

Elle peut correspondre selon moi à celle des spectateurs qui se pressent pour voir un spectacle. Elle peut être la distance vécue par des passants dans une rue encombrée. Elle peut être provoquée par un acteur, vis-à-vis d'un spectateur. Cette proximité entre deux personnes étrangères peut provoquer une certaine gêne, et peut perturber l'attention portée sur le déroulement du spectacle. A. Moles évoque dans ses écrits les situations de densité urbaine (la foule, la file d'attente, l'animation des rues piétonnes) : il affirme que la réduction de la distance spatiale peut conduire à l'augmentation de la distance psychologique.

Par ailleurs, cette proximité peut être la source de sentiments de « co-existence » pour un événement spectaculaire : elle apparaît comme la condition nécessaire pour voir un spectacle, quand les conditions de visibilité ne sont pas bonnes. Cependant, la gêne procurée va être tolérée du fait qu'une action artistique est éphémère. Pour un temps donné, la population va supporter la proximité de l'autre pour partager avec lui un spectacle.

³⁶ HALL E.T., La dimension cachée, 1966, Edition du Seuil, 254p.

La *distance personnelle* de 40 à 125 cm est celle qui sépare deux personnes qui doivent alors faire un mouvement pour se mettre en contact. La chaleur corporelle n'est alors plus perceptible. Il n'y a pas de gêne physique dans ce rapport.

Cette distance peut correspondre à celle que les spectateurs gardent entre eux : c'est également celle qui est généralement utilisée par un comédien qui vient s'adresser à un membre du public. Ce rapprochement entre l'acteur et les spectateurs est une particularité du spectacle de rue. Dans le spectacle de KompleXKapharnaüm, les artistes étaient mélangés au public pour les guider, leur indiquer où il fallait aller : ils faisaient cependant partie de la foule mais étaient facilement reconnaissables par leur costumes.

La *distance sociale* de 1,20m à 3,60m est celle qui « marque la limite du pouvoir sur autrui ». A partir de cette distance, on peut percevoir un individu dans son ensemble.

Cette distance peut être celle adoptée par des spectacles de petite envergure : les comédiens n'ont pas à pousser particulièrement la voix, les spectateurs peuvent apprécier leurs mimiques. Cette distance correspond à celle qui sépare les spectateurs et les acteurs de la compagnie Ilotopie lorsqu'ils sont des « habitants du lundi ». Souvent, des petits groupes de 10 personnes se rejoignaient autour d'eux, et peu d'espace les séparait. Cette distance était également celle adoptée par les artistes de KompleXKapharnaüm vis-à-vis du public lorsque des arrêts étaient réalisés au cours de la déambulation et que certains récitaient des textes ou des poèmes.

La dernière distance citée par E.T. Hall, la *distance publique*, correspond à un rapport de plus de 3, 60m. Hall indique que les relations entre les individus séparés par une telle distance relève d'un « style « glacé » [...], style propre des individus destinés à demeurer des étrangers. A cette distance, l'individu humain peut sembler très petit, et, de toute façon, il est partie intégrante d'un cadre ou d'un fond spécifique ».

Les relations entre les spectateurs atteignent rarement de telles distances. La distance publique concerne davantage l'éloignement qui existe entre les spectateurs et les artistes dans le cadre de grands événements avec la présence d'une scène fixe et physique délimitant clairement l'espace réservé aux spectateurs, et l'espace réservé aux artistes.

Toutes ces différentes distances sont donc plus ou moins présentes dans le rapport des acteurs et du public, et des spectateurs entre eux. De plus, elles peuvent évoluer en cours d'un spectacle. Cet éventail de mise en distance permet de comprendre les différentes réactions et impressions des habitants confrontés à la présence d'une foule étrangère, et d'acteurs qui n'hésitent pas à franchir la distance personnelle, voire la distance intime. La possibilité de jouer sur ces distances est également très riche pour l'acteur : ils peuvent jouer sur un rapport de proximité avec le spectateur, l'impliquer directement dans son spectacle ou il peut, au contraire, jouer sur un mode monumental. Il faut néanmoins préciser que les relations entre les artistes et les spectateurs dépendent également du type d'espace investi. Une rue étroite ne permet pas, par exemple, l'établissement de distances importantes entre l'artiste et le public (annexe 3). Cependant, le choix des espaces par les artistes eux-mêmes permet de déterminer en partie quel type de relation ils souhaitent établir avec les spectateurs.

2.3.2. Vers la création d'un « lien social urbain » ?

Dans cette partie, la nature et l'évolution du lien social dans les villes et ses quartiers d'habitation (lien social urbain) ne feront pas l'objet d'un développement conséquent. La question du lien social est effectivement au cœur des sujets de la sociologie et a fait l'objet de nombreuses analyses par des auteurs tels que Durkheim ou Simmel. Dans le cadre de cette recherche, l'objectif est de savoir comment ce lien social peut être à l'origine des pratiques des habitants en espace public et de déterminer si ce lien social peut être créé ou stimulé par des actions artistiques éphémères.

2.3.2.1. Quel lien social ?

◆ Définition

Un groupe de travail du Commissariat Général au Plan³⁷ a travaillé sur ce thème et a distingué deux types principaux de liens sociaux : le lien social global et le lien social local.

Il existe un lien social global qui attache chaque individu à un système global : celui-ci correspond à un tout auquel les individus ont conscience de faire partie, même si ces individus savent qu'ils sont différents. Cette définition est reliée à la notion de *solidarité organique* de Durkheim³⁸. Cette forme de solidarité existe car les hommes ont tendance à occuper des fonctions différentes dans la société. Elle permet la coordination de toutes les différentes tâches présentes dans un « tout » unique. Selon Durkheim, cette solidarité ne fonctionne pas aussi naturellement que la *solidarité mécanique*.

Pour décrire la solidarité mécanique, Durkheim fait référence aux sociétés traditionnelles. Dans ces dernières, les individus sont soudés par le sang, l'ethnie, le territoire et la coutume. La solidarité mécanique fonctionne par le principe de similitude : les hommes qu'elle relie sont peu différents les uns des autres. Ils adhèrent aux mêmes valeurs et la solidarité s'exprime presque naturellement ou mécaniquement. Cette notion de *solidarité mécanique* illustre le second lien social auquel est rattaché un homme : le lien social local. Ce dernier attache chaque individu à un sous-système local, correspondant à la famille, aux associations, aux communautés de pensée et au voisinage.

Seul le lien social local qui existe au sein du voisinage est pris en compte dans cette recherche. Il s'exprime concrètement par des actions d'habitants : visites les uns chez les autres, aide en cas de problème d'un voisin... Concernant les espaces publics de proximité, le lien social se concrétise par le regroupement volontaire d'individus investissant ces espaces, discutant ensemble ou s'adonnant à diverses activités.

³⁷ Commissariat Général au Plan, rapport du groupe technique présidé par Philippe Nasse, Exclus et exclusions : connaître les populations, comprendre les processus, Editions La Documentation Française, 1992.

³⁸ DURKHEIM Emile, les règles de la méthode sociologique, Presses Universitaires Françaises, 1977.

◆ La perte du lien social...

Actuellement, les collectivités locales se soucient de la perte de ce lien social, et sont effrayées par la faible fréquentation des espaces publics de proximité. Les actions artistiques apparaissent alors comme la solution miracle pour « créer du lien social » ou pour susciter celui-ci. Comme l'énonce Patrice Béghain, directeur régional des affaires culturelles de Rhône-Alpes, la problématique des actions artistiques en espace urbain « est de dessiner de nouvelles formes de vivre ensemble, riches des différences et des particularismes, fortes des aspirations les plus hautes ».

La préoccupation actuelle de certains élus et responsables se résume ainsi : les individus ne parlent plus ensemble, ils n'ont plus de projets communs et n'investissent plus les espaces publics. Cette idée reprend l'opinion de Durkheim selon laquelle les sociétés modernes connaissent la montée de l'individualisme et de l'égoïsme : d'après lui, le lien social a quasiment disparu et est devenu faible dans les espaces urbains actuels.

◆ ...ou un lien social de nature différente

Y. Chalas³⁹ explique dans son ouvrage que le lien social urbain n'est pas spécialement faible, mais qu'il est d'une nature différente du lien social des systèmes pré-urbains (exemple : le village) auquel on le compare toujours. D'après lui, cette évaluation se nourrit « d'une nostalgie exotique, passéiste, voire ethnologique et peut-être même d'une certaine haine ou peur de la ville. Ainsi, le lien social urbain ne peut apparaître que faible ». Y. Chalas accuse alors les sociologues tels que Durkheim d'avoir développé l'idée selon laquelle la ville relèverait d'une faiblesse pathologique du lien social.

Le lien social de type urbain est fondé davantage sur l'anonymat, « le masque, la distance première et le désir des individus d'être secrets les uns par rapport aux autres » (Y. Chalas). Ces caractéristiques ont été énoncées par de nombreuses recherches effectuées par l'école de Chicago de 1924 jusqu'à nos jours. D'après Y. Chalas, c'est une erreur de penser que ces critères empêchent l'existence d'une sociabilité et d'un collectif. Il montre que la société peut exister de manière solide sans qu'il y ait une pression collective forte, c'est-à-dire sans qu'il y ait une soumission obligée ou nécessaire à des traditions, idéologies... Elle offre la possibilité d'émancipation des individus par rapport aux cadres socioculturels de leur enfance et par rapport à leurs sociétés héritées, quelles qu'elles soient (tribales, communautaires...).

Y. Chalas indique que le quartier d'habitation constituait auparavant le domaine approprié à l'existence du lien social urbain. Dorénavant, le quartier a perdu de sa prégnance et on assisterait simplement à une opposition entre logement et agglomération qui recouvrirait les oppositions entre fixité et mobilité, intimité et public, enfermement et ouverture.

³⁹ CHALAS Yves, L'invention de la ville, « collection ville » Anthropos, Edition Economica, Paris, 2000, 199p.

2.3.2.2. Le recours aux actions artistiques pour « regrouper la population »

Les relations sociales entre les habitants ont effectivement évolué dans le temps, suivant la nature des regroupements d'habitations (hameau, village, grande ville).

Le lien social existant entre les habitants d'une ville, selon Y. Chalas, n'a pas disparu mais a une nature différente du lien social existant autrefois. Il est nécessaire que l'on comprenne bien ce que l'on inclue aujourd'hui sous le terme de lien social.

Cependant, bien que les habitants d'une ville aient une liberté de comportement et peuvent garder une certaine distance vis-à-vis des autres, ils expriment néanmoins le besoin de regroupement et l'envie qu'un événement fédérateur survienne dans leur quotidien. Les actions artistiques ont la possibilité de créer ce regroupement et de juxtaposer des individus auxquels on reconnaît des qualités d'appartenance, de statut, de rôle, mais qui, dans cette situation spécifique et du fait, précisément de leur juxtaposition, forment un ensemble.

Ainsi, ces individus vont partager une histoire commune au-delà des différences sociales de sa composition. Cette volonté et l'enthousiasme des habitants d'avoir tels événements dans leur quartier s'est exprimée à travers les entretiens menés auprès des habitants de Saint-Pierre-des-Corps.

« On sort pour aller chercher les enfants à l'école. ..pour faire les courses...Mais pour tout ce qui est sortir pour discuter avec les voisins, non. [Pour le spectacle], beaucoup de monde était sorti! Et j'ai vu des gens qui se causaient pas, discuter ensemble ! Ca, j'en ai vu beaucoup ! C'est vrai que...il en faudrait plus souvent ! »

Cette habitante insiste sur la communication que le spectacle de KompleXKapharnaüm a permis entre les habitants du quartier.

Dans le quartier Jean Macé, la même constatation a pu être observée. Cependant, des liens forts existent déjà entre les habitants et la notion de quartier est réellement justifiée dans ce cas précis. Dans les grandes villes, certaines parties du territoire ne sont pas conformes aux affirmations de Y. Chalas (diminution de la prégnance des quartiers). Une habitante constate néanmoins que l'interconnaissance de proximité a diminué par rapport au passé :

« ...moi, j'ai connu des tas de périodes de la cité puisque...quand j'étais petite, c'était encore une autre période ! Les gens étaient encore plus proches que maintenant ! Mais en même temps, y'avait plus d'histoires... ».

Le fait de connaître les autres habitants du quartier et de pouvoir prendre contact avec eux est un aspect apprécié par la population :

« Y'a beaucoup de gens qui se sont connus là ! Ils se voyaient mais ils ne se connaissaient pas. Là, y'a des gens qui ont dansé ensemble ! J'aimerais que tous les spectacles soient comme ça dans les villes. Que ça aille dans toutes les villes ! Les gens ont besoin de ça ! Les gens ne communiquent pas, ils crèvent de solitude ! » (habitant de Grenoble).

« C'est vrai que ça m'a fait l'occasion de discuter avec des gens du quartier ou plus loin, avec lesquels j'ai pas toujours l'occasion de discuter ici » (habitante de Grenoble).

Les personnes interrogées ont aimé pouvoir discuter, rencontrer et faire la connaissance des habitants de leur propre quartier. Ils ont été ensemble, à arpenter les rues et espaces publics de leur quartier. Les exemples cités ci-dessus sont représentatifs de l'attitude générale des habitants interrogés. Nombreux ont insisté sur les rencontres que le spectacle leur a permis d'effectuer, ainsi que sur l'aspect communicationnel. Ces exemples montrent d'ailleurs que des habitants ont accordé davantage d'importance à cette caractéristique, plutôt qu'au spectacle en lui-même.

Cependant, l'aspect communicationnel, assimilé au « lien social urbain », dépend pour beaucoup du degré de participation de l'action artistique. Dans le cadre du spectacle de KompleXXKapharnaüm, une habitante et institutrice dans le quartier Jean Macé reporte :

« Là en fait, on avait un projet commun, et...j' trouvais qu'il y avait un bon consensus sans la cité et tout le monde parlait de ça ! Et quand on sortait de l'école ! A la sortie de l'école, ils filmaient des enfants et des parents ».

Le fait d'investir les habitants aux projets du spectacle a permis de les réunir, pour qu'ils puissent participer ensemble à l'effort de création. Cependant, une fois le spectacle terminé, les nouvelles rencontres créées aboutissent-elles ? Est-ce qu'un lien entre les individus a été créé définitivement ? D'après les entretiens menés, des conséquences de court terme subsistent :

« les gens se sont dit plus bonjour, plaisaient, ça créaient un peu plus de chaleur, parce qu'on parlait tous de la même chose, et du coup, on savait pourquoi on abordait les gens. On avait un sujet commun de conversation, et après, on parlait d'autres choses, mais...Et je pense qu'il y a peut-être des gens qui se sont découverts comme ça dans la cité, y'a des gens que j'avais jamais vu ! Et puis après, c'est vrai que pour moi, j'ai l'impression que le soufflé est un petit peu retombé pour moi, mais ça fait rien ! Maintenant, pour moi, il n'y a plus vraiment de restes de ce spectacle ».

A long terme, les rencontres fugaces créées au cours du spectacle n'aboutissent pas à la création d'une nouvelle communauté où les habitants sont « liés » ; comme l'indique une habitante de Saint-Pierre-des-Corps, « *Et bien, une fois que c'était terminé, ben c'est redevenu comme avant ! C'est à peine s'ils (les habitants du quartier) se disent bonjour !* ».

Ces citations sont très importantes : cette création de « lien social » apparaît seulement comme une illusion pour les habitants interrogés. Elle a été suscitée de façon artificielle mais ne subsiste pas à long terme. Ces exemples sont significatifs de la faible portée dans le temps de l'impact social des interventions artistiques.

Pourtant, les institutions souhaitent la création structurelle du « lien social » : c'est ainsi qu'un adjoint à la culture a demandé à S. Bonnard, directeur artistique de KompleXXKapharnaüm : « *Bon, et alors, à la fin du spectacle, quand vous êtes partis, les gens se parlent dans les immeubles ? Vous voyez que vous créez du lien social ?* »

Le terme de sociabilité regroupe, dans le cadre de cette recherche, deux notions différentes. Dans un premier temps, on a pu constater que les actions artistiques provoquaient la cohabitation physique des habitants avec d'autres individus dans les espaces publics. Les attitudes des habitants s'en trouvent alors modifiées. Dans un second temps, on s'est davantage attardé au « lien social » qui fait davantage référence à la communication des individus entre eux, aux relations personnelles qu'ils peuvent avoir. Dans les deux cas, il est important de faire référence à la notion de temps car ce dernier conditionne ces deux aspects de la sociabilité. En ce qui concerne le côtoisement de personnes en espace public, il existe des périodes (exemples : les soirées, l'heure de repas...) où les individus savent qu'ils auront tout l'espace pour eux, qu'ils rencontreront peu de personnes. Cette situation peut être différente un mercredi après-midi où de nombreux enfants se retrouveront pour jouer. L'intervention artistique, en ayant lieu en soirée par exemple, provoque le côtoisement physique des habitants sur un espace habituellement peu fréquenté à cette même période. Il en est de même en ce qui concerne les regroupements de voisins qui discutent ou se rencontrent. Il y a des périodes où chacun reste chez soi. Les actions artistiques peuvent modifier ces repères temporels et inciter les habitants à se retrouver à un moment particulier.

Le temps d'un instant, les individus investissent de manière commune les espaces publics. Cette création du « lien social » représente cependant un risque de « facilité » et de consensus qui peut représenter un frein pour la création de l'artiste. C'est ainsi que s'exprime un artiste interrogé (Serge Noyelle) dans le cadre de la recherche de P. Chaudoir, singeant un élu local « *Allez, on va un peu divertir le peuple, vous nous faites un petit truc de rue là ! Tout le monde en veut maintenant, eh bien c'est consensuel !* ». De ces constatations se pose la question de l'instrumentalisation de l'art et de la médiation artistique évoquée par Bourdieu (les enjeux esthétiques ne seraient que des paravents d'enjeux sociaux, hiérarchiques ou économiques). Les artistes seraient en partie piégés par les souhaits des institutions. Mais cette problématique fait l'objet d'un tout autre débat.

Les actions artistiques intervenant dans des quartiers d'habitation sont confrontées à des individus ayant leurs repères au sein des espaces. « Habiter » un quartier, un lieu, signifie avoir des habitudes. Une action artistique, par son caractère éphémère et inattendu, est susceptible de créer une rupture dans ces espaces de quotidienneté.

Les usages concrets et déplacements auxquels les habitants ont recours dans les espaces publics correspondent essentiellement à des pratiques de consommation, de circulation et de détente. Les actions artistiques peuvent créer ou modifier ces pratiques en cours. Elles peuvent inciter l'exploration des territoires environnants, motiver les habitants à sortir hors de leurs logements. Elles sont également susceptibles de créer une gêne dans le fonctionnement urbain normal : des troubles de la circulation sont souvent cités. Lorsqu'un spectacle concerne tout un quartier, il est imposé à tous les habitants, que ce soit leur choix ou non.

Les pratiques des espaces publics dépendent de deux éléments importants : la morphologie de l'espace ainsi que des temporalités.

La morphologie spatiale impose des types de déplacement et d'orientation, lesquels diffèrent suivant que l'on se situe sur une place, une rue... Les contraintes physiques concernent aussi bien les artistes que les habitants. Souvent, les spectacles se plient à de telles contraintes (déambulation dans les rues, arrêts sur les places). Cependant, les artistes, en composant avec l'espace, peuvent jouer avec des éléments auxquels les habitants n'ont jamais recours (exemple : utilisation de la verticalité des rues en faisant des animations sur les murs, ou dans les airs).

Les diverses périodes temporelles rythment les activités des habitants. Concernant les saisons, les actions artistiques ont principalement lieu au printemps ou en été (conditions météorologiques clémentes, vacances...). Ces saisons correspondent aux périodes où les habitants « pratiquent » davantage les espaces publics. Cependant, les repères temporels des habitants peuvent être modifiés à plus petite échelle (les représentations peuvent avoir lieu la nuit).

Enfin, les actions artistiques interviennent sur la sociabilité des habitants, laquelle est assimilée à une pratique dans cette recherche. Les actions artistiques agissent à deux niveaux concernant ce thème (d'où deux approches de la sociabilité). Tout d'abord, les habitants peuvent se comporter différemment suite à la présence d'autres individus dans le

quartier (spontanéité des actions modifiée, distances entre les individus inhabituelles...) : la sociabilité fait ici référence à la co-présence d'individus dans un même espace. Ensuite, les actions artistiques peuvent permettre aux habitants de se regrouper le temps d'un évènement : des échanges se créent mais ces liens semblent n'être que de court terme : la sociabilité fait ici référence à la notion de « lien social » (approche sociologique).

Lors d'une action artistique urbaine, les pratiques des habitants en espace public peuvent être modifiées selon plusieurs caractéristiques. Cependant, les artistes doivent se plier à des contraintes qui sont également imposées aux habitants (temporalité, morphologie,...). Il est important d'insister dans cette partie sur la notion de temporalité. Les actions artistiques dont il s'agit dans ce travail sont de nature éphémère. Leur existence dans le temps ainsi que les perturbations concrètes qui en découlent (pratiques, fonctionnement urbain) relèvent du court terme. Elles dépendent des diverses périodes de l'année ou de la journée et ne pourront avoir lieu qu'à certains moments.

Les perceptions que les habitants ont des espaces, thème abordé par la suite, correspondent à une autre facette des relations habitants/espaces. Leurs analyses permettent de comprendre comment se réalise l'approche sensorielle de l'espace (importance de la vue, de l'ouïe...). Cependant, les perceptions ne se résument pas aux seuls sens et doivent tenir compte des particularités de chaque individu considéré (intentions, vécu, origine socioculturelle...).

III. PERCEPTIONS DE L'ESPACE

La définition du verbe percevoir du dictionnaire Larousse, « saisir par les sens ou l'esprit », est très limitée. Cependant, elle permet de souligner le rôle prépondérant des sens dans l'acte de percevoir ainsi que la difficile articulation existant entre ces sens et les autres fonctions mentales des hommes. Les mécanismes de la perception nécessiteront d'être explicités grâce aux différentes théories de la perception, pour intégrer par la suite les perturbations engendrées par les actions artistiques dans ce processus.

La prise en compte de l'espace urbain nécessite une présentation des divers canaux sensoriels intervenant dans l'acte de percevoir. Chaque canal sensoriel a un rôle spécifique et sera présenté de façon dissociée : les sens interagissent néanmoins entre eux. Enfin, un postulat est commun à toutes les théories de la perception : l'acte de percevoir est indissociable du percevant. Ainsi, la perception de l'espace et des actions artistiques tient compte des spécificités des individus (cognition, appartenance socioculturelle et action de l'individu pris en compte, c'est-à-dire l'habitant).

La présentation des spécificités sensorielles ainsi que les mécanismes perceptifs liés au percevant reprendront les arguments des diverses théories de la perception.

3.1. Les différentes théories de la perception

Il est aisé de sentir intuitivement ce que recouvre le terme de perception, c'est-à-dire ce que l'on ressent par rapport à quelque chose, à quelqu'un... Cependant, pour expliquer de la façon la plus rigoureuse possible les phénomènes perceptifs qui ont lieu lors d'une intervention artistique, il est nécessaire de se référer aux différentes théories de la perception. La perception reste aujourd'hui une notion difficilement appréhendable.

Il ne s'agit pas ici d'expliquer le contenu de toutes ces théories, mais d'avoir une vision pluridisciplinaire de la perception de l'espace. La prise en compte des principaux apports de chaque discipline (philosophique, psychologique et sociologique) permettra d'avoir une vision relativement complète des changements perceptifs des habitants assistant à une action artistique. Les éléments théoriques dégagés seront à la base de la réflexion menée sur la perception des espaces publics par les habitants. Il doit être précisé qu'il n'existe pas de frontières strictes entre les disciplines et il n'est pas étonnant qu'une même idée soit commune aux disciplines différentes.

3.1.1. La perception comme acte : courant phénoménologique et psychologie de l'environnement.

Les travaux de trois auteurs différents H. Bergson, J.J. Gibson et E. Straus⁴⁰ permettent d'aboutir à la conclusion que la perception est un acte. Cette vision s'oppose à l'influence cartésienne qui s'est particulièrement manifestée dans la conception « passiviste » des perceptions. Selon l'approche cartésienne, l'organisme ne se meut pas de manière autonome dans son environnement vital : il est simplement capable d'être déplacé dans l'espace suite à des actions ponctuelles discrètes de stimuli (article de Georges Thinès sur la perception dans l'Encyclopédie Universalis, 1993). Ces derniers forment des sensations qui, combinées par association, formeront des ensembles additifs appelés perceptions (les perceptions correspondraient uniquement à un système d'informations programmées : vision d'un « organisme-machine »).

H. Bergson évoque une raison simple pour expliquer le lien intrinsèque qui existe entre action et perception : le sujet est un être vivant. Sa perception est un mouvement vers le monde, c'est-à-dire un « mouvement vers le perçu ». En tant qu'être vivant, le sujet de la perception a une tâche à accomplir et E. Straus considère que l'on ne peut observer un homme sans prendre en compte cette contrainte. Pour Bergson, la perception est une action d'attention : quelque chose à atteindre à la poursuite de ce qui existe. Quant à Gibson, la perception est un processus motivé d'exploration. Les trois auteurs ont ici un point de vue similaire : l'homme a un but, et cet objectif oriente son exploration et ses perceptions. Prenons l'exemple d'un individu dans une forêt qui cherche à chasser : tous ses sens (regard, ouïe...) seront mobilisés dans le but de repérer du gibier. Les sens sont effectivement à la base de la perception : on peut même préciser qu'ils sont au service de la perception. Les bruits, les choses visibles sont sélectionnées en fonction du but du chasseur : bruits dans les fourrages, mouvement... La perception peut être considérée comme une action car elle manifeste la volonté du chasseur en se concentrant sur les informations utiles fournies par l'environnement.

La perception est donc une action et non pas une contemplation, un mode d'activité et non pas un mode de réception, une activité et intentionnalité, et non pas une passivité. C'est la décision, l'intention d'un individu qui permet de définir ses perceptions comme des actes.

Il n'y a donc pas de lien externe entre l'action et la perception car la perception est action. De même que l'action est une caractéristique intrinsèque de la perception, la perception est une caractéristique intrinsèque de l'action. De plus, ces auteurs confèrent à cette action le caractère d'un devenir : cette action est alors tournée vers le futur.

⁴⁰ Auteurs et ouvrages cités par M.C. COUIC dans sa thèse, La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain :

BERGSON, matière et mémoire, (1896) GIBSON J.J., The ecological approach to visual perception (1950)
STRAUS E, Du sens au sens (1935)

3.1.2. Courant cognitiviste (approche psychosociologie)

Le terme de cognition couvre tous les processus par lesquels l'information qui atteint le sujet est transformée, élaborée, mise en mémoire et réutilisée. L'instauration de la subjectivité proprement dite dans cette étude de la perception doit être comprise comme l'émergence d'une relation nouvelle dans laquelle le couple « organisme-milieu » est remplacé par le couple « sujet-monde ». C'est ce qui constitue la grande différence avec les animaux, car d'après F.J.J Buytendijk (1958), « l'homme est citoyen de deux réalités, du monde matériel, objectif, reconnaissable, et de l'environnement subjectif avec lequel il coexiste, part intégrante de son vécu »⁴¹. C'est en ce sens que la perception humaine est « un savoir à la fois connaissant et sensible ».

La perception serait alors indirecte et passerait par des processus cognitifs. Les positions cognitivistes font intervenir essentiellement deux processus médiateurs situés entre le monde et l'observateur :

- la nécessité de concepts pour pouvoir interpréter, rendre significatif ce qui est perçu (qu'est-ce qui me permet de reconnaître un objet ?)
- le traitement subjectif de la perception qui permet d'orienter les stratégies de comportement (rôle du vécu).

E. Dumaury⁴² appréhende la perception depuis le thème du langage et distingue deux systèmes cognitifs : le codage sensoriel et le codage verbal. D'après cet auteur, il y a deux sortes de perceptions : une « perception-appréhension » et une « perception-compréhension », cette dernière étant réalisée dans une étape postérieure à la première. La perception-appréhension est une perception fonctionnelle. Ce codage est réalisé directement au contact du monde, tandis que le codage verbal est un codage de second degré provenant après un codage sensoriel.

Cette présente recherche se base sur des entretiens menés a posteriori de l'action artistique. Si nous prenons en compte cette théorie, les éléments requis lors des entretiens auront donc eu un codage de second degré (perception-compréhension) et le codage sensoriel aura été traité selon des filtres tels que les concepts (donnée à dominante objective) et le vécu (donnée à dominante subjective).

3.1.3. La prise en compte du contexte socioculturel (approche sociologique)

L'approche sociologique consiste à développer une compréhension de la situation des modes d'orientation perceptive humaine dans un contexte socioculturel, communicatif et

⁴¹ Auteur cité dans l'article de Georges THINES sur la perception dans l'Encyclopédie Universalis, 1993.

⁴² DUMOURIER E., les sciences expérimentales de la perception, Paris, PUF, 1992.

intersubjectif. De ce fait, des auteurs tels que J. Coulter ou E.D. Pearsons ⁴³ se proposent de porter attention aux relations entre les activités humaines et les modalités perceptives, estimant qu'on ne peut pas isoler les secondes des premières dans la mesure où elles orientent la perception. Ils cherchent à définir ces relations en faisant l'hypothèse que c'est en fonction de celles-ci que les perceptions spécifient les objets et espaces pris en compte.

Ces auteurs privilégient l'orientation perceptive du sujet, et par conséquent le rôle du cours de l'action ainsi que le contexte socioculturel dans lesquels s'organisent toutes les perceptions. Ces éléments ne sont pas indifférents quant à la perception des espaces publics. Cependant, cette approche ne dénie pas le cadre spatial comme contexte limitant les points de vue (seule la perception visuelle est ici prise en compte). Le contexte bâti procure un cadre qui mérite une analyse simultanée concernant les potentialités d'actions et de perceptions qu'il offre. Si chaque sujet perçoit à sa façon, il ne peut le faire que dans une certaine mesure. Ainsi, dans la tête de l'habitant, les espaces publics de proximité ne sont pas lisibles et perceptibles en tant que tels, il s'agit d'une configuration perceptive engageant le sujet et ses particularités.

Il est intéressant de souligner que les positions cognitivistes et sociologiques s'opposent à la théorie du « réalisme direct » et à la théorie écologique de la perception spatiale de J.J. Gibson. Ce dernier stipule que les perceptions dépendent seulement des motifs et besoins de l'observateur ainsi que des substances et surfaces du monde. L'environnement comprendrait tous les éléments (comme le terrain, l'eau, la végétation...) fournissant les bases de compréhension de la perception.

Ainsi, la perception serait une conséquence directe des propriétés de l'environnement et n'induirait aucun intermédiaire comme les connaissances, le vécu, le contexte socioculturel. J.J. Gibson s'intéresse au monde directement sensible. Les éléments perçus sont analysés en faisant abstraction de qu'ils représentent et du contexte de la perception : ils correspondent par exemple à des tâches de lumières, des rapports de contrastes, des bruits aigus et stridents,...

L'approche phénoménologique consiste à décrire la nature même de la perception, qui se révèle être une action. La perception est un acte qui dépend de l'intention de l'individu. Les deux autres approches (cognitiviste et sociologique) présentent quant à elles des facteurs qui conditionnent et orientent cet acte de percevoir. Ces facteurs (connaissance de concepts, vécu, contexte sociologique) sont différents selon les individus ou les groupes considérés.

Dans la partie suivante, l'intérêt sera porté sur les différentes utilisations des sens par les habitants au cours de leur perception de l'espace public et des actions artistiques. Il est important d'avoir présenté la nature de la perception : on sait dorénavant que l'utilisation des sens dépend de la motivation de l'individu perceptif.

⁴³ COULTER J. et E.D. PEARSON, The praxiology of perception Visual orientations and practical action, septembre 1990, Boston. Article cité par CHELKOFF G. dans sa thèse L'urbanité des sens : Perception et conceptions des espaces publics urbains.

Les sensations des spectateurs montrent que ceux-ci ont porté leur attention sur le spectacle selon leur volonté. Elles peuvent également prouver la capacité des artistes à diriger les perceptions des spectateurs, et donc, à susciter leur motivation.

On se référera davantage aux approches cognitive et sociologique dans la partie 3.3. intitulée « caractéristiques individuelles des « habitants-spectateurs » : une orientation de la perception ». Cette partie présente les facteurs individuels et subjectifs dont la perception dépend. Elle montrera comment il est difficile d'appréhender les changements de perceptions, sachant que ces dernières dépendent de caractéristiques individuelles.

3.2. L'approche sensorielle

Les travaux effectués ciblant le thème de « la perception sensorielle de l'espace urbain » sont récents et peu nombreux. Ils concernent essentiellement des écrits ciblés sur l'architecture (prise en compte essentiellement de la vue) ainsi que des auteurs tels que Edward Hall (1966), Kevin Lynch (1960) et JF Augoyard (1979) . Ces écrits s'inscrivent dans un nouveau courant de pensée soucieux de tenir compte de la dimension qualitative au sein des ensembles architecturaux. Cette dimension qualitative fait référence à la notion d'espace « sensible », qui est un espace construit à partir des perceptions sensorielles des individus. Dans les théories architecturales et urbaines, très peu de travaux ont pris en compte cette notion, et Kevin Lynch constatait déjà dans les années soixante « l'absence d'une théorie unifiante des qualités sensibles dans les doctrines et méthodes d'aménagement »⁴⁴.

3.2.1. *Présentation des sens*

Dans cette partie, il ne s'agit pas de faire état des classifications des sens qui sont nombreuses, mais de faire état des principales caractéristiques des sens pour comprendre en quoi ces derniers peuvent être affectés lors de l'apparition d'une action artistique dans un espace public. Nombreux sont les artistes qui ont recours à une mobilisation inattendue des sens lors de leurs spectacles.

E.T. Hall a mis en évidence l'importance du monde sensoriel quant à la perception de l'espace. Il a réalisé une typologie des différents sens et la principale distinction qu'il a effectuée dans ses travaux sera reprise pour cette recherche. Cette distinction s'opère entre les récepteurs à distance (sens précurrents) et les récepteurs immédiats (sens non précurrents).

La sensorialité spatiale⁴⁵ ne correspond pas à tous les sens, et à la même utilisation de ceux-ci : c'est pourquoi chacun d'entre eux ne sera pas traité avec la même importance.

3.2.1.1. *Les sens précurrents*

Les sens précurrents sont ceux qui permettent à l'organisme de repérer des changements du milieu sans exiger un contact des stimuli avec le corps. Ceux qui ont été les plus privilégiés dans les études déjà réalisées sont la vision et l'audition : ils apportent les informations les plus précises et les plus nombreuses quant à l'espace et aux activités en cours. Ces deux

⁴⁴ Auteur cité par J.F. AUGOYARD dans son article « l'environnement sensible et les ambiances architecturales » (L'espace géographique, Tome 24, Editeurs Doin / Reclus).

⁴⁵ Les sens sont importants à prendre en compte dans l'action de l'« aménageur-urbaniste ». Les qualités visuelles, auditives, tactiles...des espaces sont à placer au premier plan. C'est pourquoi on demande aujourd'hui à l'urbaniste de répondre à des impératifs esthétiques, de limiter les nuisances sonores de par ses actions...

sens doivent être mis en valeur car ce sont des sens tournés vers l'extérieur du sujet : ainsi, les individus, peuvent repérer des changements de milieux, apprécier les modifications d'ambiances par l'intervention d'un élément extérieur sans exiger un contact avec le corps propre. Ce sont ces sens qui apportent le plus d'indications quant aux relations que les individus ont avec l'espace et qui sont les plus réceptifs aux actions artistiques.

La perception sensorielle de l'environnement urbain a principalement fait l'objet de théories architecturales. L'aspect visuel a longtemps été le seul à être pris en compte dans les diverses théories.

◆ La vue

La vue est présentée comme le sens le plus spécialisé et un informateur très efficace dans les travaux effectués par E. Hall : les yeux peuvent enregistrer une grande quantité d'informations dans un rayon de 100 mètres et restent efficaces jusqu'à 1,5 km. D'après cet auteur, la prédominance de la vue par rapport à l'ouïe s'explique d'un point de vue physiologique : le nerf optique contient dix-huit fois plus de neurones que le nerf cochléaire (nerf relié à l'oreille interne), donc il transmet beaucoup plus d'informations. La vue a une fonction capitale : elle permet de se mouvoir sur toutes sortes de terrains en évitant les obstacles et les dangers.

Dans les théories architecturales, seul l'aspect visuel est abordé pour appréhender l'espace. L'œil est le sens des sens, non seulement pour fonder les bâtiments sur le dessin, mais aussi a posteriori comme fondement de l'analyse. D'après J. Cousin⁴⁶, 40% des impressions sensorielles du cerveau sont dues à la vue. Cet auteur a mené des recherches quant aux comportements des hommes face aux divers dispositifs architecturaux. D'après lui, la vision binoculaire de l'homme implique que le champ visuel est limité par une « ellipse » (forme ovale). Le champ visuel est difficilement mesurable mais les limites de la vision ont pu néanmoins faire l'objet de quelques mesures.

Les actions artistiques et l'orientation du regard : la prise en compte de la verticalité de l'espace et de ses composantes

On peut affirmer que l'homme voit horizontalement suivant un angle plus ouvert que verticalement. L'apparence des espaces est donc conditionnée par cette ellipse de vision, davantage restrictive d'un point de vue vertical. J. Cousin a déterminé des proportions générales de l'ellipse de vision : angles de 57° horizontalement et 37° verticalement, tout en sachant que cela est variable d'un individu à l'autre. Il a également admis, bien que cela puisse aussi varier selon l'anatomie de chaque personne, par rapport à un plan horizontal passant par nos yeux, un angle de 23° vers le bas et de 14° vers le haut.⁴⁷ (se référer, page suivante, au schéma de l'ellipse de vision).

⁴⁶ COUSIN Jean, *L'espace vivant*, Editions du moniteur, Paris, 1980, 236p

⁴⁷ Les angles déterminés par J. Cousin sont similaires aux études scientifiques et ergonomiques menées : les amplitudes ont simplement été un peu réduites, pour aboutir à des angles balayés le plus fréquemment sans effort.

Le champ visuel de l'homme est assez restreint si aucun effort de sa part n'est mené. C'est pourquoi les yeux ainsi que la tête de l'homme doivent bouger pour que ce dernier ait une vision plus complète de l'espace qui l'entoure. Cependant, certains éléments de l'espace seront très peu observés par l'homme si aucune raison ne stimule l'orientation du regard. L'angle de vision porté vers le haut (par rapport à un plan horizontal passant par les yeux) est très restreint et les individus qui déambulent ont rarement connaissance des éléments de l'espace localisés en hauteur. Il a déjà été constaté que les artistes ont tendance à exploiter la verticalité de l'espace lors de leurs spectacles. Ainsi, les spectateurs font l'effort de porter leur regard en hauteur ainsi que sur toutes les surfaces de l'espace et peuvent ainsi avoir une autre vision de l'espace. Les marionnettes géantes de la compagnie Royal Deluxe utilisaient toute la section, largeur et hauteur de la rue, et semblaient révéler des détails tels que les dessous de toits et des éléments de la façade. La ville était considérée comme non plafonnée car les géants ainsi que les regards des spectateurs dépassaient les toits. Une compagnie de trapézistes volants, les « Arts sauts », incorporaient le montage de leur structure dans la durée du spectacle (élévation par traction latérale au sol d'une structure métallique de 7 mètres de haut pour une emprise au sol de 5m par 10 environ). En 1997 à Châtillon, cette structure s'élevait entre deux façades d'un boulevard : les spectateurs étaient sous la structure et suivaient les évolutions des artistes le nez levé au ciel. Le spectacle de KompleXKapharnaüm projetait des images sur toutes les surfaces des bâtiments : les habitants, assistant aux spectacles, regardaient ces images, et par ce fait, prenaient connaissance avec les supports de projections. Une habitante du quartier J. Macé (Grenoble) a déclaré :

« J'ai trouvé qu'ils avaient vraiment bien utilisé le...le bâtiment, les façades. Pour qu'on voit finalement ! Peut-être pour qu'on regarde un peu mieux ! Parce que nous, c'est vrai, on regarde pas, on passe seulement en trame, non, franchement, on fait pas attention. Alors que là, on est obligé de lever les yeux ! On était obligé de regarder autour ! »

Les dispositifs de mise en scène des actions artistiques induisent des redécouvertes visuelles et mettent en évidence des détails inaperçus par les individus jusque là. Ce phénomène vient essentiellement de la modification des polarités de l'attention. Ainsi, des pans entiers de l'espace habituellement observés de part leur fonctionnalité peuvent, le temps d'un spectacle, ne plus être considérés au profit d'un événement dramaturgique ou d'un détail de l'espace familier englobé dans l'aire spectaculaire. Les actions artistiques créent des angles de vue nouveaux qui transforment le champ visuel habituel de la perception horizontale.

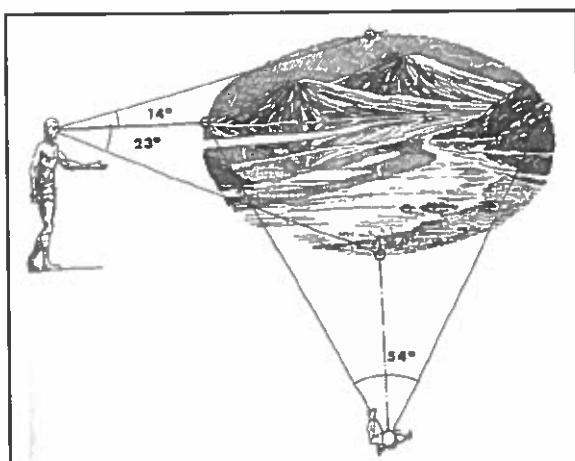


Schéma de l'ellipse de vision
(source : « L'espace vivant »
de J. Cousin).

La prise en compte de la profondeur, des distances et des rapports d'échelles

La vision permet aux individus de prendre en compte les distances de l'espace. E.T. Hall fait référence à l'effet stéréoscopique de la vision binoculaire : cette vision stéréoscopique est reconnue comme un facteur de la perception de la profondeur et des distances.

La perception de la distance permet aux individus de se positionner dans l'espace et par rapport à l'espace. Les actions artistiques interviennent également sur les impressions de distances, les rapports d'échelles et les rapports grand/petit. Les artistes de KompleXKapharnaüm projetaient des images sur toutes les surfaces des façades : plusieurs spectateurs ont été marqués par la grandeur, les dimensions des images, ce qui modifiait leur perception habituelle.

Deux habitants interrogés pour cette recherche expriment ces jeux d'échelles. Ces exemples sont importants car ils montrent comment les spectateurs se perçoivent eux-mêmes et perçoivent l'espace en fonction de l'action artistique.

« Y'avait des projections tout le long qui étaient vraiment grandioses, et c'était complètement différent des autres spectacles, car c'était vraiment...grand. On se sentait assez petit face à tout ça » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps).

« Les images se retrouvaient projetées en grand sur des murs...d'immeubles immenses !! Et c'était très rigolo car ça donnait une autre dimension aux gens, une autre dimension au quartier, ça faisait une animation des murs qu'on n'avait jamais vue ! » (habitante de Grenoble).

Les rapports d'échelles appréhendés par les spectateurs dépendent également de la configuration et des proportions de l'espace. Le spectacle des « Arts sauts », compagnie des trapézistes volants (exemple cité ci-dessus) était accompagné d'une structure de 7 mètres de haut. Cette dernière n'a pas été appréhendée de la même manière à Châtillon où le déroulement de l'action artistique a eu lieu dans l'espace étrié du boulevard, et à la Villette où le spectacle avait lieu sur l'esplanade. La même structure paraissait moins monumentale compte tenu des proportions de l'esplanade et les spectateurs pouvaient envisager le spectacle dans toute sa globalité.

Luminosité et couleur

Les yeux décèlent les contrastes lumineux ainsi que les couleurs, éléments qui concernent avant tout la visualisation d'une image (la télévision comporte d'ailleurs deux boutons de réglages pour l'image : l'intensité lumineuse et les couleurs). La modification de ces deux éléments dans des spectacles permet aux artistes de modifier considérablement l'aspect visuel des espaces dans lesquels leurs spectacles se déroulent.

Ainsi, le choix de la nuit dans plusieurs actions artistiques répond à une énorme économie de moyens par laquelle à l'heure près, la vision de l'espace connu se trouve complètement modifiée (déplacement des référents temporels habituels). La nuit, l'espace est révélé par des sources lumineuses éparses.

Les rapports ombres/lumières sont accentués et « ils génèrent une perception projective : les informations lumineuses viennent vers le spectateur »⁴⁸.

La prestation de KompleXKapharnaüm nécessitait la nuit totale pour permettre aux spectateurs de bien voir les images. Les éclairages publics étaient éteints auparavant et les habitants se retrouvaient alors dans un noir complet qu'ils n'avaient jamais l'habitude de constater :

« Sur le moment, ce qui a été choquant, c'est d'avoir eu tout ce quartier...noir. Si vous voulez, pas de lumière..., alors que d'habitude, on avait toujours une avenue qui est toujours toute éclairée et tout ...alors si vous aimez mieux, un ordre de grandeur, une heure avant, on nous a fermé le quartier, et on nous a éteint la lumière. Et, de se trouver dans un quartier noir, ça fait bizarre. » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

Cet exemple est représentatif de la perturbation des individus face aux changements de leur repères en matière de luminosité. Il est vrai qu'en ville, la lumière est toujours présente : l'obscurité est apparue comme un phénomène totalement anormal.

La nuit permet avant tout aux artistes de jouer avec des jeux de lumière : seulement certaines parties de l'espace sont éclairées et mises en valeur. L'utilisation de projecteurs de couleurs permet de trancher avec le noir et le gris de la nuit. L'apparition de couleurs et de lumière est perçue de façon positive par les spectateurs qui restent très marqués :

« Moi, j'avais jamais vu un truc comme ça. Et puis, il y avait beaucoup de lumières, et moi, j'aime les lumières de la nuit. J'ai aimé Paris pour ça, la nuit, c'est tellement vivant que, ..moi, j'aime les lumières de la nuit » (habitante de Grenoble).

« Ben, ce que je me suis dit, c'est que ces murs, c'est vraiment sympa de les animer. Au lieu de les laisser comme ça, nus, vides et le fait de voir ces couleurs...bon c'est vrai que là, elles bougeaient. Mais c'est vrai que c'était beaucoup mieux que de laisser [les murs] tout blancs » (habitante de Grenoble)

« C'était fantastique, c'était très beau, tout sur les murs, les couleurs, tout ça. Y'avait des images projetées sur notre bâtiment à nous. Ils ont branché des projecteurs sur le mur violet et tout ça, pour que ça fasse joli avec les couleurs. C'était surtout bien avec les projecteurs, allée des érables, ça faisait joli, y'avait les images ! Et c'est les projecteurs de couleur verte et tout...ça faisait vraiment joli sur un bâtiment » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps)

Ces citations montrent que l'apparition de couleurs sans le paysage urbain et sur les façades uniformes des bâtiments stimulent les récepteurs visuels et permettent la création de nouveaux espaces. Le spectacle de KompleXKapharnaüm utilisait ces procédés pour « détourner l'espace urbain » (annexe 2).

⁴⁸ Citation provenant de l'ouvrage « Les langages de la ville » (LAMIZET Bernard, SANSON Pascal, Editions parenthèses, 1997, 187p) dans le chapitre écrit par P.L. SUET, « la multivision dans les stratégies de communication urbaine » (p. 91-93).

Cependant, le spectacle des « habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie jouait dans un registre totalement différent. La prestation avait lieu la journée et les comédiens étaient vêtus de gris : aucun effet de luminosité ou de couleur ne faisait partie de leur représentation. Les éléments de l'espace étaient seulement mis en valeur par leurs mouvements et ils réalisaient davantage une osmose avec le bâti qu'une rupture.

◆ L'ouïe

E.T. Hall a insisté sur la dominance de la vue par rapport à l'ouïe dans son ouvrage. Cependant, les phénomènes sonores peuvent transgresser les limites visuelles : l'individu peut avoir accès par les sons aux choses qu'il ne voit pas, l'espace sonore étant moins bien délimité que l'espace visuel.

La perception sonore est également caractérisée par l'immédiateté : les phénomènes sonores sont déjà passés à peine émis, ce qui met particulièrement en valeur la dimension temporelle du sonore. Au contraire, la permanence visuelle fait que les individus ont le temps de saisir les caractéristiques de l'espace et de les analyser : ainsi, les représentations sont plus aisées. En effet, le sonore fait davantage référence à une action passée, alors que la vue permet de prendre en compte le cadre bâti, stable, et d'observer l'action en cours.

Enfin, selon G. Simmel (« La sociologie des sens »), le paysage sonore est moins « personnalisé » que le paysage visuel car il lui semble impossible « qu'un très grand nombre de personnes aient la même impression visuelle. Par contre, un nombre illimité de personnes peuvent avoir la même impression auditive ». La vision est déterminée par le mouvement de la tête et des yeux de l'individu qui décide où porter son regard : les sons, quant à eux, sont davantage subis et ne dépendent pas de la volonté individuelle.

Les dispositifs sonores sont à la base de nombreux spectacles : ils sont constitués de simples bruits, de paroles enregistrées ou récitées, de compositions musicales... Tout dépend de l'action artistique. Dans le spectacle de KompleXXKapharnaüm, les interventions sonores jouaient un rôle capital. Tout d'abord, les bruits avaient un rôle informatif car ils pouvaient annoncer aux habitants un spectacle qu'ils ne voyaient pas encore :

« Parce que, comme nous, on savait pas trop !euh...on savait pas ce qui arrivait ! On s'est retrouvé dans le noir et on se disait...tiens !Y'a panne de lumière !...et d'un seul coup, on a entendu tout le bruit, et on a su qu'il se passait quelque chose ! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

Des sons et de la musique accompagnaient sans cesse la déambulation. Les habitants écoutent habituellement de la musique dans des espaces restreints et limités comme une pièce de maison, une voiture ou un magasin. Dans le cas du spectacle, la musique devait être entendue par tous les spectateurs, et elle couvrait l'ensemble des espaces publics urbains concernés par l'action artistique. Ainsi, le volume sonore était élevé et devait couvrir de nombreux espaces.

Des plaintes suite à ce constat ont été notées :

« Je peux vous dire qu'il y avait du monde qui suivait le spectacle! Mais bon... J'ai rien à dire là-dessus à part que ça a fait un de ces tintamarres! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

Le sonore est important dans la modification de la perception des espaces urbains. Les sons, plus que les images parfois, surprennent et appellent les commentaires.

Les oreilles des spectateurs perçoivent selon moi deux éléments dans la musique ou les sons qui influencent soit leur action, soit leur imaginaire : la sonorité (mélodie ou tessiture pour la musique) et le rythme.

Le rythme de la musique accompagne la déambulation et indique alors la vitesse à suivre. Les artistes de la compagnie KompleXXKapharnaüm jouaient avec les rythmes pour faire avancer les spectateurs : la musique était rapide quand la population devait marcher, et se stoppait quand des arrêts étaient prévus.

« Ce qui était très bien fait, c'étaient les jeux sur les sonorités, effectivement, y'avait cet espèce de jeu de percussions, ça c'était quelque chose qui existe un peu dans les rites africains, avec les grillots, tout ça, ...qui est sous-jacent à chaque village d'Afrique, ..y'avait un espèce de rite, qui était tout à fait propice à faire avancer les gens, quand on a marché dans le quartier Europole, c'était formidable. C'était complètement rythmé ! » (habitant de Grenoble).

Le rôle de la musique paraît si important qu'un autre habitant la personnifie :

« Et y'avait cette musique qui déambulait...on avait envie de suivre le spectacle ! » (habitant de Grenoble).

La bande son du spectacle surprenait parfois parce qu'elle ne correspondait plus à des critères musicaux classiques :

« La musique était un peu...étrange des fois, enfin, avec des sons, vous savez...un peu caverneux, on se sentait un peu tout déboussolé. » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps).

Tous les exemples illustratifs montrent l'importance des sons, de la musique lors d'un spectacle : toutes ces sonorités permettent d'identifier le spectacle mais également de le repérer au préalable.

◆ L'odorat

L'odorat est un sens précurrent mais il nécessite une proximité relative. L'odorat affecte le fonctionnement de la mémoire dans la mesure où les odeurs évoquent des souvenirs plus profonds que les images ou les sons. Ce sens a une caractéristique similaire à l'ouïe : il ne fait pas référence à un espace très bien limité.

L'utilisation de l'odorat est moindre que la vue ou l'ouïe quant à la perception de l'espace. Cependant, E. Hall fait une comparaison entre les villes françaises et américaines, ces

dernières étant qualifiées de « pauvre sur le plan olfactif ». En France, il fait référence à l'arôme du pain français sorti du four à 4 heures du matin, au parfum du café, des épices, ainsi qu'à l'odeur caractéristique des terrasses de café. Les odeurs créent des impressions de vie car elles sont issues d'activités en cours. E.T. Hall voue une grande importance aux odeurs et selon lui, « les passages et transitions d'une odeur à l'autre ne servent pas seulement de point de repère aux habitants mais ajoutent du piquant à la vie quotidienne ».

Ce sens est peu sollicité par les actions artistiques, ce qui reflète le faible intérêt porté à l'odorat dans le monde artistique. Aucun des entretiens menés ne fait référence aux odeurs qu'ils ont perçues : l'odorat fait partie des sens actifs des spectateurs, mais ils n'en prennent pas conscience mentalement. Lors d'un spectacle, les odeurs inhabituelles ressenties par les spectateurs peuvent être celles d'artifices utilisés par les artistes : fumigènes, feux d'artifices, odeurs d'alcool pour des cracheurs de feu... De telles odeurs participent à l'ambiance effervescente du spectacle.

Les principales odeurs perçues par les individus lors d'une déambulation telle que « SquarE » peuvent être celles des autres personnes constituant le public et situées à proximité. Les mécanismes de l'odorat sont essentiellement chimiques et les molécules à l'origine des odeurs sont alors perçues. Les personnes sont gênées lorsqu'elles se trouvent dans le champ olfactif de quelqu'un avec qui elles ne sont pas en relations intimes.

3.2.1.2. Les sens non précurrents : la prise en compte du « toucher »

Les sens précurrents jouent un rôle primordial quant à la perception de l'espace et des actions artistiques ; ils sont qualifiés de « sens préférentiels ». Les sens non précurrents font intervenir le corps même des spectateurs dans l'acte de perception : ils jouent un rôle moindre quant à ceux cités auparavant. Dans cette partie, seul le toucher sera pris en compte car le goût n'intervient pas dans la perception des thèmes centraux de cette recherche.

Le toucher est le sens le plus personnel de tous. Il implique le contact du corps et plus particulièrement de la peau qui constitue la frontière entre l'individu (son enveloppe corporelle) et l'extérieur. Au contraire des autres sens qui impliquent des organes concentrés (yeux, oreilles, nez, bouche), la peau est un système étendu : la sensibilité cutanée peut alors concerner chaque partie du corps de l'homme. La peau est le support de multiples informations qui sont amoindries avec les vêtements mais restent néanmoins perceptibles : « les vêtements constituent une extension de la peau » (E.T. Hall).

Le sens du toucher et les éléments ressentis par le corps de l'homme permettent principalement la perception de la température (différenciation du froid et du chaud), de matériaux différents, de la pression, des vibrations ainsi que de la douleur.

Lors des interventions artistiques, le toucher est un sens rarement stimulé volontairement par les artistes. Certains événements impliquent néanmoins des expériences tactiles que réalisent les spectateurs en espace public urbain.

Les « habitants du lundi » de la compagnie Ilotopie ont voulu créer un spectacle qui investissait le public vers de nouvelles découvertes sensorielles. L'artiste nommé « être clef » se déplace toujours avec une quantité énorme de clefs qu'il porte dans une brouette : puis, il décide d'un endroit où s'arrêter, verse toutes les clefs sur le sol et s'installe lui-même en position assise dans la brouette. A plusieurs reprises, des enfants se sont alors groupés autour de l'artiste, ne cessant de jouer et de plonger leur main dans le tas impressionnant de clefs (contact avec le métal). Ils devaient alors se baisser et étaient incités à toucher le bitume ou le revêtement des trottoirs avec leurs mains (annexe 3).

A Taïwan, le « Festival de l'art et de l'environnement »⁴⁹ avait pour objectif de mêler art urbain et expérience du corps. Un artiste (Fabien Lerat) a construit des anneaux de tissu dans lesquels les spectateurs pouvaient se glisser à plusieurs, et, dans le mouvement imprimé au tissu, les corps subissaient des mouvements inhabituels en espace public.

Les spectacles permettant l'investissement du corps et du sens du toucher nécessitent obligatoirement la participation du public. Les spectateurs doivent s'engager dans des exercices inédits, contrairement à l'usage habituel de la simple contemplation.

Dans les spectacles de rue, les nouveaux contacts ressentis par les spectateurs en espace public urbain sont davantage dus aux conséquences de tels événements : apparition de la foule, entassement des spectateurs, contacts inhabituels avec d'autres individus... Lorsque les individus sont pressés les uns contre les autres, ils ressentent une pression de leur corps inhabituelle et la température ambiante augmente. Une gêne peut découler de cette situation (contact de personnes non connues) et un besoin plus important d'espace se fait ressentir. Les personnes constituant le public peuvent également ressentir les vibrations dues à la musique ou au nombre important de personnes marchant en même temps sur le sol : ces observations dépendent néanmoins des matériaux constituant l'espace public pris en considération (exemple : les vibrations des pas sont très importantes sur une grille par rapport au bitume).

3.2.2. Les relations entre les sens : la constitution d'ambiances urbaines

C'est à la lumière des facultés sensorielles que l'espace peut être perçu et appréhendé. L'espace vit en produisant des effets visuels, phoniques, nasaux et tangibles sur l'homme. La sensorialité de l'espace s'attache étroitement au sujet observant, et chaque parcelle de l'espace se construit et prend sens pour son compte.

⁴⁹ Magazine « Urbanisme », N° 328 (janv-fev 2003), article p 10, Ruby Christian, Art urbain et expérience du Corps, Taïwan.

Les actions artistiques agissent sur les espaces en modifiant ces modalités sensorielles : c'est pourquoi la perception des espaces publics est transformée pour les habitants. Cependant, en fonction de l'évènement pris en compte, les divers sens sont plus ou moins sollicités, et les perceptions sont modifiées à divers niveaux.

3.2.2.1. Multisensorialité et intersensorialité

◆ Multisensorialité

La perception de l'espace fait intervenir plusieurs sens, lesquels sont aptes à rendre compte d'un aspect de l'espace. Ces sens ont été présentés de manière séparée, mais face à un évènement les sens agissent tous en même temps. C'est pourquoi la perception d'un espace ou d'un évènement est qualifiée de multisensorielle : ce ne sont pas les yeux, puis les oreilles puis le nez qui réagissent. Tous les sens agissent en même temps, tous unanimement réunis lors de l'expérience réalisée dans l'espace. Les sens sont facilement dissociables mais ils sont avant tout réunis dans un même organisme. Cette simultanéité des sensations se confirme par la citation d'une habitante de Grenoble lors du souvenir du spectacle de KompleXKapharnaüm. Cet exemple est très important : il n'est pas seulement illustratif, mais il démontre en quoi les sens agissent ensemble :

« Le paysage a été complètement modifié, ça l'a rendu vivant ! Euh...nous, on avait l'impression d'être en voyage un peu, et puis, c'est vrai, que ces grandes surfaces blanches, avec des baies vitrées, c'est vrai que là, ça les faisait vivre un peu, avec des effets de lumière, du bruit, du son, des gens autour ! »

Les actions artistiques peuvent modifier la perception de l'espace grâce à une nouvelle redistribution des agencements sensibles. La stimulation de chaque sens provoquée par les artistes induit une modification des perceptions : plus le nombre de sens sera interpellé, et plus les modifications dans la perception de l'espace seront flagrantes. L'addition de plusieurs sensorialités modifiées induit un plus grand bouleversement des perceptions chez le spectateur. La modification de la multisensorialité se rapporte alors aux changements des combinaisons intrasensorielles. Ces dernières font références aux analyses effectuées précédemment, c'est-à-dire aux modifications susceptibles d'être enregistrées pour chaque sens lors de l'apparition d'une action artistique. Elles sont liées aux caractéristiques particulières de chaque sens (luminosité pour la vue, bruits pour l'ouïe) qui subissent de nouveaux agencements lors d'un spectacle.

◆ Intersensorialité

Les sens ont été analysés de façon séparée mais ils agissent ensemble lors d'un même vécu sensoriel. Cependant, les relations existant entre les sens s'établissent également à un autre degré : ceux-ci interagissent entre eux et se complètent. Le terme d'intersensorialité correspond à ce qui existe à l'intersection des différents sens, à leurs relations réciproques

ou non. Il existe des liens entre le sonore, le visuel, l'olfactif...dans les perceptions d'évènements ou de l'espace.

L'intersensorialité induit qu'on ne sait pas toujours quel registre sensoriel oriente la perception d'un évènement. Par exemple, un homme marche dans un espace public et il se met à pleuvoir : sa perception de la pluie sera-t-elle due à la vision de la pluie ? Ou à sa peau mouillée ? Au bruit de son crépitement sur le sol ?

Des liaisons de correspondances cohérentes existent habituellement entre les sens. Les artistes peuvent alors décider de profiter des liens existant normalement entre les différents sens. Ils comptent alors sur l'impact qu'un sens peut avoir sur d'autres. Une action peut concerner un seul sens qui en sollicitera d'autres. D'après M.C. Couic, des expériences ont révélé que dans certaines conditions, la couleur bleue rendait l'ambiance d'un site plutôt froide alors que la température réelle n'avait pas chuté. Ce phénomène se produit si l'espace est dégagé et si le mouvement propre n'est pas entravé. C'est le cas en ce qui concerne la place Schumann située au centre de Europole. Les habitants du quartier J. Macé n'ont cessé de faire référence à cet espace comme d'un endroit « froid » causé par la présence de bâtiments en verre (couleur bleue) et des dimensions très grandes de la place.

Un ensemble sonore peut être perçu de façon différente, par exemple comme étant feutré (alors que les mesures ne révèlent aucun changement) parce que le contexte visuel a changé et le suggère.

Durant le spectacle de KompleXKapharnaüm, des images avaient été filmées pendant un marché : elles ont été projetées sur des façades et les bruits caractéristiques de cette activité étaient également diffusés. Un habitant de Saint-Pierre-des-Corps évoque ce souvenir :

« On voyait tout plein de fruits et de légumes en premier plan ! Et toutes ces couleurs ! On entendait en même temps les gens marchander, les vendeurs crier « elles sont belles mes tomates » ! J'avais vraiment l'impression de sentir l'odeur des tomates et du melon !!! »

Cet habitant évoque les senteurs du marché alors que son odorat n'est pas concrètement concerné. L'intersensorialité permet d'effectuer des connexions entre les différents sens même si de réels stimuli n'existent pas pour chacun d'entre eux : cet exemple a permis d'illustrer cette idée.

Les artistes favorisent une transformation perceptive lorsque des contradictions apparaissent entre les registres sensoriels différents. Lorsqu'un individu observe un évènement concret, les informations visuelles coïncident avec les informations auditives, olfactives...Les artistes peuvent perturber ces combinaisons en dissociant images et sons. Par exemple, le spectacle de KompleXKapharnaüm projetait des images du quartier Jean Macé et de personnes qui flânaient sur la place centrale. En même temps, les personnes pouvaient entendre des percussions africaines à un rythme très soutenu. Une habitante de Grenoble a alors noté :

« C'était bien les images du quartier ! C'était pas mal fait...mais ça faisait bizarre...les rythmes et les chants africains...Ca n'allait pas trop avec le quartier... »

Les connexions et coopérations habituelles existant entre les sons sont perturbées : les correspondances entre l'image et le son ne sont plus fiables. Les repères perceptifs sont alors modifiés.

3.2.2.2. Une nouvelle ambiance urbaine ?

Lors d'une action artistique, les « habitants-spectateurs » parcourant les espaces publics de proximité établissent une relation sensorielle avec tout ce qu'ils découvrent. Tous les sens sont susceptibles d'agir seuls ou avec d'autres, soit sous une forme d'une simultanéité (multisensorialité), soit sous la forme d'interactions (intersensorialité), soit les deux en même temps, non pas chacun des sens à sa façon mais le tout réuni lors d'une même expérience. Ainsi, la multiplicité des informations est réunie par les sens, ce qui constitue une ambiance.

Ce sont les sollicitations visuelles, sonores, voire tactiles, thermiques et olfactives qui parviennent à composer un tout nommé une ambiance. Le terme d'ambiance ne connaît pas de définition précise : il correspond à cette idée d'unité sensorielle. L'ambiance d'un lieu dépend donc des activités qui s'y produisent (exemple : une action artistique), des dispositifs construits, du moment de la journée ainsi que des conditions météorologiques. Autant de facteurs qui influencent les perceptions et qui font que chaque ambiance est unique.

L'ambiance urbaine est variable à chaque moment : elle est spécifique à un moment donné et à un endroit donné, « hic et nunc (ici et maintenant) ». Dans l'environnement urbain, tout signal physique est instrumentalisé par d'autres éléments physiques selon J.F Augoyard (article « l'environnement sensible et les ambiances architecturales » dans la revue « espace géographique » Tome 24). Le son situé traverse un espace de propagation qui lui donne une certaine qualité à un instant précis. A chaque instant, l'ambiance urbaine subit des modifications : temps de réverbération, modification de température, de couleurs, organisation des ombres pour la lumière, volatilité variable des odeurs en fonction du vent... Les stimuli sensoriels (signaux physiques ou chimiques) n'existent qu'en fonction d'un contexte spatio-temporel, dépendant des qualités morphologiques et matérielles du lieu.

L'ambiance urbaine est variable à chaque instant et lors d'une action artistique, une nouvelle ambiance est créée. Elle se différencie nettement du quotidien car de nouveaux signaux sensoriels apparaissent (ce n'est pas uniquement le même signal, tel que le bruit d'une voiture, qui est perçu selon des conditions différentes). Quant à la perception de ces nouveaux signaux, leurs agencements peuvent différer de la réalité (intersensorialité) et leur propagation peut être réalisée dans un contexte inhabituel (choix de la nuit).

Les actions artistiques modifient la perception de l'espace urbain en fonction du nombre de sens modifiés, de l'agencement des compositions sensorielles ainsi que des conditions de propagation des signaux sensoriels. C'est une nouvelle atmosphère urbaine qui est créée. Dans la pratique la plus courante, l'ambiance urbaine est traitée et gérée par des intervenants fort divers (technicien municipal qui installe un lampadaire, électricien qui installe une sono temporaire pour une braderie...). La compétence des actions est bien différente car une nouvelle scénographie urbaine est créée : des spectacles tels que « SquarE » réalisent des mises en scènes lumineuses et sonores de la ville.

La prise en compte des sens des spectateurs est à la base de la perception de l'espace et la modification de l'ambiance urbaine est également impliquée par la présence des autres personnes constituant le public. Une composante importante de la modification perceptive touche au sentir en commun : les autres individus sont en effet présents dans cette modification. Tout d'abord, les autres, « objet » de ma perception, participent à l'ambiance globale du spectacle comme agents visibles, audibles, mobiles, tactiles... Ensuite, la présence d'un public, dont l'individu pris à part fait partie, module les perceptions par le biais d'influences sensibles externes. Les attitudes et jugements portés par l'entourage vont alors influencer l'individu lors de son action perceptive.

Cependant, il est important de préciser que les changements jouent d'abord à travers les potentialités perceptives individuelles, lesquelles dépendent de facteurs personnels à chacun de nous.

3.3. Caractéristiques individuelles des « habitants-spectateurs » : une orientation de la perception

La prégnance des facteurs individuels, sociaux et culturels projette la contextualité au cœur du phénomène de la perception.

3.3.1. Intentions et actions individuelles

D'après G. Chelkoff, « l'environnement sensible se produit dans et par nos actions ». Les individus ne sont pas que des simples « récepteurs » de stimuli externes mais ils participent eux-mêmes à la fabrication des perceptions. L'espace public n'est pas seulement à percevoir, mais des pratiques diverses s'y déroulent. Le milieu est sensible parce qu'il est nécessairement lié à la pratique que l'on a du lieu. Le schéma, comme quoi nous percevons puis nous réagissons ensuite, est faux : entre le ressentir et le mouvement, il n'y aurait ni antécédence, ni conséquence. L'homme plongé dans son environnement n'est pas un simple observateur : c'est un participant actif.

La perception est liée à l'action des individus, qui dépend elle-même des intentionnalités individuelles. Cet aspect a été abordé par des auteurs tels que Bergson et Straus (se référer à la partie 3.1.1. traitant des théories phénoménologiques de la perception), lesquels associaient la perception à un acte et refusaient l'idée de passivité liée à l'activité de percevoir. Les individus, sujets de la perception, ont des intentions lors de leurs pratiques en espace public. Cette contrainte lie alors le sentir et l'agir. L'habitant est à la fois un usager des fonctions urbaines et un pratiquant des formes sensibles. Le but poursuivi par les individus motive alors l'exploration et les actions. Les systèmes perceptifs sont donc actifs et intentionnels. L'espace est perçu différemment chez chaque individu et comme l'exprime Merleau-Ponty⁵⁰, c'est l'homme lui-même qui fait « vibrer l'espace » d'après sa propre action:

« [...] Mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde, comme on fait bouger un dolmen du doigt sans ébranler sa solidité fondamentale. A chaque battement des mes cils, un rideau s'abaisse et se relève [...]. A chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte ; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu ».

Lors de l'apparition d'une action artistique en espace urbain, les changement perceptifs des spectateurs vont dépendre de leurs intentions. Si le public est seulement constitué de passants, les artistes pourront changer l'intention des spectateurs potentiels, et agir ainsi sur

⁵⁰ Auteur cité par SUN Qian dans sa thèse de doctorat de littérature française, « Poétique et génétique de l'espace, Hérodiade de Flaubert », avril 1994, Université de Paris VIII (thèse disponible sur internet).

leur perception. Les passants peuvent néanmoins décider de n'accorder aucune attention à l'évènement en cours, et le spectacle de rue ne devient qu'une animation urbaine au même titre que le marché, la circulation automobile, les citadins qui marchent... Si leur attention n'est pas retenue, les passants poursuivent leur but et agissent selon ce but fixé.

Les passants peuvent choisir l'autre option, et décider de s'arrêter, surpris par l'action artistique en cours : ils abandonneront momentanément le but poursuivi et porteront leur attention sur le spectacle qui s'offre à eux.

Enfin, participer au spectacle devient l'intention première des spectateurs dans le cadre d'un « public convoqué ». Les individus se déplacent spécifiquement pour voir le spectacle : leur objectif est de profiter pleinement de tout ce que l'évènement pourra leur offrir. Les spectateurs sont alors réceptifs à toute découverte sensorielle.

Le degré de participation des spectateurs est évidemment à signaler : en tant que propre intervenant de l'action artistique qui se déroule, les individus sont d'autant plus concernés par l'évènement. Ils se concentrent alors mentalement sur le spectacle. Il est alors plus facile pour les artistes de capter leur attention, et faire du spectacle l'objet de leurs actions. Les découvertes perceptives de l'espace se réalisent lors de l'action propre des individus : cependant, « c'est le mouvement qui permet de comprendre la complexité de n'importe quel espace si nous avons la possibilité de marcher librement et de nous imprégner des éléments spatiaux signifiants » (J. Cousin). Les actions artistiques permettant au spectateur d'être en mouvement favorisent une meilleure prise en compte de l'espace.

3.3.2. L'importance du « vécu » et du « connu » (approche cognitive)

D'après la théorie cognitive, la perception ne peut faire abstraction des connaissances et du vécu des individus : l'acte perceptif est orienté a priori. Quand les sens sont sollicités, ils sont déjà conditionnés.

Lorsque l'on tient compte du « vécu » d'un individu, on fait référence à toutes les expériences auxquelles ce dernier a pu participer. Le vécu est totalement personnel, et dépend de chaque individu. D'après J. Cousin, la connaissance de l'espace est fondée sur l'expérimentation personnelle de toutes les composantes de l'espace. C'est l'expérimentation personnelle antérieure et sa mémorisation qui oriente les actions en cours. La perception fait appel à un grand nombre d'expériences antérieures. Lorsqu'un individu pratique quotidiennement un espace ou qu'il a vécu de nombreuses expériences à cet endroit, la perception qu'il en a au présent y fait référence. Les actions artistiques éphémères seront réalisées dans un espace où l'individu a déjà ses repères, dans un espace qui a une certaine signification pour lui.

Une telle intervention pourra modifier les repères préétablis et susciter des sens qui n'ont plus l'habitude d'être stimulés dans le quotidien. Lorsqu'un individu est habitué à passer

tous les jours par le même endroit, il fait moins attention à ce qui l'entoure. Une remarque d'un habitant de Saint-Pierre-des-Corps illustre cette idée :

« Il est vrai que parfois, on croit connaître le coin où on habite, et en fait, à force de ne plus faire attention, et bien, ça devient le coin auquel on fait le moins attention. Disons qu'on ne fait pas attention aux même détails je pense. Alors que là, on partait tous un peu dans un but précis, le spectacle, et vu que ce spectacle nous poussait à regarder l'entourage avec ses projections, forcément, on faisait plus gaffe ! »

Les spectacles déambulatoires peuvent faire déplacer les habitants dans des espaces déjà expérimentés, mais d'une manière différente, par exemple en diagonale ou par un mouvement plus complexe, amenant ainsi des sensations différentes. Par exemple, dans une rue à sens unique, le dynamisme est orienté : pour le spectacle de KompleXXKapharnaüm, des rues à sens uniques, interdites à la circulation automobile pour l'occasion, ont été prises à contre sens. Il est alors très différent de marcher sur le trottoir dans un sens plutôt que dans un autre.

Des spectateurs semblent néanmoins ancrés dans leurs repères et la présence d'une action artistique ne constitue pour eux qu'une expérience supplémentaire de l'espace. Les repères et l'image préconstruite de l'espace sont si prégnants que la perception est restreinte et conditionnée selon un cadre rigide. Une habitante de Grenoble rapporte à propos du spectacle :

« Oui, il y avait bien des images et tout ça projeté sur les murs de la cité pendant la semaine ! Mais qu'est ce que vous voulez que je vous dise ! La cité, moi, j'y suis née, et j'en connais les moindres recoins ! J'ai connu toutes les saisons, toutes les périodes ! Comment voulez-vous que je puisse la voir autrement ! La cité, je sais très bien comment elle est faite ! »

Cette citation est très importante car elle prouve la prégnance des repères préétablis chez qui conditionnent totalement les perceptions de certaines personnes. Il apparaît que les nouveaux éléments sont à peine pris en compte.

Le « **connu** » auquel se réfère chaque individu correspond aux concepts acquis dès la naissance et qui permettent de donner une signification aux choses perçues. Il permet la dénomination et la reconnaissance d'objets, de couleurs...L'existence de ces concepts permet une reconnaissance objective des objets (exemple : reconnaissance d'une table, d'une voiture...).

Le « **connu** » fait aussi référence à l'interprétation perceptive, laquelle dépend du vécu (unique pour chaque personne) mais également d'associations d'idées assimilées et connues par le plus grand nombre. Par exemple, la présence de lumière est associée à la notion de sécurité.

Un habitant de Saint-Pierre-des-Corps a d'ailleurs mentionné un dispositif mis en place par la mairie :

« Derrière chez nous, y'a un espace de jeu avec un toboggan qu'ils ont démonté...ils veulent faire autre chose avec des lumières partout pour que les gens évitent de se faire agresser ! »

Le manque de lumière dans un espace est souvent perçu de façon négative. La cité J. Macé a effectivement donné mauvaise impression à un habitant lorsqu'il est venu s'installer pour la première fois :

« [...] un quartier où au départ...moi quand je suis arrivé, je me suis dit, on se dirait je sais pas où, y'a des lampes qui éclairent mal cette cité, c'est un peu...effrayant.. »

Les artistes peuvent prendre en compte le « connu » et le « vécu » des habitants pour créer le désordre lors de leur perception de l'espace : les citations suivantes illustrent cette idée. Par exemple, l'utilisation de lumières, de couleurs en mouvement est associée à la joie, à la fête, au vivant :

« Le quartier Europole, j'ai découvert que l'architecture ...quand elle vit comme ça, elle est absolument extraordinaire ! Jusqu'à maintenant, c'était assez mort dans ce quartier, ... Y'avait des images qui faisaient parfois 15m de large !!! C'était absolument incroyable ! Sur tout l'immeuble ! » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps).

Certains repères quotidiens liés au vécu sont utilisés et la différence entre la réalité et le spectacle est difficile à discerner :

« Y'avait la voix de la SNCF au début du spectacle...ce qui fait que quand les gens n'étaient pas au courant, ils se demandaient ce qui se passait ! On pouvait difficilement discerner le vrai du faux puisque l'on est parti de la gare ! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps)

Le « vécu » et le « connu » de chaque individu conditionnent la perception de l'espace : les artistes peuvent les prendre en considération, mais le « connu », et surtout le « vécu » sont avant tout personnels. Le même son, la même lumière peuvent parfaitement être connotés de sens et de valeurs différentes en fonction des sujets. Au gré de cette variance, une identique composition de signaux fera l'objet d'une attention différente en fonction du sujet considéré : cette idée nous renvoie au concept d'attention sélective. Parmi l'ensemble des informations accessibles aux systèmes sensoriels, la sélection d'informations se fera différemment en fonction du sujet. Cette recherche est axée sur les relations que les habitants ont avec les espaces publics de proximité : le « vécu » de ces espaces est lié à des routines qui sont formées par apprentissage pour l'exécution d'actes récurrents (opérations permettant d'accomplir un ensemble d'actes habituels déclenchés par des contextes similaires). On part alors de l'hypothèse que les routines des habitants contrôlent l'attention sélective lors des activités quotidiennes. Un dispositif artistique aura pour

conséquence l'altération de la routine qui conduira à la prise de conscience des propriétés de l'espace sur lequel portent habituellement les habitudes.

Les perceptions varient selon les caractéristiques propres à chacun. Le sujet se définit et agit également en fonction de son appartenance sociale.

3.3.3. Contexte socioculturel

Le public des actions artistiques urbaines peut, selon M. Crespin, être le plus hétérogène possible et regrouper des classes socioculturelles différentes. Les publics des espaces privés tels que les théâtres, sont plus restreints. Ainsi, selon le Ministère de la Culture qui a mené une étude sur les publics du théâtre, des facteurs discriminatoires se dessinent nettement et vont conditionner les sorties au théâtre. Il s'agit essentiellement du niveau d'étude, de l'âge, de la condition sociale ainsi que du positionnement géographique. Ainsi, il a été constaté que la majorité du public des théâtres ou salles de spectacles est issue des classes moyennes ou supérieures, âgés de 25 à 39 ans et habitant les agglomérations de plus de 100 000 habitants (le public correspondrait surtout à des individus jeunes, instruits et citadins).

Le public des actions artistiques n'est-il pas conditionné lui aussi ? Les personnes intéressées avant tout par les actions artistiques urbaines ne sont-elles pas celles bénéficiant a priori d'un certain capital culturel, en référence aux « habitus » de Bourdieu ?

Les actions artistiques urbaines s'adressent à un public varié : cependant, face à la difficulté rencontrée pour mener des entretiens, les habitants sensibilisés par le spectacle semblaient être en nombre restreint. Les personnes ayant accepté de me parler de leur expérience ainsi que de leur intérêt pour une telle manifestation étaient en nombre limité.

Les perceptions de l'espace public ainsi que les modifications perçues dépendent avant tout de l'intérêt que les habitants peuvent porter à un tel spectacle. Cet intérêt reste lié à l'appartenance socioculturelle des différents individus, malgré la volonté des artistes de vouloir abolir de telles ségrégations.

La modification des perceptions dépend également des différentes utilisations sensorielles : E.T. Hall a montré qu'en fonction des origines culturelles, les individus se comportaient différemment. Il a montré que les Anglais étaient des personnes perturbées par une ambiance sonore importante, alors qu'au contraire, les Français se comportent de façon bruyante. Les personnes françaises seraient peu dérangées par la promiscuité, la foule, alors que les Allemands accordent une grande importance à la protection de la sphère privée.

Les perceptions sont donc orientées selon nos cultures et habitudes comportementales, ancrées dans les personnalités de chacun. Les actions artistiques seront perçues et appréciées en fonction de ces facteurs, lesquels restent très complexes à définir.

La perception de l'espace constitue un processus complexe qui se base sur la « sensorialité de l'espace ». Les divers sens humains doivent être appréhendés car les actions artistiques sollicitent les canaux sensoriels des spectateurs. Ils sont distingués selon deux catégories : les sens à distance (vue, ouïe et odorat) et les sens de proximité (toucher et goût). Les actions artistiques agissent principalement sur les perceptions visuelles, auditives et tactiles ; il a été déterminé que le goût et l'odorat sont sollicités.

La vue permet d'appréhender les changements perceptifs les plus importants : les interventions artistiques peuvent inciter les habitants à changer l'orientation de leur regard pour une prise en compte des diverses composantes de l'espace (nouveaux points de vue créés). Les distances et rapports d'échelles peuvent être perçus autrement. Enfin, la luminosité ainsi que les couleurs sont des facteurs avec lesquels de nombreux artistes jouent. L'ouïe est sollicitée principalement lors de la diction de texte, utilisation de sons inhabituels ou de musique. Enfin, les sensations tactiles sont essentiellement dues aux contacts que les habitants ont avec les autres membres du public. Il est facile d'affirmer que les perceptions habituelles des espaces sont modifiées lors des actions artistiques car les sens sont véritablement stimulés par des éléments nouveaux et multiples.

C'est à la lumière des facultés sensorielles que l'espace peut être perçu et les actions artistiques interviennent sur les espaces en modifiant ces modalités sensorielles. Les modifications perceptives se réalisent selon deux types de coopération entre les sens : la multisensorialité (les divers sens traduisent un événement selon leurs caractéristiques simultanément) et l'intersensorialité (c'est à dire ce qui existe à l'intersection des différents sens et induit la notion de correspondance entre les sens). Ainsi, la multiplicité des informations pourvue par les sens selon ces mécanismes aboutit à un ensemble sensoriel correspondant à une ambiance. Les actions artistiques créent une nouvelle ambiance urbaine, un ensemble sensoriel différent, de sorte que l'on peut ignorer quel registre sensoriel oriente la perception. Une action artistique aura la capacité de créer une nouvelle ambiance selon le nombre de sens sollicités, et selon l'impact des stimuli sensoriels. C'est pourquoi les ambiances créées dépendent des caractéristiques et de la nature des prestations considérées. Une classification des actions artistiques serait nécessaire pour déterminer quels sens sont sollicités en priorité lors d'une prestation (vue, ouïe...) et quels sont les éléments provoquant un changement radical d'ambiance urbaine.

L'acte de perception ne dépend pas seulement des fonctions sensorielles. Il fait l'objet de diverses théories, et trois caractéristiques majeures ont été dégagées :

- La perception est un acte qui dépend des intentions individuelles (approche phénoménologique et psychologie de l'environnement)*
- La perception dépend des expériences vécues et des connaissances emmagasinées par l'individu perceptif (courant cognitiviste)*
- La perception dépend des actions en cours et du contexte socioculturel (approche sociologique).*

Ces théories ont été évoquées dans le but de clarifier le processus complexe de la perception. L'approche phénoménologique nous renseigne sur la nature même de la perception, alors que les deux dernières approches précisent les facteurs dont dépendent la perception : elles révèlent l'importance des caractéristiques individuelles quant à l'acte perceptif.

Chaque individu orientera différemment les informations sensorielles, et donc sa perception. La détermination de modèles relatifs aux changements perceptifs suite à une action artistique sera donc difficile à mettre en œuvre. La prise en compte des spécificités individuelles est d'autant plus présente dans la partie suivante qui traite des relations psychologiques entre les habitants et les espaces.

IV. RAPPORTS PSYCHOLOGIQUES AVEC L'ESPACE

Les rapports que les individus entretiennent avec leurs espaces d'habitation sont au cœur de cette recherche. Les espaces publics sont investis fonctionnellement (approche cartésienne), perçus par les sens mais également appréhendés mentalement (approche subjective). C'est ce dernier aspect, difficile à traiter, qui fera l'objet de cette partie. Ainsi, les rapports des habitants avec les espaces dépendent des processus mentaux et psychologiques : l'identification et l'appropriation, l'imaginaire et la mémorisation. Comment les actions artistiques bouleversent ces facultés propres à chaque habitant ?

Les rapports psychologiques établis entre les individus et l'espace impliquent a priori la notion de subjectivité. A. Moles est l'auteur de référence concernant ce thème. Pour lui, l'« espace pur » n'a pas d'existence : il n'existe que par rapport à un sujet, un groupe, un point de vue. L'idée d'une psychologie de l'espace correspond à l'étude de la façon dont l'individu appréhende, c'est-à-dire pense, catégorise, comprend l'espace et son contenu. Dans cette partie, on tentera d'expliquer les processus qui sont à l'origine de ces relations psychologiques, de comprendre quels impacts les actions artistiques peuvent avoir sur ces rapports, de distinguer la nature de ces éventuelles modifications engendrées. Enfin, la prise en compte de la faculté de mémorisation des habitants permettra d'aborder le thème de la portée des actions artistiques dans le temps.

4.1. Actions artistiques dans des espaces signifiés (les lieux)

Le terme d'espace renvoie à une réalité objective. Les lieux, quant à eux, sont rattachés à l'existence et la présence de l'homme. Cette distinction entre lieux et espaces a été évoquée par plusieurs auteurs⁵¹. Les lieux correspondent à des espaces investis, qualifiés et sont produits par la pratique quotidienne. Ils font l'objet d'activités, de perceptions. Ils sont liés à une symbolique et sont présents dans de nombreuses mémoires. Les lieux sont donc des espaces identifiés. En fonction des individus pris en compte, divers lieux pourront être projetés sur un même espace.

Les urbanistes et architectes travaillent sur l'espace et ils ne font qu'énoncer des lieux virtuels. La réalité pourra aussi bien les reconnaître que les refuser.

L'espace n'est pas neutre pour celui qui s'y trouve mais il est chargé de sens : les espaces sont valorisés aux yeux des habitants selon les processus d'identification des lieux et l'appropriation. La valorisation de l'espace présente des degrés différents : l'appropriation va plus loin que le concept d'identité d'un lieu.

⁵¹ Recherche « Eléments d'analyse urbaine » et Y. Chalas dans « l'invention de la ville »

Les actions artistiques vont intervenir dans des lieux déjà chargés de sens : quels seront les effets causés ?⁵²

4.1.1. Identité d'un lieu

4.1.1.1. Principales caractéristiques

Le processus d'identification de l'espace induit une distinction, d'après A. Moles, entre l'« ici » et l'« ailleurs ».

Il correspond à la création du point « ici » qui n'existe que marqué, repérable et retrouvable. L'espace identifié est caractérisé par deux points : sa différenciation avec ailleurs (« ici » est un domaine d'emprise affiché, reconnu) et son attachement à une communauté, à des individus, à un système de valeurs.

L'identité d'un lieu fait référence à une collectivité sociale et place la notion de représentations au premier plan. Elle résulte effectivement des représentations de l'espace des individus de la collectivité, de leur vécu spatial ainsi que de leurs valeurs et idéologies. Elle est issue du sens donné à l'espace et dote celui-ci d'une expression propre. L'espace devient, par le processus d'identification, l'expression de la collectivité sociale.

L'identité d'un lieu est intrinsèquement liée aux représentations de l'espace, mais elle est réductible ni à une représentation d'un objet, ni à la somme des représentations : elle constitue alors un processus complexe et forme un lien particulier entre les individus et les lieux. Au final, l'identité spatiale représente autant une résultante des relations entre les habitants et leur espace qu'un processus de création de ces relations. Elle permet au lieu d'acquérir sa personnalité et sa valeur d'être. Les actions artistiques urbaines interviennent dans des lieux qui ont une signification pour les spectateurs et qui lui reconnaissent une identité. Elle peuvent modifier ou valoriser cet aspect identitaire en agissant principalement sur deux aspects : l'histoire et la symbolique du lieu.

4.1.1.2. Histoire du lieu

Les espaces investis par les artistes ont tous eu une histoire préalable plus ou moins mouvementée. Cette histoire est constitutive de l'identité et de l'existence même du lieu. La charge historique des lieux inspire parfois les artistes, qui mettent ainsi en valeur l'identité du lieu. Au contraire, ils peuvent la nier totalement et « détourner » l'espace au

⁵² Cette question pourrait également être posée aux « aménageurs-urbanistes » qui doivent tenir compte de l'histoire d'un lieu, de l'image qui lui est attribuée ainsi que des principales caractéristiques des relations psychologiques établies entre les habitants et ce lieu. A partir du moment où un élément nouveau investit un lieu, le fonctionnement urbain s'en trouvera modifié. Les actions artistiques chercheront plutôt à rompre avec les repères, les habitudes, et bouleverseront les processus d'identité et d'appropriation. Les actions d'aménagement chercheront davantage à intégrer l'élément nouveau dans le lieu existant (c'est pourquoi certains zones dites « protégées » accueillent des éléments nouveaux selon des conditions spécifiques).

profit d'une dramaturgie nouvelle. Le rapport identitaire existant entre les individus et l'espace sera alors perturbé.

En 1981, un spectacle du nom de « Mélimélodrames » prenait une ville comme sujet et souhaitait que les gens aient une autre conscience du lieu. Les artistes se servaient alors de l'histoire et rappelaient par exemple, que là où maintenant se tient la succursale d'une banque, il y avait une fontaine ou un relais à chevaux...Au contraire, la fiction pure peut perturber les rapports habituels des individus avec leur espace. Pour chaque rue d'un quartier, les artistes inventaient un fait divers bien mélo, sanglant et cocasse si possible : l'histoire du quartier était réinventée.

Les acteurs se dispersaient dans les rues et interpellaient les passants. « Quelle rue habitez-vous ? » et le passant médusé apprend qu'on a étranglé un régiment de bonnes sœurs juste derrière chez lui.

Le spectacle de KompleXKapharnaüm se sert également d'éléments historiques lors de ses représentations. Ces éléments ressurgissent à travers les discours d'individus interrogés, discours projetés sur les murs. En même temps, des images évoquant le thème traité sont montrées. A Saint-Pierre-des-Corps, l'histoire de la Loire et celles des chemins de fer ont été abordées car ces deux sujets sont importants dans l'histoire du quartier où le spectacle s'est déroulé. Les exemples suivants illustrent le travail réalisé par les artistes :

« Et bien...on s'est rappelé certaines anecdotes, des choses comme ça ! C'est vrai que ça fait du bien de temps en temps de revoir un peu son quartier et puis de revoir l'histoire de la Loire, parce que c'est vrai, on vit avec elle ! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

« Moi, j'ai ressenti qu'ils ont très bien fait revivre la vie de Saint-Pierre-des-Corps...c'était une cité ferroviaire...ils l'ont vraiment bien retracée ! Quartier maraîcher d'un côté...et sinon ferroviaire de l'autre..., tout a été très bien retracé ! » (habitante de Saint-Pierre-des-Corps).

L'identité du quartier a été revalorisée lors de ce spectacle et les habitants ont appris à connaître l'histoire du lieu où ils habitaient. Ils font partie d'un groupe de logements qui a une histoire commune.

L'histoire ainsi que l'identité d'un lieu peuvent être si présentes dans l'esprit des habitants, que les aspects fonctionnels et esthétiques d'un quartier ne seront jugés qu'à partir de ce critère. Les origines historiques d'un lieu expliquent pourquoi les espaces sont construits de telle manière : elles permettent aux habitants de se projeter dans le passé et de se référer à ce qui existait avant. Les lieux puisent alors de cette histoire leur identité, qui, sans cesse, continue de se construire. Un habitant de Grenoble fait référence à son quartier et insiste sur son aspect historique :

« Je vais vous dire très sincèrement, on finit par s'habituer à ces murs et à ces toits de briques rouges parce que, ce sont des cités construites je sais plus...en 1940 ou peut-être avant, et qui ont euh...qui ont une histoire. On sait qu'avant, il y avait des ouvriers, y'avait tout plein de personnel là dedans, et...y'a une âme ! »

4.1.1.3. Symbolique du lieu

Il a été constaté préalablement que chaque lieu a une histoire particulière. Cependant, cette dimension historique peut être complétée d'une charge symbolique, à laquelle chaque individu peut se référer. Le lieu représente alors un fait historique marquant, l'émanation d'un pouvoir, d'une époque, d'un concept. Dans les centres-villes, il n'est pas rare qu'une place juxtapose la mairie et évoque ainsi le pouvoir politique. Les églises, cathédrales et espaces environnants représentent quant à eux le pouvoir religieux.

La charge symbolique des espaces publics doit être appréciée et reconnue par la communauté : elle n'est pas purement subjective. Un symbole a la même signification pour un ensemble de personnes, ce qui lui permet de véhiculer un message et d'avoir un impact d'une certaine ampleur. Quand un habitante de Grenoble indique « *Ah...cette place...elle symbolise pour moi toute mon enfance !* », elle fait référence à son vécu, aux significations qu'elle alloue personnellement au lieu, et non à la symbolique comme elle est envisagée dans cette partie.

Les symboliques politiques et religieuses sont faiblement représentées dans les lieux publics localisés hors du centre-ville. D'autres bâtiments ou espaces représentent néanmoins des symboliques diverses dans les quartiers d'habitations localisés davantage en périphérie (cas du quartier J. Macé à Grenoble et de Saint-Pierre-des-Corps). Par exemple, les écoles et lieux d'enseignement impliquent la présence d'enfants aux yeux de tous. La place centrale du quartier Europole, vide et entourée de bâtiments en verre, symbolise le pouvoir économique. Les habitants comparent ce quartier à la Défense (Paris), et même à New York !

Une habitante du quartier J. Macé s'est exclamée à propos des projections effectuées sur l'école:

« Ils balançaient n'importe quoi comme images sur l'école...et ...c'était comme elle n'était plus respectée comme institution...comme si elle était désacralisée ! »

Cet exemple montre que les artistes aiment à manipuler les symboles afin de créer un contexte totalement différent. Quand la symbolique d'un lieu est détournée, son identité s'en trouve transformée et les spectateurs peuvent être troublés. L'investissement psychologique des habitants s'exprime à un degré encore plus important par l'intermédiaire du processus d'appropriation.

4.1.2. L'appropriation des espaces par les habitants

La notion d'appropriation va plus loin que celle d'identité car elle est définie par rapport à un individu, ou un groupe de personnes qui considèrent l'espace comme une possession.

Les habitants sont liés à leur logement, et donc, par extrapolation, aux espaces publics environnants. La pratique répétée de ces espaces conduit à ce processus mental nommé l'appropriation. Les lieux pratiqués ont une signification, ils appartiennent psychologiquement aux habitants qui les investissent.

4.1.2.1. Prise en compte de la subjectivité de l'habitant

La subjectivité de l'habitant est au cœur du processus d'appropriation de l'espace. Elle renvoie à la philosophie de la centralité (évoquée par A. Moles) qui « correspond au point de vue « ici et maintenant » de l'individu en situation et qui éprouve son propre rapport avec l'environnement ». En fait, cette philosophie implique que chaque individu se considère comme étant lui-même le centre du monde qui s'étend autour de lui. Cette conception s'oppose à l'approche cartésienne qui adopte le point de vue d'un observateur extérieur.

Ce dernier examine de manière rationnelle l'espace dans lequel tous les points s'avèrent équivalents car aucun n'a à être privilégié. Dans cette perspective, l'espace se réduit à une configuration géométrique caractérisée par un système de coordonnées.

Il s'avère que les habitants ne dépendent pas intégralement du premier système de pensées car ils savent raisonner de façon géométrique : ils s'orientent, peuvent calculer des distances et élaborer des trajets. L'individu est partagé entre les deux psychologies citées auparavant : il passe de l'une à l'autre sans en avoir conscience.

L'intérêt est porté dans cette recherche sur le sujet, l'habitant qui est au centre de la problématique ; il constitue la référence première. Une attention toute particulière est à accorder, selon moi, à la philosophie de l'espace centré qui a pour conséquence la volonté de l'individu de s'acquérir l'espace, de le dominer. L'appropriation se définit alors comme un mécanisme par lequel un être se fixe dans un espace qu'il ressent comme étant le sien. Elle correspond donc à un processus mental propre à un individu implanté dans un espace, qu'il occupe et qu'il vit. Par cette appropriation, l'habitant valorise mentalement son espace et lui associe des significations.

4.1.2.2. Caractéristiques de l'appropriation

L'appropriation de l'espace, c'est l'ancrage que réalise un individu dans un univers qui est défini par l'approche psychologique comme uniforme et illimité à l'origine. La notion d'ancrage correspond à l'enracinement de l'individu, à sa fixation dans l'espace, et donc, à son habitat. Le monde reste uniforme et illimité pour les êtres errants : ces derniers constituent néanmoins une catégorie minoritaire dans la civilisation occidentale (A. Moles).

L'appropriation, au même titre que l'identification, correspond à un processus de relations entre un habitant et l'espace considéré. Elle est issue d'un ensemble d'expérimentations attachées à l'individu.

En tant que processus dynamique, l'appropriation se construit selon plusieurs modalités :

- L'expérience d'actes : l'être s'approprie d'autant mieux un lieu que la somme de ses actes en ce lieu est conséquente. Il faut également tenir compte de l'importance qu'accorde l'individu à ces actes. Le lieu approprié est relié à un ensemble de stimuli, de décors et d'actions susceptibles de se perpétuer à travers le temps. Le retour à ce même lieu, avec le même décor et à des intervalles de temps vaguement périodiques, constitue un facteur important dans le processus d'appropriation.
- Les dépenses cognitives : l'individu réalise des dépenses cognitives, c'est-à-dire qu'il y a mobilisation de son activité mentale attachée à l'image du lieu. Cette mobilisation se présente sous divers aspects.
 - Elle correspond aux références du lieu réalisées dans l'acte communicationnel de l'individu. L'individu, dans ses conversations, fait référence ou allusion à un lieu, dont l'appropriation se définit d'autant mieux que ses allusions sont fréquentes.
 - L'appropriation est également caractérisée par l'acte de dénomination. Les dénominations les plus communes sont celles qui mettent le mieux en jeu la nature des relations entre l'individu et l'espace. Quand les noms des lieux se spécifient, la dimension subjective de l'appropriation est davantage révélée. La dénomination donne une première idée approximative de la nature de l'appropriation.

Selon ces modalités, les relations psychologiques s'établissent entre des lieux et les habitants en fonction du mécanisme d'appropriation. Ces relations sous-tendent la prise en compte de la dimension affective de ces espaces vécus.

4.1.2.3. La dimension affective

L'appropriation nécessite du temps et de la répétition. Un lien particulier se crée alors entre les habitants et les espaces qui leur sont appropriés. Les lieux considérés font partie de la vie même des habitants. On assiste à une personnification des lieux. Les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche ont exprimé le lien qui les unit aux espaces environnants d'une manière très forte. Elles expriment de l'affection pour ces lieux. L'évocation de sentiments montre à quel point ces personnes se sont appropriées les lieux. Cette dimension affective est le degré le plus fort du processus d'appropriation. Une femme de Saint-Pierre-des-Corps a passé toute sa vie dans un même immeuble dont elle était la gardienne :

« Nous, on se plaît très bien ici. Moi, j'ai toujours travaillé ici ! J'ai entretenu la résidence pendant 22 ans. Alors moi, je la vois différente cette résidence et ce quartier. J'y suis attaché ! J'me dis bien souvent, celui qui se plaît pas là, même au milieu des bois, il s'y plaira pas ! »

Quant au quartier J. Macé à Grenoble, les individus sont en général très attachés à leur lieu d'habitation. Une assistante maternelle qui est née au sein du quartier affirme alors :

« Personnellement, quand on y est né, on a une attache. Pour moi, c'est une histoire d'amour avec ce quartier ».

Cet exemple est très important : le quartier est ici personnifié et le terme d'« amour » exprime alors le degré important d'attachement. Des habitants vont jusqu'à exprimer des sentiments pour leur quartier.

A l'opposé, d'autres habitants apprécient le lieu où ils vivent, mais ils n'ont pas atteint ce degré d'appropriation.

Un habitant de J. Macé nous indique :

« Nous ne sommes pas des vrais du quartier, nous ne sommes pas des pionniers du quartier, nous ne sommes arrivés que depuis une dizaine d'années. Mais bon, nous connaissons le quartier ».

Au final, l'affectivité indique le fort degré d'ancrage des habitants par rapport aux espaces.

4.1.3. Conséquences des actions artistiques dans les lieux

Les lieux sont des espaces signifiés pour chacun des habitants grâce aux processus d'identification et d'appropriation. Les actions artistiques interviennent dans des espaces qui font l'objet de représentations mentales et de relations spécifiques avec les habitants. Lors des spectacles, les projections mentales des individus sont perturbées. D'après les entretiens et les observations menées, trois types de modifications ont pu être relevés. Cependant, ces conséquences dépendent du degré d'identification et d'appropriation de l'espace par les individus.

4.1.3.1. La dépossession

Pour les habitants, les lieux sont constitués d'après leurs habitudes : ils ont leurs repères. Le processus d'appropriation fait en sorte que l'espace est mentalement possédé par les individus. Les interventions artistiques ont recours à des procédés qui modifient les espaces : les pratiques qui constituent la base même de l'identification ou de l'appropriation sont modifiées. Les perceptions peuvent être changées et une foule de spectateurs vient envahir les lieux. Face à ces changements d'habitudes, les processus d'identification et d'appropriation sont altérés : des personnes ne retrouvent plus leurs repères, les lieux sont investis par des éléments inconnus. Le ressenti d'un habitant de Saint-Pierre-des-Corps illustre cette idée :

« Et bien...j'étais un peu perdu lors du spectacle. Je ne reconnaissais plus mon petit square ! C'était plus mon square...c'était...c'était autre chose...Il fallait voir comment [les artistes] l'avaient manipulé ».

A travers ces paroles, on comprend que l'espace dont il est question est un lieu différent pour cet habitant. Ce lieu qu'il considérerait comme le sien, a été investi par les artistes, ce qui a engendré des modifications de l'espace et a attiré des personnes extérieures au quartier. C'est pourquoi on peut évoquer un sentiment de dépossession ressenti par les habitants.

4.1.3.2. La distanciation

La mise en distance est un des procédés basiques des actions artistiques urbaines. Elle permet, par rapport aux référents habituels des habitants, d'accorder de l'importance à certains éléments ordinairement oubliés, et de désacraliser d'autres parties de l'espace. Les artistes ont principalement recours à des procédés tels que le décalage visuel, l'ironie verbale ou la dissonance sonore, procédés évoqués par les artistes (recherche de P. Chaudoir). Choses, formes urbaines, architectures, situations, personnes... : les objets ainsi visés peuvent être rendus dérisoires, ou alors mis en perspective critique. L'importance accordée par les habitants vis-à-vis des divers éléments de l'espace est modifiée : la hiérarchie qui existe dans l'esprit des habitants entre ces éléments est perturbée.

Cette distanciation permet souvent aux artistes d'aborder une attitude critique vis-à-vis de l'espace public. En dévalorisant un bâtiment public par le manque d'éclairage (mairie annexe), et en mettant en valeur un banc par des jeux de lumières (Spectacle de KomplexKapharnaüm à Villeurbanne), les artistes ont voulu montrer qu'il fallait davantage porter son attention sur des parcelles de territoire pas toujours mises en valeur.

4.1.3.3. La valorisation

La réalisation d'actions artistiques dans un quartier concerne directement les habitants, car un événement a lieu sur leur territoire. D'après les entretiens menés, des habitants ont apprécié que de tels spectacles aient eu lieu dans leur quartier : ils ont alors exprimé un sentiment de fierté. Les jugements qu'ils portaient sur les espaces ont été remis en cause grâce à la nouvelle impulsion qu'a pu donner le spectacle.

Cette valorisation des espaces existe à deux degrés différents. Une action artistique urbaine cible des espaces qui deviennent alors des centres d'attraction : l'attention est portée sur ces lieux. Par conséquent, d'après le lien d'appropriation, les habitants se sentent également directement concernés. La valorisation de l'espace pour les habitants est due, dans un premier temps, à l'attention accordée aux espaces. Une habitante de Saint-Pierre-des-Corps se rappelle à propos du spectacle de KomplexKapharnaüm :

« Ça égayait un petit peu le quartier, quoi ! Bon ben, je vois le soir, y'a pas grand-chose à part les gosses qui jouent et les voitures qui passent ! Ca change un peu, quoi ! Et puis ça fait dire à certaines personnes, tiens ! Y'a quelque chose dans ce quartier ! Ils se sont intéressés à notre quartier ! »

Les quartiers d'habitations périphériques ne font pas l'objet de la même attention que les quartiers situés en centre ville. Cependant, le temps d'un spectacle, l'animation est telle que des personnes extérieures à ces espaces viennent voir ce qui se passe et découvrent les lieux. Les habitants projettent cette marque d'attention sur eux-mêmes.

Le deuxième degré de valorisation des espaces dépend de l'action artistique elle-même. Les artistes eux-mêmes participent à cette action de valorisation des espaces grâce aux dispositifs qu'ils mettent en place. Les espaces sont valorisés car ils font l'objet d'une attention nouvelle, et les actions menées par les artistes participent en plus à cette valorisation. Le spectacle de KompleXKapharnaüm prend l'espace, le quartier comme sujet et objet de leur représentation. Des habitants du quartier J. Macé à Grenoble ont alors exprimé comment le spectacle avait valorisé les espaces à leurs yeux :

« Y'a certaines images qui nous ont fait...Ah ! Regarde la cité, comme elle est belle sous ce point de vue ! C'était une photo qui avait été prise du pont. On voyait bien la cité comme ça, elle faisait vraiment très belle... » (habitant du quartier J. Macé).

« C'est vrai que ça nous a fait plaisir de voir notre quartier d'un seul coup mis en valeur... et y'avait des gens à côté qui nous disait, mais il est où ce quartier. Et ils nous disaient que si on habitait le quartier, on avait de la chance...et d'un seul coup, on se sentait un peu fier, on se disait tiens, on est bien dans notre quartier...c'est pas si mal. Moi en fait...le fait d'avoir entendu des gens qui trouvaient le quartier magnifique ! Du coup...je l'ai regardé d'un autre œil. Est-ce qu'il est si magnifique que ça ? Oh non, il est pas si magnifique que ça ! Et le fait que beaucoup de gens trouvent ce quartier extraordinaire ! Du coup, ça le revalorise à mes yeux. Et je me suis dit, eh bien oui, c'est vrai, on y vit bien. C'est vrai que la cité a remonté dans mon estime. Je croyais qu'on habitait un quartier pourri, mais non » (habitante du quartier J. Macé).

Ces deux citations sont très importantes. Elles ne constituent pas de simples illustrations, mais révèlent un changement d'appréciation du quartier suite à l'intervention artistique. Cette dernière a réussi à modifier les idées préconçues de ces habitants interrogés. Un des objectifs des collectivités a donc été atteint.

Pour ce travail, seules ces conséquences sur les représentations mentales des habitants présentées ci-dessus ont été déterminées. Cependant, dans le cadre d'une recherche plus approfondie, il serait pertinent de déterminer de nouvelles modalités.

Ces conséquences ont été déterminées suivant les processus d'identification et d'appropriation qui lient les habitants aux espaces constitutifs de leur quartier d'habitation. Cependant, d'après Y. Chalas, les relations des habitants avec leur quartier d'habitation sont en train de changer. L'appropriation des espaces en sera modifiée. Il est intéressant de connaître les évolutions des relations entre les habitants et les espaces, pour savoir quels seront les nouveaux facteurs à prendre en compte dans une recherche postérieure.

4.1.4. Vers de nouvelles relations habitants / espaces en milieu urbain

Y. Chalas fait référence à la notion de quartier et à son déclin pour expliquer l'évolution des relations entre les habitants et les espaces. D'après lui, l'espace urbain faisait, auparavant, davantage l'objet d'une partition en quartiers bien précis (la fin des trente glorieuses marque un tournant concernant cette conception). Le quartier pouvait être le lieu non seulement du logement, mais aussi des loisirs, de la sociabilité professionnelle, amicale, familiale. Le quartier apparaissait comme le seul lieu d'identité habitante urbaine. La fixation sur le quartier était forte et la mobilisation y était réelle. Les pratiques urbaines étaient pour une large part des pratiques fondées sur le découpage territorial en « quartiers-villages ». Il se trouve encore des habitants qui vivent dans ce qui ressemble à ces espaces. Le quartier J. Macé correspond effectivement à cette vision et les habitants se sentent d'ailleurs « comme dans un village ».

Dorénavant, les pratiques urbaines ont changé dans la majorité des villes. Le travail a été le premier à quitter le quartier ; la consommation, les loisirs et la sociabilité ont suivi. Il n'est jusqu'à l'école qui n'ait cédé à la tentation de s'éloigner du lieu d'habitation. Au bout du compte, il ne resterait plus que le logement dans le quartier. Tout le reste des pratiques urbaines autrefois inscrites dans le quartier dépend maintenant de la mobilité hors du quartier. L'aire de fixité de l'habitant s'est réduite et c'est le logement, et non le quartier, qui est le point fixe des pratiques urbaines. Dorénavant, les habitants en général se déplacent plus, travaillent plus loin de leur lieu d'habitation et consomment également plus loin (grandes surfaces, zones commerciales...). Les logiques qui ressortent du quartier, c'est à dire la proximité et la mixité fonctionnelle et sociale inscrites dans une petite échelle territoriale, se secondarisent. Aujourd'hui, le concept même de quartier est dévalorisé et des auteurs tels que M. Lussault arrivent à en parler comme d'un mythe dévalorisé.

Dorénavant, l'homme n'est plus d'une seule appartenance territoriale mais de plusieurs appartenances territoriales à la fois. Son identité urbaine est beaucoup moins liée à un espace territorial restreint. L'identification et l'appropriation des espaces constituant les alentours du logement se font alors à un degré moindre.

Le processus mental qui relie les habitants à leur espace ne se limite pas à la représentation, terme certes très général qui englobe toute traduction mentale d'une réalité extérieure perçue. Nous avons constaté que ces représentations mentales dépendaient de mécanismes faisant trait à la subjectivité et au vécu de chaque individu : l'identification et l'appropriation. La représentation mentale comme elle a été définie ci-dessus est restrictive. Les rapports existants entre les habitants et les espaces considérés intègrent également la notion d'imaginaire qui permet d'aller au-delà des représentations mentales.

4.2. Actions artistiques et imaginaire des habitants

4.2.1. *Quel imaginaire des espaces ?*

L'imaginaire est un concept très difficile à aborder. C'est pour cela qu'il est plus facile de le traiter en le comparant à quelques-unes des facultés par lesquelles les hommes cherchent à comprendre le monde dans lequel ils vivent.

4.2.1.1. *Imaginaire et représentation mentale*

L'imaginaire doit être comparé à la représentation mentale car tous deux sont des processus mentaux qui s'inspirent de la réalité. Cependant, l'imaginaire va au-delà de la représentation. Par exemple, la représentation d'une place se réfère à l'idée même de place, aux jeux qu'elle propose, aux pratiques de sociabilité qu'elle permet ainsi qu'à l'espace libre qu'elle offre. L'imaginaire d'une place ou d'un espace particulier correspondra quant à lui à l'ensemble des images qui se réfèrent à cette place, et en particulier aux images de dimension poétique. L'auteur P. Sansot s'est penché sur cet aspect et il s'est proposé par le biais d'une description d'une ville de chercher la dimension poétique de la ville et de ses espaces. Cette dimension poétique fait intervenir les sentiments et l'irrationalité des individus. C'est une interprétation mentale qui va bien au-delà du réel. P. Sansot fait référence à une « géographie sentimentale des quartiers », à des « quartiers louches et sinistres ». Chaque élément décrit est porteur de signification et d'extrapolation sentimentale ou émotionnelle.

L'imaginaire, comme indiqué ci-dessus, se base sur des images, l'un des véhicules privilégiés du vécu. Selon G. Durand (auteur cité par Y. Chalas dans « l'invention de la ville »), toute image renvoie à un signifié vécu, et inversement, tout vécu se signifie en image. Elle n'est pas une simple représentation car elle correspond à une présence sémantique des rapports vécus avec la réalité. Il faut savoir également que l'image remplit une fonction de médiation : c'est une troisième voie qui réconcilie des thèmes opposés tels que sujet et objet, corps et esprit, concret et abstrait... L'image a la capacité de matérialiser ou de donner corps à la sphère des idées, du spirituel ; d'autre part, elle peut spiritualiser ou mythologiser l'environnement matériel, empirique, sensoriel. L'image est un lien qui permet de réunir une série d'oppositions dualistes.

L'imaginaire se base sur les images : c'est un processus mental qui permet d'aller au-delà de l'intellectuelle représentation car elle se base sur le vécu, et permet l'articulation entre le monde concret et abstrait. L'imaginaire se base sur la dimension poétique, interprétation sentimentale du monde environnant qui colore la simple représentation. En conclusion, l'imaginaire va au-delà de la réalité.

4.2.1.2. Imaginaire et imagination

L'imaginaire n'est pas l'imagination pure car c'est la réalité travaillée par l'imagination. Cette imbrication de la réalité et de l'imagination fonde l'intérêt de l'imaginaire mais constitue aussi une des principales difficultés à le saisir.

On attribue à l'imagination une véritable fonction médiatrice entre les sens et la faculté de penser, ainsi qu'une fonction de création ayant comme base la réalité. L'imagination est un domaine obscur dans lequel des philosophes ont tenté d'apporter un éclairage⁵³.

D'après Aristote, la pensée n'œuvre pas directement sur les matériaux mais sur des images mentales travaillées par une faculté imaginative. Descartes, dans ses méditations métaphysiques indique que l'imagination, associée au « sens interne », peut se saisir d'impression pour en faire des « formes nouvelles ». Il distingue une imagination involontaire, et d'une autre côté, de véritables intentions imaginatives qui permettent volontairement à l'âme, par une contention d'esprit particulière, de se représenter « un palais enchanté ou une chimère » (les passions de l'âme n°20).

Il faudra attendre la philosophie critique de Kant pour voir fonder une indépendance structurelle de l'imagination par rapport aux données empiriques. Il dote l'imagination d'un pouvoir propre, « caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher les vrais mécanismes » (critique de la raison pure). Cependant, il refuse de prêter une intuition des choses en soi (refus connaissance absolue). L'activité symbolique de l'homme demeure conditionnée par les matériaux de l'expérience empirique, dont elle étend simplement l'usage. « Pour grande artiste et magicienne que soit l'imagination, elle doit tirer des sens la matière de ses images... » (Anthropologie...n°28).

Le champ de compréhension de l'imagination déborde celui de l'imaginaire qui lui, est forcément rattaché à la réalité. Or, l'imaginaire correspond à la réalité retravaillée par l'imagination : elle se rapporte davantage aux illusions.

4.2.1.3. Existence d'un imaginaire urbain

R. Fauque⁵⁴ fait état de l'existence d'un imaginaire urbain en fonction duquel les habitants ont une lecture orientée de la ville. Cet imaginaire urbain fait référence à la culture à laquelle chaque individu appartient. L'appréciation et la lecture des espaces fait, d'après lui, davantage référence à cet imaginaire urbain qu'à la ville « réelle ».

Cet imaginaire urbain se définit, d'après lui, à partir d'un ensemble d'images préconstruites issues d'idées préconçues. L'appréciation d'un espace dépendra de ce facteur, ainsi que du contexte spatial dans lequel il se situe. Un lieu urbain n'est rien par lui-même mais dépend de tous les autres lieux avec lesquels il entretient des rapports.

⁵³ Les auteurs suivants ont été cités dans l'ouvrage de WUNENBURGER Jean-Jacques, intitulé « L'imagination, » (collection Que sais-je ?, Presses universitaires de France, 1991, 127p).

⁵⁴ FAUQUE Richard, article « la perception de la ville et imaginaire urbain » (Revue « Espaces et sociétés » n°16, éditions anthropos, novembre 1975).

Le jugement et la signification que l'on accorde à un espace varient selon les images qui lui sont associées : l'absence de circulation automobile fera qualifier telle rue de calme et agréable, telle autre rue, parce qu'elle est excentrée, de triste voire dangereuse. Le fait de prêter un sens au lieu urbain s'opère moins en référence à la ville, qu'au système culturel constitué par l'imaginaire urbain. R. Fauque indique également que la présence d'ordures ne signifie rien en elle-même : des ordures dans des petites rues de la vieille ville peuvent être reliées à un certain cachet, au pittoresque, alors que des ordures dans des rues anonymes en périphérie peuvent signifier la pauvreté et la saleté.

Au cours des entretiens menés pour cette recherche, l'imaginaire des habitants vis-à-vis des espaces environnants ainsi que la signification qu'ils leur allouaient ont été évoqués. C'est ainsi que des propos d'habitants du quartier J. Macé à Grenoble semblent illustrer cette idée:

« J.Macé, c'est un cul de sac, c'est vraiment...on pourrait imaginer un panneau « Vous êtes à la cité J. Macé », « vous n'êtes plus à la cité J. Macé ». C'est vrai que la cité, elle est construite en carré...c'est une sorte de dernier village d'Astérix, ...qui subsiste au milieu de l'invasion ! C'est vrai je perçois ici plutôt comme un petit village gaulois, qui est un petit peu fermé sur lui-même, et...avec des gens qui sont là depuis très longtemps ! » (Habitante de J. Macé).

« Ce que j'ai trouvé aussi formidable, c'est qu'il y a aussi à Jean Macé la vie d'un village au milieu d'une ville. C'est un peu ce qu'était Saint-Germain-des-prés avant 1960. C'est-à-dire que les gens se retrouvaient là, ...c'était dans Paris ou à Montmartre. » (Habitant de J. Macé).

« Europole, c'est quelque chose de complètement...pas inhumain, c'est pas quand même le mot...c'est un endroit où on va travailler et où on s'en va. Vous savez...les grands bureaux comme en Amérique !! » (Habitante de J. Macé).

Ces exemples tendent à montrer comment la part de l'imaginaire est grande. Les personnes font référence à des images idéales, à des modèles et à des archétypes (« village d'Astérix », « Saint-Germain-des-prés », « Amérique »), qui organisent leurs représentations mentales du quartier.

Tous ces exemples confirment les propos de R. Fauque qui affirme combien les espaces de la ville ne sont pas reliés à un monde réel mais à un monde mythique en ce qui concerne les appréciations de ces espaces par les habitants.

4.2.2. Un nouvel imaginaire créé par les actions artistiques ?

4.2.2.1. les actions artistiques : vers une « déréalisation » de l'espace

Les actions artistiques constituent un support privilégié pour susciter l'imagination des « habitants-spectateurs » : ces derniers, confrontés tous les jours aux habitudes et à la routine, se retrouvent lors d'un spectacle, en présence d'éléments nouveaux qui les ouvrent

à d'autres pensées. Les artistes créent des situations, évoquent des éléments qui stimulent l'imaginaire des individus.

Dans le spectacle de KompleXKapharnaüm à Grenoble, les artistes ont utilisé le thème du train et ont ainsi fait référence à des images déjà connues des spectateurs.

« La mise en scène était extraordinaire ! Y'avait un chef de gare...le fait d'avoir son ticket, ...Ils ont distribué des tickets, au départ de la déambulation et...et on était alors invité à un voyage ! » (habitante du quartier J. Macé).

La présence d'un acteur ayant le rôle d'un « chef de gare », la distribution de tickets et l'implication d'un déplacement lors du spectacle suffisent à cette habitante pour se référer à tout l'univers du voyage et de l'évasion.

Les artistes avaient installé des objets donnés par les habitants dans un wagon de train, et ils avaient réalisé toute une mise en scène et mise en valeur des choses récupérées :

« Dans la semaine, il y avait des objets qui avaient été pris dans le grenier des gens, et du coup chaque compartiment avait sa petite originalité ...Et y'a quelque chose de complètement créatif dans le fait que...de faire vivre un wagon, parce que d'abord un wagon, c'est quelque chose qui est complètement inutilisable puisqu'il n'y avait pas la locomotive, ...mais malgré tout, à partir du moment où il est sur quai et que l'on peut rentrer dedans, et bien, on croit qu'on va rentrer dans un voyage. En fait, c'est un voyage à travers l'imaginaire et l'histoire du quartier...Des objets inertes dans un grenier sont devenus vivants, à partir du moment où ils étaient dans le train »

Cet habitant fait également référence au thème du voyage, mais ajoute la dimension temporelle. En effet, ses propos tendent à montrer que cette installation peut lui permettre de faire un voyage dans le temps, de se projeter dans une époque que lui, n'a pas connue.

Les artistes, à la base de leurs actions, créent des situations qui semblent déconnectées de la réalité. Les espaces n'ont plus la même réalité pour les habitants. Ces derniers, grâce à la faculté créatrice de l'imagination, se déconnectent de la réalité spatiale. Les récits de certains habitants confirment cette idée :

« C'était bizarre, c'était comme si leurs sons, leurs images...ça venait d'une autre planète !!! Y'avait beaucoup de gens, et se croyait tous dans un monde différent ! » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps).

« La troupe là, elle avait fait des montages qui déformaient un peu toute la réalité filmée, les discours des gens...et vu que la musique était un peu...étrange des fois, enfin, avec des sons, vous savez...un peu caverneux, on se sentait un peu tout déboussolé, comme dans un film de science fiction ! » (habitant de Saint-Pierre-des-Corps).

Ces citations sont pertinentes car elles montrent que la faculté d'imagination des habitants est utilisée par les artistes pour aboutir à un nouvel imaginaire des espaces.

L'imaginaire urbain définit par R. Fauque sert, selon moi, de référence pour les artistes : les habitants ont une lecture de l'espace en fonction de certaines images présentes à leurs esprits et dépendantes de la culture. Ainsi, l'artiste utilise ces images préconstruites pour faire basculer plus rapidement les spectateurs dans un autre monde, dans un autre imaginaire. L'évocation de la nature et la mise en valeur des jardins lors du spectacle de KompleXKapharnaüm à Saint-Pierre-des-Corps a projeté un habitant dans l'univers campagnard :

« Donc, y'avait tout un jeu de lumière dans les arbres, et apparemment, c'étaient les jardiniers qui étaient là habituellement qui étaient filmés. C'est vrai que ça faisait vraiment petit coin de campagne, cette partie là...Moi, je sais que j'ai bossé à Paris, et déjà, venir à St Pierre, j'avais l'impression de me retrouver un peu à la campagne, même si franchement, c'est pas vraiment très vert partout... Mais avec des petits coins comme ça, ben...on se sent bien en province ! »

Les actions artistiques réalisent des mises en scène originales de l'espace, suscitent de nouvelles perceptions ou livrent par le langage des messages poétiques ou dramaturgiques. Lors de cette recherche, la démarche des artistes est exemplaire dans l'application au « détournement » des choses et des situations urbaines. Les habitants ont alors une lecture des espaces dépassant la simple retranscription de la réalité.

Les artistes invitent les spectateurs à créer un nouvel imaginaire de l'espace permettant au sujet d'élargir sa représentation du réel au-delà des limites de sa perception, en lui donnant à ressentir des états affectifs rares ou inconnus dans sa vie. Ces états affectifs correspondent aux émotions.

4.2.2.2. Le dépassement de la réalité : intervention des émotions

Toute représentation sensible et mentale s'accompagne d'une « résonance intérieure », d'un ressenti principalement caractérisé par le plaisir ou le déplaisir : ce sont les émotions. Comment évaluer ces émotions issues de l'activité imaginative de l'homme face à une action artistique?

Les artistes confrontent les habitants à des éléments inattendus, suscitant un imaginaire qui permet d'explorer les espaces au-delà du rayon d'action de la conscience. Une autre « scène » se déploie en parallèle à la réalité et va susciter des charges émotionnelles. Par exemple, la première réaction d'une habitante du quartier J. Macé face au spectacle a été la suivante :

« Mon impression , c'est que ces images, projetées à droite et à gauche, de tous les côtés, ces voix, connues ou inconnues, que l'on entendait aussi de tous les côtés, ...c'était impressionnant, je trouvais. C'était vraiment impressionnant...J'étais bouleversée et effrayée...mais heureuse en même temps ! »

Cet exemple est représentatif de l'attitude adoptée par un nombre important de spectateurs face à une situation inattendue. Ces émotions exprimées montrent le bouleversement interne ressenti par cette habitante.

Les émotions correspondent à la recherche d'une adaptation face à une situation inattendue (définition encyclopédie Universalis). Les informations perçues lors des actions artistiques produisent une situation d'incertitude chez le spectateur. Le sujet ne dispose pas d'une réponse toute prête et il est à la recherche d'une nouvelle conduite adaptée : les émotions apparaissent lorsqu'il y a un décalage entre ses anticipations perceptives et cognitives et son répertoire de réponses disponibles.

Les émotions troublent les individus dans leur appréhension de l'espace : elles sont essentiellement dues à la nouveauté de l'activité à laquelle ils assistent, ainsi qu'à la surprise provoquée par l'action artistique. Elles peuvent en effet venir d'une situation qui n'est pas forcément nouvelle, mais sa soudaineté empêche les habitants de mobiliser les réponses habituelles.

Les représentations et l'appréhension des espaces par les habitants sont réalisées en fonction d'un imaginaire urbain, lequel dépend du processus mental de l'imagination. Celui-ci est particulièrement sollicité lors des actions artistiques et peut aboutir à une certaine déréalisation de l'espace. Ces nouvelles données à prendre en compte pour les spectateurs leur procurent des émotions plus ou moins fortes, lesquelles dépendent en grande partie de la personnalité de chacun.

Des bouleversements interviennent dans les rapports psychologiques que les habitants ont pu construire avec les espaces de leur lieu d'habitation. Mais quelle est la durée d'un tel impact dans le temps ? Comment les actions artistiques s'inscrivent-elles mentalement dans le temps, sachant que leur action est concrètement éphémère ?

4.3. Mémorisation des actions artistiques

Comment une action peut laisser une empreinte d'un spectacle dans la rue ? Après le passage d'une manifestation, le lieu investi par un spectacle de rue est soigneusement nettoyé. Le sol, les murs, les maisons...ne laissent aucun indice du passage d'une quelconque déambulation. Des centaines de personnes, comédiens et spectateurs, ont marché là et ont participé ensemble à un même événement et physiquement, il n'en reste plus rien. Les actions artistiques ne peuvent subsister qu'à travers la mémoire et les souvenirs des habitants. Quelles traces une action de nature éphémère peut-elle laisser ? Les souvenirs perdurent-ils ? Des changements de pratiques ont-ils lieu a posteriori ?

4.3.1. Souvenirs et mémoire : quel fonctionnement ?

La mémoire est le mécanisme mental qui permet aux actions artistiques de faire trace dans l'esprit des habitants. C'est pourquoi il est important d'expliquer succinctement le fonctionnement de la mémoire.

4.3.1.1. Différents types de mémoires

Les hommes disposent principalement de deux types de mémoire⁵⁵:

- La mémoire du système nerveux qui dépend de conditionnements et d'apprentissages sensorimoteurs, et qui se rattachent à la plupart de nos habitudes comme manger, conduire un véhicule....
- La mémoire représentative qui correspond au sens courant du mot « mémoire ». Ce niveau est très complexe car il nécessite des opérations mentales qui permettent de se représenter les objets ou événements en leur absence. C'est en ce sens que le terme « mémoire » est utilisé dans ce travail.

Les principaux modes de représentation de la mémoire sont le langage et l'image mentale visuelle. Si le premier mode de représentation, le langage, aboutit à une sorte de mémoire conceptuelle, le second, l'image visuelle, aboutit à une mémoire analogique de type visuel-spatial.

La mémoire représentative est elle-même non homogène et elle regroupe deux catégories : la mémoire à court terme, qui est caractérisée par une capacité limitée et un oubli très rapide, et la mémoire à long terme, qui se définit par une grande capacité et par un oubli progressif pouvant s'étendre sur des années. Lors des entretiens menés pour cette recherche, la mémoire représentative de long terme était donc sollicitée.

⁵⁵ Définition Encyclopédie Universalis

4.3.1.2. Stockage des informations

La mémorisation d'un événement ou de plusieurs données dépend de certains facteurs.

- Le nombre de répétitions et le temps de présentation de ce qui est à retenir améliorent la rétention à long terme.
- Des variables subjectives telles que la motivation et la tonalité affective jouent également un rôle facilitateur. La valeur affective et émotionnelle est liée à l'agrément ou au désagrément que l'événement a pu procurer. La plupart des souvenirs des individus portent sur des événements de vie privée qui d'une façon générale sont jugés de façon agréable. Il apparaît alors logique qu'un événement sera d'autant mieux mémorisé qu'il aura eu une importance capitale.

La qualité et le nombre de souvenirs relatifs à un événement dépendent de ces éléments. Cependant, à long terme, on constate des déformations de souvenirs. D'une part, les souvenirs sont simplifiés et schématisés. D'autre part, les oublis sont propices au développement de l'imagination créatrice, laquelle a tendance à accompagner les représentations passées d'éléments projectifs actuels.

Les souvenirs des habitants constituent la principale trace des actions artistiques a posteriori. D'après les caractéristiques de la mémoire évoquées ci-dessus ainsi que les entretiens effectués, comment les actions artistiques perdurent dans les esprits des habitants ? Est-ce que ces souvenirs poussent ces habitants à agir autrement ?

4.3.2. Portée des actions artistiques éphémères dans le temps

4.3.2.1. Marquage de l'espace et des habitudes

♦ « Hyperbole de la mémoire du « une fois » »

Dans son essai sur les cheminements quotidiens en espace urbain, J.F. Augoyard tente de décrire le rapport vécu que les habitants entretiennent avec les espaces d'habitat à travers leurs déplacements. Selon lui, l'événementiel est un opérateur de différence qui bouscule les apparences spatiales ; il rompt avec les pratiques répétitives de l'espace qui se réalisent selon la « mémoire-habitude ». Les événements ponctuels et irruptifs (il prend l'exemple d'un carnaval, ou d'une bagarre) sont valorisés par l'hyperbole de la mémoire du « une fois ». Ainsi, le lieu se trouve marqué par l'événement longtemps après qu'il ait eu lieu par effet de « synecdoque » (figure par laquelle on prend le tout pour la partie et la partie pour le tout). Le lieu est tout à coup marqué par l'événement différenciateur.

D'après cette théorie, une action artistique éphémère peut être associée à l'événement différenciateur auquel l'auteur fait référence. Elle pourrait marquer un espace longtemps après sa concrétisation éphémère, marquer les esprits des habitants et subsister ainsi dans la

mémoire de long terme. Les paroles d'une habitante de Saint-Pierre-des-Corps peuvent accompagner cette idée :

« Eh bien, c'est vrai qu'on n'a pas eu souvent ça là, sur la place...et quand je regarde le grand mur là-bas, en face, je repense toujours à la vieille dame qui faisait son discours. Ca me marque d'autant plus aujourd'hui car elle vient de décéder... »

Une action artistique éphémère pourrait alors marquer un espace grâce aux souvenirs gravés dans les esprits des habitants. Elle instaure des formes esthétiques qui font trace dans l'imaginaire des habitants. Cependant, il a été difficile de constater lors des entretiens, en quoi ces souvenirs modifiaient a posteriori les relations que les habitants ont avec les espaces.

◆ Quelques impacts de long terme

Lors des entretiens effectués 8 mois après que l'action artistique ait été réalisée, quelques éléments ont permis de constater que le spectacle était toujours à l'esprit de certains habitants. Les souvenirs et faits marquants de ce spectacle se traduisent différemment en fonction de chaque personne rencontrée. Une habitante du quartier J. Macé a indiqué le changement de ses habitudes perceptives suite au spectacle de KompleXKapharnaüm :

« C'est vrai que en tram, on peut...c'est plus facile pour regarder et puis on fait peut-être plus l'effort de regarder en haut des bâtiments...tous les bâtiments en fait, sachant qu'on y est venu dans le cadre du spectacle. Mais en voiture bon...sauf si on est arrêté à un feu, mais on lève rarement les yeux ! En tram, c'est vrai que quand on le prend, on va un peu plus regarder maintenant... ».

Un autre habitante fait référence à la sociabilité qu'une telle action a pu créer ; étant membre de l'union de quartier, cette action artistique lui a donné envie de faire d'autres actions innovantes pour faire participer la population à des activités communes :

« Ca a donné une impulsion à la vie du quartier. Quant à l'union de quartier, il y avait beaucoup d'actions style...euh...loto...style euh...jeu de boules...c'était un peu vieillot. Alors que là, ça a donné une espèce de truc, vachement plus moderne, plus en avant...plus à grande échelle. Je pense que ça, c'était complètement nouveau, ...C'est vrai qu'on a vu le quartier un peu autrement car ont projeté ici sur les murs. Et c'est vrai qu'on s'est dit...y'avait plein de monde ! On s'est dit que pour rendre vraiment la place vivante, y'avait pas que le loto, le bal du samedi soir...on pouvait faire autre chose. Je pense que eux, ils nous ont montré qu'on pouvait faire autre chose. Et que ça, on l'a gardé. »

Pour ces habitantes interrogées, le spectacle reste un souvenir ancré qui a des suites concrètes quant à la perception ou à la pratique des espaces. Cependant, ce constat est à relativiser, à considérer avec précaution et les exemples ci-dessus doivent être considérés comme illustratifs : parmi tous les entretiens effectués, les spectacles restent avant tout un « souvenir agréable » qui reste sans conséquence. Le caractère éphémère d'une action

artistique expliquerait en partie la dilution de l'impact de cet « évènement différenciateur » dans le temps. Comment de telles actions artistiques peuvent-elles perdurer dans le temps ?

4.3.2.2. Une nécessaire répétition ?

♦ Dilution des souvenirs dans le temps

Parmi les entretiens menés pour cette recherche, de nombreuses personnes n'ont pas souhaité répondre aux questions car leurs souvenirs n'étaient pas assez précis.

D'après les caractéristiques de la mémoire, rappelons que les souvenirs dépendent de la motivation ainsi que de la tonalité affective attribuée à l'évènement. Les personnes qui ont accepté de répondre et de détailler ce dont elles se souvenaient avaient donc été marquées par le spectacle.

Le quotidien et la routine semblent cependant reprendre leurs droits suite à une action artistique éphémère présentée : la trace laissée par les spectacles durerait difficilement dans le temps. Une habitante de Saint-Pierre-des-Corps s'exprime à ce sujet :

« C'est vrai que j'aimerais bien que ça recommence !!! Mais ça reste...il est vrai qu'il me reste quelques images mais je n'arrive pas à transposer ça au quotidien. Ça reste quand même un moment exceptionnel, qui a été pris, mais qu'on ne prolonge pas...c'est pas qu'on a pas envie de le prolonger, mais il se perd dans la vie quotidienne ».

Un habitant du quartier J. Macé indique également :

« Après cette soirée là, on entendait beaucoup de gens parler de la soirée, ils trouvaient ça beau, et tout ça...ils trouvaient ça joli...Mais ça c'est vite passé. Trop vite même... ».

Une action artistique urbaine doit avoir une signification forte pour les spectateurs pour que d'importants souvenirs restent gravés dans la mémoire de long terme. Cependant, comme tout évènement éphémère, les spectacles de rue laissent des traces qui s'estompent vite dans le temps⁵⁶. Les relations des habitants avec leurs espaces seraient alors modifiées seulement à court terme. Les habitants interrogés ont souvent demandé que de tels évènements se reproduisent. Les relations avec l'espace pourraient alors être modifiées davantage dans le temps et ce serait dans la répétitivité, dans une certaine ritualité que la trace laissée par les actions artistiques pourrait construire quelque chose.

♦ Temps de présentation et répétition dans le temps d'actions artistiques

Le marquage des espaces publics par des actions artistiques dépend du temps de représentation, ainsi que de la répétitivité de telles actions. Le spectacle de KompleXXKapharnaüm était particulier car les artistes restaient travailler au sein du quartier d'habitation concerné pendant 2 à 3 semaines avant la représentation. Ainsi, des liens

⁵⁶ A l'inverse des actions artistiques, les opérations d'aménagement concernent le moyen ou le long terme. Un élément est toujours présent pour rappeler quelles transformations, changements ou ajouts ont été réalisés.

particuliers avaient le temps de s'établir entre les artistes et les spectateurs bien avant la représentation. Les habitants se sentaient davantage concernés que par un spectacle qui est présenté juste un soir. La déambulation avait également lieu deux soirs de suite.

Certains des habitants ont apprécié cette présence quasi-permanente des artistes sur le quartier pendant la préparation du spectacle :

« Ce qui est à l'origine de la réussite de ce spectacle, c'est la continuité, la régularité ...le fait que ça soit resté presque 3 semaines ! Donc bon...ça c'est quelque chose d'unique, une si grande continuité ! Ca permet des liens extraordinaires ! » (habitant du quartier J. Macé).

« Le spectacle, très remarquable...avant le spectacle. C'est-à-dire que les jeunes qui étaient là, la manière dont les gens se sont parlé à cette occasion, la manière dont ils se sont rencontrés, c'était vraiment bien...beaucoup plus à mon sens que le spectacle lui-même » (habitant du quartier J. Macé).

Le temps de présence assez long des artistes dans les quartiers a permis une meilleure appréhension du spectacle par les habitants. Les rapports des habitants avec les espaces ont été modifiés durant toute cette période : l'impact du spectacle a donc été plus important. Les temps de représentation ou de préparation de l'évènement sont importants quant à la mémorisation d'une action artistique. Les espaces sont marqués pour un temps dans l'esprit des habitants.

Cependant, pour qu'il y ait un réel marquage des lieux dans le long terme, la répétition d'actions artistiques dans le temps dans un même espace semble nécessaire⁵⁷. C'est dans cette optique que certaines collectivités souhaitent générer des lieux de façon structurelle grâce à des actions artistiques éphémères. Cependant, cette approche est différente de celle qui a été poursuivie à travers toute cette recherche, à savoir la recherche des impacts d'une action artistique particulière sur les rapports entre les habitants et les espaces publics.

La répétitivité d'actions artistiques implique la prise en compte d'un groupe d'actions, sans pour autant s'intéresser aux caractéristiques particulières de chacune d'entre-elles. C'est davantage la quantité plutôt que la qualité qui est alors prise en considération. Dans cette optique, nous pouvons davantage faire référence aux festivals qui ont lieu tous les ans à une période précise : certains espaces sont effectivement identifiés aux spectacles qui ont lieu, sans se souvenir pour autant de la nature précise des prestations.

La mémorisation des actions artistiques urbaines est une notion difficile à appréhender. Elle dépend de facteurs multiples (importance de l'évènement, attention allouée, temps de représentation et de préparation du spectacle...). On peut néanmoins conclure qu'un évènement de nature éphémère est oublié à long terme, si aucune action n'est menée ensuite pour le rappeler ou le confirmer.

⁵⁷ Cette idée est partagée par Françoise FUGOLI qui est chargée des affaires culturelles à la mairie de Saint-Pierre-des-Corps.

Les espaces sont investis mentalement par les habitants : ce thème est à aborder avec prudence et fait référence à la psychologie. Les actions artistiques ont lieu dans des espaces qui sont identifiés et appropriés (deux niveaux d'investissement mental). L'identification d'un espace fait référence à l'historique ainsi qu'au symbolisme du lieu. Quant à l'appropriation, elle exprime la possession mentale que s'allouent des habitants vis-à-vis des espaces (liens d'affections exprimés). La subjectivité des individus est au cœur de ces processus mentaux. Lors des actions artistiques, les rapports psychologiques des habitants avec les espaces sont affectés de différentes manières. Au cours de cette recherche, trois figures ont été déterminées : la dépossession, la distanciation et la valorisation. Cependant, une recherche plus poussée permettrait de déterminer d'autres figures.

Les rapports psychologiques avec l'espace ne se résument pas aux représentations intellectuelles, mais dépendent également d'un imaginaire qui permet d'aller au-delà des représentations. L'imaginaire se base sur des images dépendantes du vécu et intègre la dimension poétique. Il permet de dépasser la réalité grâce à l'imagination (l'imaginaire correspond à la réalité travaillée par l'imagination). La lecture de l'espace est également orientée par un « imaginaire urbain » qui est davantage partagé par la population et dépend de la culture : il correspond à un ensemble d'images préconstruites (idées « toutes faites »). Les actions artistiques interviennent dans cet imaginaire : elles utilisent la faculté d'imagination des habitants en utilisant des éléments évoquant une autre réalité. L'« imaginaire urbain » est également utilisé ou détourné pour favoriser une meilleure « décontextualisation ». Les artistes réalisent des mises en scène dont la vocation est de créer un nouvel imaginaire de l'espace pour les habitants, leur permettant ainsi de dépasser la simple représentation du réel. Les habitants peuvent alors ressentir des états affectifs rares, créant ainsi des émotions fortes. L'imaginaire et l'imagination restent des domaines difficiles à évaluer, et leur degré d'implication n'a pas pu être déterminé.

La mémoire est un processus mental qui permet d'évoquer le thème de la subsistance des actions artistiques dans le temps. Les actions artistiques urbaines sont par définition éphémères et leur subsistance dépend essentiellement des souvenirs que les habitants ont pu conserver dans leurs esprits.

Ce travail a permis de constater (prise en compte des caractéristiques de la mémoire) que les souvenirs perduraient dans la mémoire de long terme en fonction :

- De la durée de la prestation*
- De l'impact que le spectacle a eu sur chacun des habitants.*

L'évaluation de ce dernier aspect est propre à chaque individu ; les souvenirs sont néanmoins plus prégnants si les habitants participent activement à l'action artistique. Cependant, les entretiens révèlent que les souvenirs des interventions artistiques se diluent dans le temps et « l'hyperbole de la mémoire du « une fois » » présentée par J.F. Augoyard ne serait pas suffisante (un espace pourrait, selon lui, être marqué longtemps après le déroulement d'un événement différenciateur). La répétition d'actions artistiques dans un même lieu permet-elle un meilleur marquage des espaces ? Certes, les lieux sont davantage associés aux prestations si ces dernières ont lieu tous les ans (exemple : festivals). Cependant, les habitants ne se souviennent pas d'une action artistique particulière dans cette situation ; ils savent seulement qu'à tel endroit, il y a eu des « animations ».

CONCLUSION

Aujourd'hui, les actions artistiques en espaces urbains sont de plus en plus fréquentes : elles investissent davantage les quartiers d'habitation localisés hors du centre-ville. Ce travail s'est particulièrement intéressé aux espaces publics situés dans de tels quartiers. En impliquant fortement l'espace dans leurs prestations (utilisation des composantes morphologiques, démonstrations impliquant la critique de la ville...), les artistes cherchent alors à interroger les rapports qui existent entre les habitants et les espaces publics de proximité. Les collectivités locales ont désormais recours aux « arts de la rue » pour les accompagner dans la gestion quotidienne de tels espaces. Leurs principaux objectifs consistent à revaloriser et requalifier l'environnement urbain pour les habitants. Les élus souhaitent que des espaces publics fassent l'objet d'une meilleure fréquentation, que les habitants fassent davantage attention à ce qui les entoure en s'attachant aux lieux.

Est-ce que les investissements des collectivités dans ce domaine permettent de répondre à leurs objectifs ? Afin d'aborder cette interrogation, on cherchera à savoir à quels niveaux et selon quelles caractéristiques les rapports entre les habitants et les espaces publics de proximité sont modifiés. Ce travail s'est basé sur un descriptif exhaustif de ces relations. Trois axes de recherche ont été choisis (pratiques de l'espace, perceptions et relations psychologiques), lesquels relèvent du plus concret au plus abstrait. Des thèmes multiples et variés ont été abordés dans lesquels je ne suis nullement spécialiste : la démarche de ce projet de recherche avait pour but d'avoir une vision la plus complète possible des relations habitants/espaces publics, afin d'appréhender leurs modifications.

Le premier thème pris en compte concerne les pratiques que les individus ont en espace public. Par définition, les actions artistiques créent une rupture dans le fonctionnement urbain et les pratiques habituelles des individus car les espaces d'habitation sont des lieux de quotidienneté. Les pratiques de consommation, de circulation ou de loisirs peuvent facilement être perturbées. Les actions artistiques ayant lieu dans un espace sont imposées à tous les passants et à tous les habitants, que ce soit leur choix ou non. Par contre, leur degré de participation, suivant les caractéristiques de l'intervention artistique, reste du ressort des spectateurs potentiels. Les pratiques spatiales des habitants dépendent de la morphologie des espaces et de la temporalité (les saisons, le rythme jour/nuit) : ces contraintes sont également imposées aux artistes qu'ils ne peuvent pas dépasser, mais contourner. Enfin, les actions artistiques peuvent avoir un impact important sur la sociabilité : le comportement des habitants est susceptible d'être différent car ces derniers côtoient un nombre important d'individus, selon des distances parfois proches. Les habitants sont alors regroupés le temps d'un spectacle et une certaine communication peut s'établir. Pratiques et sociabilité peuvent être modifiées, mais ces conclusions sont à nuancer. Ces perturbations sont à relier avec la notion de temps car les interventions artistiques prises en compte dans ce travail sont de nature éphémère. Les pratiques des habitants ainsi que le fonctionnement urbain sont facilement modifiables à court terme et reprennent vite leur déroulement habituel une fois l'élément perturbateur disparu.

Le deuxième thème cible les perceptions de l'espace : les sens sont en général très sollicités lors d'une intervention artistique. La perception dépend des sens, dont le plus important est la vue. Les artistes ont la capacité de créer des nouveaux points de vue, une ambiance sonore irréaliste et des contacts physiques entre les individus constituant le public. Les changements perceptifs de l'espace peuvent aboutir à la création d'un ensemble sensoriel différent (une nouvelle ambiance urbaine est susceptible d'être créée). Ils sont cependant difficilement généralisables car ils dépendent de caractéristiques individuelles (intention et action en cours, vécu et connaissance, contexte socioculturel).

Il est important de préciser que les changements perceptifs auxquels on se réfère sont peu fréquents car les collectivités locales n'autorisent pas habituellement l'émission de bruits, de lumières pendant la nuit... Si les artistes agissent avec l'accord des élus, ils peuvent se permettre d'agir contre les interdits habituels. C'est en partie pour cette raison que les référents perceptifs sont perturbés, car ils sont dépendants d'une société policée.

Le troisième et dernier thème s'intéresse aux rapports psychologiques qui lient les habitants à leurs espaces. Les actions artistiques interviennent dans des lieux qui sont identifiés et appropriés par des individus. Ces processus mentaux peuvent être affectés, et les appréciations des espaces s'en trouvent modifiées (au cours de ce projet de recherche, trois phénomènes ont été relevés : le dépossession, la distanciation et la valorisation). Un nouvel imaginaire peut être créé, permettant le dépassement de la réalité. La mémorisation est le dernier processus mental auquel on s'est intéressé : il permet aux espaces d'avoir leur propre histoire et les souvenirs sont les garants de la permanence des actions artistiques. Cependant, la portée de l'action artistique dans le temps est restée un domaine que j'ai pu difficilement appréhender. D'après les difficultés que j'ai eues à rencontrer des habitants se souvenant des spectacles, et d'après le contenu des entretiens, je n'ai pas pu montrer que les actions artistiques pouvaient avoir un impact de long terme sur les relations habitants/espace.

Les effets de perturbation, de bouleversement du quotidien, de perceptions, de l'imaginaire, ...existent bien, des événements tendent à le prouver. Cependant, il faut rester prudent car ces modifications énoncées ci-dessus doivent être relativisées et non généralisées. Certains des objectifs poursuivis par les collectivités sont atteints : les espaces sont en effet vus autrement et fréquentés par de nombreuses personnes. Cependant, leurs objectifs ne sont atteints que partiellement car les phénomènes observés ne sont généralement que d'une courte durée. La notion de temps reste effectivement délicate à appréhender et il est difficile de connaître réellement la portée temporelle des interventions artistiques. Elle pourrait faire l'objet d'autres recherches plus poussées à ce sujet. Chaque thème abordé dans ce travail nécessiterait également d'être davantage exploré et traité en profondeur. Ce travail étant exploratoire, il pourra donc faire l'objet de nombreuses autres recherches complémentaires. Par exemple, il faudrait commencer par connaître les dépenses exactes des collectivités dans ce domaine (à présent, les collectivités peuvent seulement annoncer les dépenses réalisées dans le domaine de la culture). Les impacts des interventions artistiques devraient également être analysés en fonction d'une analyse rigoureuse des actions artistiques (quelle participation du public ? quel investissement de l'espace ?). Les études de terrain doivent alors être multipliées.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages ou rapports

AVENTIN Catherine, AUGOYARD Jean François, LEROUX Martine et PERNICE Didier, L'espace urbain et l'action artistique, Recherche SPPUCA, 2000, 115 p.

AUGOYARD Jean François, Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en espace urbain, collection « espacements » dirigée par Françoise Choay aux éditions du Seuil, Paris, 1979, 185p.

BASSAND Michel, COMPAGNON Anne, JOYE Dominique, STEIN Véronique, Vivre et créer l'espace public, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, 223p.

CALENGE Christian, LUSSAULT Michel et PAGAND B, Figures de l'urbain, des villes des banlieues et de leurs représentations, Publication Maison des sciences de la ville université F. Rabelais Tours, collection science de la ville n°14, 1997, 213p.

CHALAS Yves, L'invention de la ville, « collection ville » Anthropos, Edition Economica, Paris, 2000, 199p.

CHAUDOIR Philippe, La ville en scènes : Discours et figures de l'Espace Public à travers les arts de la rue, Commande du ministère de l'aménagement du Territoire, de l'équipement et des transports, SCEU-EDRESS, 1996, 467 p.

CHELKOFF Grégoire, L'urbanité des sens : Perception et conceptions des espaces publics urbains, Thèse de doctorat, Université Pierre Mendès France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble, octobre 1996, 394p.

COUIC M.C., La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain : une approche méthodologique pluridisciplinaire, doctorat, Nantes, 2000, 394p.

COUSIN Jean, L'espace vivant, Editions du moniteur, Paris, 1980, 236p.

CRESPIN Michel, « La rue, la scène, la ville, le théâtre », Les lieux de la représentation dans la ville, Plan urbain- Séminaire de recherche, Paris, 1993, pp 231-237.

DAPPORTO E. et SAGOT-DIVAUROUX D., Les arts de la rue : portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, la documentation française, 2000

DANTZER Robert, Les émotions, collection Que sais-je ?, Presses universitaires de France, 1988, 121p.

DUCRET André, L'art dans l'espace public (une analyse sociologique), éditions Seismo, 1994, 294p.

- DUMOURIER E., les sciences expérimentales de la perception, Paris, PUF, 1992.
- DURKHEIM Emile, les règles de la méthode sociologique, Presses Universitaires Françaises, 1977.
- FOURNY Marie-Christine, PAGAND Bernard, PRADEILLES Jean-Claude, Interventions publiques et territoires péri-urbains, Paris et Grenoble, Plan urbain CNRS, 1997, 138p.
- GHORRA-GOBIN Cynthia, Réinventer le sens de la ville : Les espaces publics à l'heure globale, L'Harmattan, 2001, 265 p.
- GUY Jean Michel, Public-spectateur, la question du public des arts de la rue, Rue de la folie.
- HALL E.T., La dimension cachée, 1966, Edition du Seuil, 254p.
- KALLENBERGEN Sonja, Espaces publics et formes de mobilisation politiques : le rôle des pratiques artistiques, Commande du ministère de l'aménagement du Territoire, de l'équipement et des transports, 2000, 155 p.
- LAMARCHE VADEL Gaëtane, De ville en ville, l'art au présent, l'aube édition, 2001, 171p.
- LAMIZET Bernard, SANSON Pascal, Les langages de la ville, Editions parenthèses, 1997, 187p.
- MATOSSIAN Chakè, Espaces publics et représentation, Editions La Part de l'œil, 1996, 189p.
- METRAL Jean, Cultures en ville ou de l'art ou du citoyen, éditions de l'aube, 2000, 253 p.
- MOLES Abraham, ROHMER-MOLES Elisabeth, Psychosociologie de l'espace, l'Harmattan, Paris, 1998 (nouvelle édition), 158p.
- PANERERAI Philippe, DEPAULE Jean-Charles, DEMORGON Marcelle, VEYRENCHE Michel, Eléments d'analyse urbaine, Archives d'Architecture Moderne, 1980, 194p.
- PINEAU Gaston, Temporalités en formation, vers de nouveaux synchroniseurs, Anthropos, 2000.
- ROUGET Gaëlle, le spectacle dans l'espace de la ville, Ecole d'architecture Paris-Belleville, juin 2000, mémoire de fin d'études, 112p.
- SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Armand Colin/ Masson, Paris, 1996, 422p.
- SENNET Richard, « Espaces pacifiants » dans *Prendre Place*, colloque de Cerisy, ed. Recherches Plan Urbain, 1995.

VIE Isabelle, L'expansion contemporaine des arts de la rue en France, Mémoire de fin d'études, Paris VIII, Université Saint Denis, Nov. 1998, 102p.

WUNENBURGER Jean-Jacques, L'imagination, collection Que sais-je ?, Presses universitaires de France, 1991, 127p.

Revues

Espaces et sociétés n°16, article de R. FAUQUE : perception de la ville et imaginaire urbain, éditions anthropos, novembre 1975.

Géographie et cultures n°39, Expériences des lieux et imaginaires, L'Harmattan, automne 2001.

L'espace géographique, Tome 24 (N°4 de l'année 1995), Article de JF. AUGOYARD, l'environnement sensible et les ambiances architecturales, Editeurs Doin / Reclus.

Sciences humaines n°37 (juin-août 2002), hors série, L'art.

Urbanisme, N° 328 (janv-fev 2003), article p 10, RUBY Christian, Art urbain et expérience du Corps, Taïwan.

Trames, Cités / Cultures, Volume 2 N°3, 1990

Ma planète, article « Regards d'artistes sur la ville » p 18-19,

Rencontres / Débats

Association Urbanisme et Art contemporain, Débats Oct-Nov 1992, L'art renouvelle la ville, 219 p : article « l'art sous tension » de François Barré (p 140 à 149)

Compte rendu colloque organisé par l'association « ville et banlieue » et la ville de Sotteville-lès-Rouen (19 et 20 novembre 1998), Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles, 45p.

Méthodologie

BERTHIER Nicole, les techniques d'enquête : méthode et exercices corrigés, Armand Colin, 2000, 254p.

ARBORIO Anne-Marie, FOURNIER Pierre, l'enquête et ses méthodes : l'observation directe, Nathan université, 2001, 128p.

ANNEXES

« LES JEUDIS DE LA SORBONNE »

2002/ Source : internet (www.univ-paris1.fr/jeudis)

ARTS ET MEDIATION

ARTS DE LA RUE ET MEDIATION : présentation des arts de la rue et entretien avec S. Bonnard, directeur artistique de KompleXKapharnaüm.

Vers le début des années 70, la France voit se développer une forme d'événements festifs appelés couramment aujourd'hui "Arts de la Rue". Ces événements ne sont pas nouveaux, dès le Moyen-âge ce mode d'investissement prenait place dans l'espace social grâce aux saltimbanques et bateleurs. Au XIX^e siècle, on les rencontre de façon plus concentrée sur les boulevards. Ils accueillent sur des tréteaux, les funambules, les enfants de la balle avec les baraques foraines, entre sorts, tournants et banquistes. A part les moments privilégiés des foires (la foire du Trône), la seconde partie du XX^e siècle les voit disparaître ou presque. Toutes ces formes semblaient s'être évanouies dans la vie urbaine de la seconde partie du XX^e siècle et voici qu'elles ressurgissent.

Dans les années 60 apparaissent deux formes excentrées de la vie urbaine, les Grands Ensembles et la grande distribution commerciale, qui inaugurent l'émergence de la rupture d'urbanisation, la prolifération des "non-villes" aux périphéries et la crise des centres urbains traditionnels. Parallèlement vont se manifester à nouveau des formes d'expression artistiques réactives, conviviales qu'on a pu qualifier, dans le cadre de l'action culturelle, d'animation. Tout en se référant, en effet, à un passé historique et au delà d'un simple retour nostalgique, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations, prennent en charge leur époque. L'idée nouvelle de cette prise en charge consiste à tenter de réanimer la rue. En tant que telle, elle a comme objectif fondamental de re-donner sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine.

Notre époque partage cependant le sentiment que la ville a perdu sa capacité de rassemblement public et plus largement, que le lien social se dilue. En réponse, les nouvelles formes d'intervention culturelle prennent le pari volontaire d'un déblocage de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique, mais aussi politique. Souvent, elle transfère simplement son action dans la rue en l'utilisant comme cadre ou décor. Mais, dans d'autres cas, elle rompra clairement avec la ville comme lieu de spectacularité, c'est-à-dire comme

extension du théâtre tel qu'il était au XVIII^e siècle.

Ce renouveau culturel a fort à faire avec la ville comme polis. C'est bien d'une action politique dont il s'agit, mais engagée dans des stratégies volontaires réfléchies. Tandis que les "Arts de la Rue" veulent faire de la politique grâce à la fête, les urbanistes veulent faire de l'urbain grâce aux "Arts de la Rue". On voit s'y dessiner l'originalité d'une intervention en espace public qui se veut être un Art de la Rue et non un Art dans la Rue. Cette opposition est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décor.

En investissant l'espace public, les artistes de rue déjouent les codes de la représentation artistique, transformant notre environnement en théâtre éphémère. Pour opérer cette mutation des signes contextuels, l'artiste est son propre médiateur et s'adresse à un public aléatoire, non culturellement déterminé : la population.

Cependant cette rencontre ne peut voir le jour qu'avec une politique de soutien aux compagnies « de rue », nécessaire à la gratuité de tels spectacles. Au cours des années 80 et début 90, le ministère de la Culture n'a pas pris conscience de l'importance de ce secteur, laissant aux municipalités la charge de financer et diffuser un champs artistique en pleine effervescence. Pour pouvoir survivre, les compagnies d'arts de la rue ont donc dû s'adapter à la demande des acheteurs potentiels (municipalités, sociétés privées, théâtres...), diversifiant leur répertoire souvent au détriment de la recherche artistique.

Au cours des années 90, le ministère a entamé une reconnaissance de ce secteur, avec la fondation d'un « centre national de création pour les arts de la rue », et une politique de soutien aux lieux de fabrication et de diffusion. Cependant cette reconnaissance reste timide puisque le montant des aides ministérielles attribuées aux arts de la rue atteint à peine 2% du budget de la Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles.

On voit ainsi que la démocratisation de la culture par les arts de la rue ne peut exister qu'à l'aide d'une double médiation : celle de l'artiste au contact direct avec un public non culturellement déterminé, et celle des directeurs de compagnies, de festivals, ou d'autres vecteurs de diffusion, qui doivent faire prendre conscience aux pouvoirs publics que ces manifestations artistiques rentrent dans l'intérêt commun.

Pour débattre autour de ces enjeux, nous avons fait appel à trois intervenants aux expériences diverses, chacun oeuvrant à son niveau au rapprochement des publics et des artistes de rue :

- ELENA DAPPORTO, chercheuse en économie spécialisée sur les arts de la rue et chargée de mission sur les arts de la rue au ministère de la culture.
- JACQUES QUENTIN, fondateur et co-directeur du festival « Chalon dans la rue » et de « L'abattoir », lieu de fabrique pour les arts de la rue.

- STEPHANE BONNARD, directeur artistique de la compagnie

« KompleXKapharnaüm »

ELENA DAPPORTO chercheuse en Economie des Arts de la Rue et chargée de mission sur les arts de la rue à la DMDTS.

J'ai été chercheuse au CNRS au Laboratoire des Sciences Economiques à Paris I et dans le cadre de ce laboratoire j'ai mené une enquête sur l'économie des arts de la rue pour le Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la culture. Je travaillais avec Dominique Sagot-Duvaouroux, économiste spécialisé dans les questions économiques concernant l'art.

Actuellement je suis chargée de mission pour les arts de la rue et les arts du cirque à la DMDTS (direction de la musique, du théâtre et des spectacles, qui s'occupe du spectacle vivant au sein du ministère de la Culture).

Je souhaiterais d'abord présenter quelques traits saillants, d'un point de vue économique, qui ont pu être dégagés au travers de cette enquête qui fut réalisée en 1997. Bien évidemment je n'abandonne pas l'autre approche, celle du ministère, je suis donc à votre disposition pour parler des dispositifs aujourd'hui existants, des problèmes que cela pose, notamment au regard des expériences vécues dont témoigneront Jacques Quentin pour Chalon dans la rue et Stéphane Bonnard pour la compagnie KompleXKapharnaüm.

Pourriez vous dresser un portrait des arts de la rue ?

Deux aspects peuvent être d'abord avancés : les arts de la rue sont un secteur qui a été défini d'une manière récente, même si ses racines historiques et esthétiques peuvent remonter au moyen-âge ou plus récemment à des mouvements d'avant garde comme l'agit prop, ou autres manifestations qui choisissaient dans l'espace public une définition de leur art et de leur démarche artistique. Mais en tant que secteur repéré, notamment par les institutions, il s'agit d'un mouvement récent. Le seul centre de création national des arts de la rue, Lieux Publics, a aujourd'hui une vingtaine d'année. Le festival d'Aurillac, festival international de théâtre de rue, qui est aujourd'hui une référence dans le paysage des arts de la rue a été créé en 1986 c'est-à-dire environ un peu moins de quarante ans après le festival d'Avignon.

Ce secteur récent est de plus en perpétuel renouvellement. Ainsi, si on compare deux éditions du Goliath (le Goliath étant l'annuaire qui recense la profession des arts de la rue édité tous les deux ans par l'association Hors Les Murs), on observe que la moitié des compagnies disparaissent. Cela signifie qu'une compagnie a une chance sur deux de survivre sur quatre ans d'existence, ou du moins de disparaître dans le paysage des arts de la rue. Ce qui est une donnée assez préoccupante.

Autre point intéressant, les contours de ce secteur sont très poreux. Deux principes fondateurs définissent les arts de la rue : le choix de l'espace public comme espace de jeu et le fait de s'adresser à une population qui de « passant » devient « public ». L'artiste de rue ne s'adresse pas à un public déterminé mais indéterminé qui est, comme le dit Michel Crespin, une « bande passante » qui existe de manière presque préalable dans l'espace public. C'est l'acte de l'artiste qui la retient et la fait déterminer comme public.

Ce sont ici des coordonnées de base, que je n'expose que de manière très sommaire. Ce qui est intéressant est de voir comment ces coordonnées sont à chaque expérience, à chaque spectacle de rue, questionnées. C'est pourquoi on peut parler de contours poreux.

On peut aujourd'hui estimer le secteur des arts de la rue à environ 800 compagnies qui sont extrêmement diverses : on y retrouve des grandes troupes comme le Royal De Luxe, l'une des plus célèbres, mais aussi des artistes individuels qui se produisent sur l'espace public. La difficulté d'appréhender ce secteur est déjà de poser un périmètre, face à la très grande diversité de propositions artistiques et des formats des compagnies.

Quels sont les principaux résultats de cette étude économique ?

J'insiste sur le fait que c'est une étude économique et que ces données ont été récoltées en 1997, donc il est probable que les chiffres ne soient plus tout à fait justes, mais je pense que les grands axes problématiques dégagés par l'enquête sont encore largement d'actualité. L'étude a mis en relief le fait que ce secteur est fortement basé sur la vente et non pas sur la subvention publique comme cela peut être le cas pour le théâtre institutionnel. Cette vente se réalise auprès d'interlocuteurs qui sont eux-mêmes, soit directement des entités publiques (notamment des municipalités), soit des organismes subventionnés essentiellement par des collectivités : des structures socioculturelles, des comités de fêtes, des associations de quartier et différents autres prescripteurs qui peuvent organiser des événements dans l'espace public et faire appel au spectacle de rue.

On se trouve déjà devant une contradiction assez intéressante, les arts de la rue reçoivent peu de subventions directes, mais 68% de leurs ressources sont financés par la vente à des organismes publics ou essentiellement basés sur des financements publics.

Les subventions publiques directes sont faibles. Le ministère de la culture a entamé une politique en soutien de ce secteur depuis 1993, avec une mise en place des dispositifs d'aides pour la création, les compagnies et les lieux de fabrication dans la deuxième moitié des années 90. En 2001 le total des subventions du ministère de la Culture aux arts de la rue était de 2,4 millions d'euros pour les compagnies au bénéfice de 60 compagnies environ. On se trouve dans un rapport de 1/10ème par rapport aux compagnies dramatiques. Il y a environ 600 compagnies théâtrales aidées en France, soit dix fois plus que

de compagnies de rue. Au total les arts de la rue ont bénéficié en 2001 de 5,5 millions d'euros (environ 36 millions de francs).

La vente étant leur ressource principale, les compagnies cherchent à l'optimiser. En face d'eux, se trouvent des interlocuteurs extrêmement différents les uns des autres.

Les marchés des Arts de la Rue

L'enquête conduite sur l'économie des arts de la rue a permis de récolter des données sur les tournées réalisées par les compagnies sur une année. Au delà du marché de diffusion répertorié et connu (le Goliath a recensé par exemple 200 festivals), cette enquête nous a montré que les ressources, au niveau de la vente, étaient beaucoup plus diversifiées que les seuls festivals de rue. Les festivals ne représentent que 19% de leur chiffre d'affaire. C'est donc une portion du marché extrêmement spécialisé, celle d'ailleurs qui est dans la capacité d'acheter des spectacles plus chers proposés souvent par des compagnies subventionnées.

On trouve ensuite les tournées à l'étranger qui représentent également une partie peu importante au niveau du ratio (15%) mais qui, comme les festivals de rue, sont un marché prisé et sélectif qui concoure à la qualification et à la renommée des compagnies qui peuvent y accéder.

Arrivent ensuite les représentations occasionnelles, c'est là que se retrouvent les différents interlocuteurs que peuvent être les associations de quartier, les comités de fêtes... qui peuvent demander aux compagnies d'intervenir dans la rue, dans les fêtes de quartiers, dans les carnavals et autres festivités publiques.

Les organismes privés jouent également un rôle important. Les données de l'enquête portent sur une année où une manifestation de grande ampleur qui s'appelait « Festimagic » (plus de 700 artistes de rue employés sur toute la France) avait eu lieu. Même si le ratio du marché du théâtre privé (28%) peut être considéré, cette année là, un peu surestimé, il reste néanmoins un marché important pour les arts de la rue. Des commanditaires privés (qui peuvent être les grandes surfaces commerciales, des conventions pour des entreprises privées, les animations en période de fêtes de Noël...) font appel aux artistes de rue pour leur capacité d'adaptation. C'est là que les artistes individuels trouvent l'essentiel de leur ressources. Grâce à une forte capacité d'adaptation et en proposant des spectacles légers et peu coûteux, ces artistes parviennent à se proposer sur l'ensemble des marchés, et notamment les organismes privés et ce que nous avons dénommé les « fêtes urbaines occasionnelles ».

Les marchés des arts de la rue sont segmentés à deux niveaux :

- Par leur caractère saisonnier : on constate qu'ils fonctionnent seulement certaines périodes de l'année (les festivals sont essentiellement l'été puisque la majeure partie des spectacles qui y sont programmés ont lieu en plein air et les

événements commandités par les organismes privés ont lieu essentiellement aux alentours de Noël)

- Par la nature des financements, qui peuvent être publics ou plutôt privés.

Il n'est pas aisé pour une troupe ou un artiste de rue de pouvoir « jongler » avec une telle diversification des demandes, car chaque interlocuteur est porteur d'une démarche différente. La demande d'un festival qualifié d'art de la rue est une demande de qualité artistique qui n'est pas du tout la même que celle de l'organisme privé qui demande de faire tout simplement de l'animation.

Comment les compagnies arrivent-elles à survivre face à cette hétérogénéité des commanditaires ?

Deux choix sont possibles. Ils peuvent constituer une sorte de catalogue de propositions dans lequel on peut trouver aussi bien les spectacles de création qui peuvent satisfaire la demande de spectacle qualifié exprimé par exemple par les festivals de rue, qu'un répertoire de petites interventions apte à répondre à la demande d'organismes moins dotés financièrement et plus occasionnels ? Il peut s'agir alors de propositions adaptables à l'intérieur (spectacles pour enfants, prestations diverses d'animation...). C'est ainsi que la compagnie arrive entre été et hiver à jongler entre différents interlocuteurs. A la sectorisation de la demande correspond une sectorisation de l'offre.

L'autre possibilité est de faire des spectacles à géométrie variable, c'est-à-dire que l'on peut faire varier la durée et le nombre de personnes impliquées dans le spectacle, de façon à baisser les coûts et donc de pouvoir répondre à des acheteurs qui ont des possibilités d'achat diverses.

Ces deux solutions posent cependant le problème de la cohérence de la démarche artistique.

Les conditions de survie des compagnies

Bien qu'hétérogène et très poreux, le secteur des arts de la rue se partage, d'un point de vue de l'analyse économique, en deux pôles inégaux par leur volume.

On remarque cette césure en particulier sur les « anciens », ceux qui ont 15 années et plus d'activité, qui se partagent nettement en deux catégories : les artistes individuels et les grandes troupes.

Cela signifie que pour pouvoir « survivre » deux choix se présentent :

- celui de l'artiste individuel, qui ne s'encombre pas de charges fixes, propose des spectacles peu coûteux, adaptables sur une large palette de marchés. L'artiste doit tout faire, tout seul. Il peut difficilement se payer un administrateur pour mieux structurer l'activité. Il ne peut pas dégager des marges différentes pour pouvoir se structurer ;

- celui des troupes de grande taille dont l'économie repose sur des marchés spécialisés, qui « font les réputations » et qui doivent faire appel aux subventions publiques.

Royal de Luxe se retrouve dans ce cas de figure, alors que le premier cas est plutôt celui des nombreux artistes de rue qui travaillent « à la manche » et qu'on retrouve aussi dans les animations les plus diverses.

Les jeunes artistes de rue, qui ont moins de cinq ans d'activité, sont dans une position intermédiaire. Le chemin vers le « pôle » des grandes troupes est difficile et très sélectif. Ceux qui n'y parviennent pas sont comme attiré par une force gravitationnelle vers l'autre « pôle », celui des artistes individuels ou des petites compagnies, vivant d'une économie basée sur la débrouille, confrontées à l'hétérogénéité des marchés et à une très grande concurrence, car les propositions sont à la fois plus nombreuses et moins différenciées les unes des autres.

Enfin, je voudrais insister sur le rôle essentiel que jouent les municipalités dans les arts de la rue. En effet, même si c'est le préfet qui donne in fine l'autorisation pour une utilisation du sol public, de cette scène à 360° (comme l'évoque Michel Crespin) qu'est la ville, cette scène là est bien la propriété d'une ville. Si une municipalité ne souhaite pas avoir un festival de rue, elle pourra s'y opposer et le festival n'aura pas lieu.

Récemment avec les derniers changements politiques, suite aux élections municipales, on a pu mesurer l'impact que peut avoir une commune sur les arts de la rue. A Saint-Gaudens, par exemple, le nouveau maire a remis en cause la politique en faveur des arts de la rue qui avait été développée grâce au soutien de l'ancienne équipe, des collectivités territoriales et de l'Etat et qui avait donné naissance à l'un des festivals les plus qualifiés des arts de la rue et à l'ouverture d'un lieu de fabrication. L'Etat et les collectivités territoriales ont pu continuer à soutenir le projet de diffusion des arts de la rue, désormais sur une échelle départementale (Haute-Garonne), mais le lieu de fabrication n'accueille plus des artistes de rue. Cette vicissitude montre l'importance des relations entre élus et artistes de rue. Des relations qu'on peut qualifier parfois d'amour, mais aussi parfois de raison.

Les villes jouent un rôle de plus en plus de taille dans la politique culturelle de la France et depuis 1982, le processus de la décentralisation s'accroît. Les artistes de rue qui interrogent l'espace public, en tant qu'espace de jeu, mais aussi en tant qu'espace social et politique, sont au premier rang pour mener un dialogue avec les élus. Et c'est bien dans cette dimension multiple – artistique, sociale, éthique et politique – que les arts de la rue expriment leur force singulière.

Pourquoi si peu de subventions de la part du ministère ?

La faiblesse des subventions aux Arts de la Rue est criante. 35 millions de francs en 2001, et à peine 45 millions en 2002, c'est effectivement un chiffre extrêmement faible. Mon avis est que le budget de l'Etat est constitué de

strates héritées qui semblent immuables. Il y a une sédimentation des engagements de l'Etat à cause d'un héritage qu'il est difficile de faire évoluer. L'opéra et le théâtre sont des institutions tellement puissantes en terme d'histoire et de culture, qu'elles cadenassent le jugement. Les Arts de la Rue qui sont poreux et qui utilisent différentes formes d'art ont du mal à trouver une place. Une grande partie du budget de l'Etat pour la culture est déjà bloqué d'une année sur l'autre, chaque nouvelle politique ne s'inscrit pas comme remise en cause de la précédente mais à la marge de ce qui reste qui est toujours extrêmement faible. La participation de l'Etat est structurée par les institutions.

Mais qui est l'Etat ? Ce sont les élus, et donc des personnes que chaque français élit. C'est quand même un gouvernement qui est mis en place par un choix électoral. Cela renvoie à la responsabilité des citoyens. On a vu quand même dans certaines municipalités que les choix des citoyens ou en tout cas d'une partie des votants ne sont pas allés dans le sens d'une aide aux Arts de la Rue comme par exemple à St Godens, ou à Cahors. Il faut réfléchir à ce problème.

Cette conférence consacrée aux Arts de la Rue et la médiation a été organisée et retranscrite par [Jean Thévenin](#), Emilie Davaine, Jeremy Govciyan, [Julien Bordier](#).

« SquarE » de KompleXKapharnaüm

(Villeurbanne le 20/06/2003)



Projections d'images sur les murs d'immeubles



Regroupement du public sur une place



Utilisation de lumières et couleurs par les artistes

Les « habitants du lundi » de Ilotopie

(Gardanne le 16/04/2003)



« L'homme mur »
Utilisation de la verticalité de
l'espace par l'artiste



« L'homme sol »

Perturbation de la circulation
automobile par les artistes





« L'homme sphère »

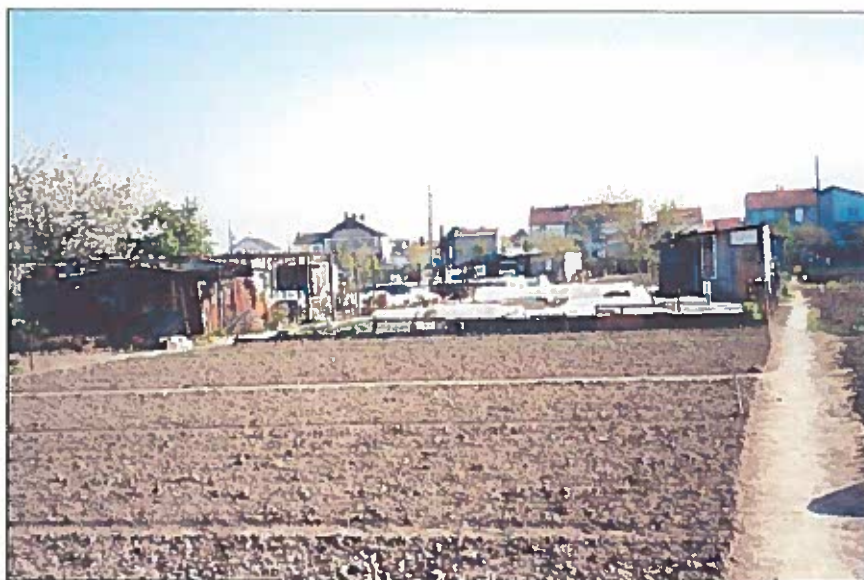


Regroupement d'enfants autour de « l'homme clef »
(de nombreuses clefs sont éparpillées sur le sol avec
lesquelles jouent les enfants)

Regroupement du public dans une rue
étroite (proximité des personnes) lors
d'une déambulation musicale
(spectacle à Gardanne suite « aux
habitants du lundi »)



Présentation des espaces concernés par le spectacle « Square E »
de KompleXKapharnaüm à Saint-Pierre-des-Corps



Les jardins familiaux



Une rue de la zone résidentielle



Zone d'immeubles



La bibliothèque (bâtiment rose) marquant le début du centre-ville

Présentation du quartier Jean Macé à Grenoble



Partie « est » du quartier (bâtiments
en premier plan) et entreprises
(bâtiment blanc en arrière plan)



Place centrale du quartier



Ecole du quartier Jean
Macé (bâtiments roses)

spectacle de rue



L'année des 13 lunes

Une coproduction Lieux publics/Karwan

En partenariat avec le Conseil général
des Bouches-du-Rhône

Mercredi 16 avril
en centre ville
réservez votre journée
Rens. 04 42 65 77 00

GARDANNE SAISON 2002/2003

La pleine lune a été choisie comme décor des 13 fêtes qui vont agiter 13 villes des Bouches-du-Rhône de septembre 2002 à septembre 2003. Pourquoi une année entière calée sur la vie lunaire ? Pour casser le rythme de la conso culturelle (festival et samedi soir) et replacer ainsi les Arts de la rue sur leur terrain favori : la surprise.

Au menu, des créations spécifiques répercutées de ville en ville, des spectacles de compagnies connues et une atmosphère générale liée à la lune.

L'année des 13 lunes, s'étirant sur 13 mois comme son nom l'indique, se construira au fil du temps, s'enrichissant de sa propre histoire et touchant tout le monde à des degrés divers, de l'aficionado au simple passant, car le public des arts de la rue vit en liberté, et c'est l'un des charmes du genre.

