

COTUTELLE DE THÈSE ENTRE
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LETTRES ET ARTS (ED354)
Laboratoire d'Études en Sciences des Arts, EA 3274
ET
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur en
Arts du spectacle (Études théâtrales et Arts de la scène) et Artes Cênicas
par
Evelise Felizardo Mendes

ESTHÉTIQUE DES FORMES SCÉNIQUES DE RUE :
Une approche théorique du caractère transgressif et des enjeux du
(dés)ordre de la scène urbaine contemporaine.

Soutenance à Marseille, le 30 novembre 2018 devant le jury :
Yannick Butel, Directeur de thèse, Professeur des universités à Aix-Marseille Université.
Marta Isaacsson de S. e Silva, Directrice de thèse, Professeure à l'Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Christophe Bident, Rapporteur, HDR, Professeur des universités à l'Université de
Picardie Jules Verne.

José da Costa Filho, Professeur à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Clóvis Dias Massa, Professeur à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ileana Diéguez Caballero, Professeure à l'Universidad Autónoma Metropolitana.

Anyssa Kapelusz, Maître de conférences à Aix-Marseille Université.

Sandrine Le Pors, Rapporteur, HDR, Maître de conférences à l'Université d'Artois.

COTUTELA DE TESE ENTRE
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LETTRES ET ARTS (ED354)
Laboratoire d'Études en Sciences des Arts, EA 3274
E
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC

Evelise Felizardo Mendes

ESTHÉTIQUE DES FORMES SCÉNIQUES DE RUE :
Une approche théorique du caractère transgressif et des enjeux du
(dés)ordre de la scène urbaine contemporaine.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Arts du spectacle (Études théâtrales et Arts de la scène) e Artes Cênicas.

Orientadores: Professores Yannick Butel (Aix-Marseille Université) e
Marta Isaacsson de S. e Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Marseille/ Porto Alegre
2018

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet l'étude comparée des pratiques scéniques de rue contemporaines, notamment des formes françaises et brésiliennes. Ainsi les enjeux du travail de recherche procèdent de la problématique suivante : « sous quelles formes d'exploitation de l'espace urbain et du temps quotidien se donnent les pratiques politiques de la scène de rue d'aujourd'hui ». Prenant en compte les déterminismes qui s'exercent sur l'espace public réglé par des codes communs (cf. M. Santos, H. Lefebvre, M. Foucault, N. Canclini), il s'agit donc d'analyser et de théoriser les propositions artistiques qui se déploient dans l'espace public et vont « fragiliser » ceux-ci. Le propre de ces pratiques scéniques est d'y générer, *a priori*, du (dés)ordre (cf. G. Balandier), pour y faire apparaître un nouvel espace, inattendu. C'est pour cette raison que ces pratiques fondent et/ou refondent l'espace public : à travers l'actualisation de l'espace urbain (cf. G. Deleuze et F. Guattari), ces *architectes du sensible* produisent, en définitive, de nouveaux modes de « vivre ensemble » (cf. J. Dubatti), une nouvelle communauté, bref une *dramaturgie de la vi(II)e* où la notion de passant voisine avec celle de spectateur.

Dans cette perspective qui met en évidence que le fait esthétique est articulé à une dimension politique, on se sert de la notion d'« anthropophagisation ». Ce mot emprunté au *Manifeste Anthropophage* (cf. O. de Andrade) nous permet de penser à la fois aux phénomènes de dévoration qui apparaissent dans l'espace urbain ainsi qu'au rapport entre vie réelle et formes artistiques, puisqu'il « gomme » l'intervalle entre quotidien et œuvre d'art. En l'état, le corpus des pratiques nous permet d'articuler une approche historique (ancrage) à des formes actuelles qui en sont les pratiques héritées et dérivées. Ce travail de recherche met ainsi en avant et relie les pratiques urbaines contemporaines Porto Alegre (groupe Falos & Stercus, tribu Ói Nóis Aqui Traveiz) et de Marseille (cie. Rara Woulib, collectif Ornic'art).

Mots-clés : théâtre de rue, pratiques urbaines, pratique politique, espace urbain, (dés)ordre, anthropophagie, scène contemporaine

ABSTRACT

The topic of the present thesis is a comparative study of the practices of contemporary street theatre, namely of the Brazilian and French schools. The stakes of the research originate from the following question: "how do the current street theatre policies exploit the urban space and the everyday time frame?" Taking into account the determinism that applies over the public space regulated by shared codes (see M. Santos, H. Lefebvre, M. Foucault, N. Canclini), we aim at analysing and developing a theoretical framework for pieces of work that deploy in the public space "fragilising" them. These theatrical practices inherently generate, a priori, some (dis)order in the public space (see G. Balandier), so that a new, unexpected space can emerge. For these reasons, these practices found and refound the public space: through the renewal of the urban space (see G. Deleuze and F. Guattari), these *architects of sensibility* create, indeed, new ways of "living together" (see J. Dubatti), a new community, in short a dramaturgy of life and of the city where the notion of pedestrian is close to that of spectator.

Under this perspective that highlights the articulation between the aesthetics and the politics, we adopt the notion of "anthropophagisation". This word, borrowed from the *Anthropophagic Declaration* (see O. de Andrade), alludes to both the phenomena of devouring that occur in the urban space and the relation between real life and artistic expression, because it "blurs" the gap between everyday life and a piece of art. In its current state, the corpus of practices allows us to articulate a historical approach (anchoring) to current forms, which are in turn derived and inherited practices from those. Therefore, this research work underlines and connects the contemporary urban practices of Porto Alegre (groups Falos & Stercus, tribu Ói Nóis Aqui Traveiz) and of Marseille (groups Rara Woulib, collectif Ornic'art).

Keywords: street theatre, urban practices, political practices, urban space, (dis)order, anthropophagy, contemporary theatre

RESUMO

Nossa pesquisa se propôs a realizar um estudo comparado de práticas cênicas de rua francesas de Marseille (cia. Rara Woulib, coletivo Ornic'art) e brasileiras de Porto Alegre (grupo Falos & Stercus, tribo Ói Nós Aqui Traveiz) da contemporaneidade. Para tanto, partimos da seguinte problemática: “quais seriam as formas de exploração do espaço urbano e do tempo cotidiano que caracterizam as práticas políticas da cena de rua de hoje?”.

Levando-se em conta os determinismos que se exercem sobre o espaço público (este regulamentado e normatizado segundo observaram alguns autores como M. Santos, H. Lefebvre, M. Foucault, N. Canclini), essa pesquisa teve por objetivo analisar e teorizar proposições artísticas que se dão no espaço urbano e que tentam “fragilizá-lo”. Segundo o que podemos constatar, o próprio de tais práticas cênicas era de gerar, a princípio, uma espécie de (des)ordem (cf. G. Balandier) a fim de fazer surgir um novo espaço, um espaço inesperado. Desse modo, atualizando o espaço urbano (cf. G. Deleuze e F. Guattari), fundando e refundando o espaço público, tais *arquiteturas do sensível* produzem novas formas de convívio (cf. J. Dubatti), uma nova comunidade, e uma *dramaturgia da vida e da cidade* onde as noções de transeunte e de espectador se confundem.

A partir dessa perspectiva que procurou colocar em evidência um gesto estético articulado a sua dimensão política, nossa investigação recorreu à noção de “antropofagização”. Tomando emprestado o termo ao *Manifesto Antropofágico* de O. de Andrade, ele nos impulsionou a refletir sobre fenômeno de devoração do espaço urbano, assim como à estreita relação que se estabelece entre vida cotidiana e formas artísticas.

Palavras-chave: teatro de rua, práticas urbanas, prática política, espaço urbano, (des)ordem, antropofagia, cena contemporânea

RÉSUMÉ ÉTENDU EN PORTUGAIS/ RESUMO EXPANDIDO EM PORTUGUÊS

TÍTULO: A ESTÉTICA DAS FORMAS CÊNICAS DE RUA: Uma abordagem teórica do caráter transgressivo e da produção de (des)ordem na cena urbana contemporânea.

AUTORA: Evelise Felizardo Mendes

ORIENTADORES : Professores Yannick Butel e Marta Isaacsson de Souza e Silva

PALAVRAS-CHAVE: teatro de rua, práticas urbanas, prática política, espaço urbano, (des)ordem, antropofagia, cena contemporânea

INTRODUÇÃO: A questão do impacto político e do caráter « transgressivo » das práticas cênicas de rua está no centro de nossa reflexão. Mais especificamente, nossa intenção foi a de identificar o que caracterizaria uma « prática política » cênica de hoje, observando a questão da exploração do espaço urbano e do tempo cotidiano. Isso porque acreditamos que o artista de rua desenvolve (a sua maneira, isto é, micropoliticamente como o diria F. Guattari) um novo modelo arquitetural e urbanístico como resposta ao modelo uniformizante da cidade neoliberal.

Para tanto, nos propomos a analisar quatro proposições artísticas de rua de Porto Alegre e de Marseille do último decênio: *Ói Nós Aqui Traveiz, Onde? Ação nº 2* ; Rara Woulib, *Deblozay* ; Falos & Stercus, *Ilha dos Amores – Um Diálogo Sensual com a Cidade* ; Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*.

É importante ressaltar que durante a observação do nosso corpus, não estabelecemos uma diferença quanto a sua disciplina artística (se era dança, circo, teatro, performance, etc.). Diferentemente, consideramos mais eficaz de as designar de “práticas urbanas” ou de “práticas cênicas de rua”, já que elas se dão no cotidiano urbano e produzem (em diferentes graus) teatralidade ou “cena”.

METODOLOGIA: Durante a redação da nossa tese, recorreremos a uma série de táticas afim de compreender a complexidade de tais fenômenos.

De um ponto de vista teórico, acessamos um campo interdisciplinar de estudos visto que o espaço urbano é analisado por diferentes disciplinas (como o que se refere à estética, à sociologia, à antropologia, à filosofia, à geografia, etc.). Além disso, os próprios artistas lançam mão (muitas vezes empiricamente) de diferentes estratégias interdisciplinares para desenvolverem suas criações: eles devem localizar *geograficamente* o local de suas apresentações, eles realizam pesquisas *históricas* e/ ou *iconográficas* para criarem suas dramaturgias, eles constroem *arquiteturas*

carnais nos espaços públicos da cidade, eles estabelecem relações *filosóficas* e *urbanísticas* entre o como a rua se apresenta concretamente e o que eles conseguem captar sensivelmente dela, etc.

Quanto a nossa observação, tivemos um olhar de artista de rua/ espectadora/ transeunte atenta ao que se passava durante o desenrolar desses fenômenos na rua. Não nos limitamos à atividade de observação: realizamos também entrevistas com os artistas de nosso corpus, as quais se deram mais informalmente; aliás, em diversos momentos tivemos que recontatá-los (por telefone, whatsapp, email, ao vivo) em virtude de dúvidas que surgiam durante a redação da tese. Além dessas entrevistas, recorreremos a materiais iconográficos, fotos, livros e artigos publicados sobre os grupos, e trechos de registros em vídeos (pois nenhum deles possuía a gravação na sua totalidade).

Trata-se de um estudo comparado de práticas cênicas de rua brasileiras e francesas e, nesse sentido, ele se relaciona à disciplina de « Teatro Comparado », e mais especificamente, à de « Poética comparada » de J. Dubatti.

De todo modo, é importante ressaltar que nossa investigação se inscreve no campo dos estudos das artes cênicas de rua, onde alguns pesquisadores desenvolvem suas investigações. Dentre eles, podemos destacar os trabalhos de André Carreira, de Licko Turle, de Alexandre Mate, de Emmanuel Wallon, de Philippe Chaudoir, de Marcel Freydefont (por sinal, a maior parte deles são professores universitários), assim que algumas dissertações e teses publicadas nos últimos anos sobre o tema (como as de Jussara Moreira e de Anne Gonon). No entanto, é importante ressaltar que nossa abordagem se diferencia destas citadas anteriormente, pois nosso estudo é ao mesmo tempo fenomenológico e interdisciplinar.

PROBLEMÁTICAS DA TESE: Nossa tese se divide em três grandes partes.

A primeira é intitulada « Uma abordagem crítica de *uma* história da cena ». Dividida em dois grandes capítulos (« Uma História de *um* passado: espaços interditados » e « Uma História de *um* presente: espaços da globalização »), recorreremos aos estudos de diferentes teóricos que analisaram questões relacionadas às dinâmicas espaciais-territoriais-arquiteturais ao longo dos últimos séculos. Procuramos analisar criticamente esta História do teatro a fim de relacionar as artes de rua à evolução do sistema social. Procuramos demonstrar que nossa maneira habitual de encarar as práticas artísticas são (muitas vezes) derivadas de um « pensamento colonizado »

(cf. Y. Butel) e que, diferentemente a isto, as práticas urbanas exigem a reinvenção de outro olhar, de outros parâmetros e de outros léxicos.

Além disso, observamos que, em virtude do processo de virada estética ocorrida no séc. XX no âmbito das artes, o fazer teatral nos espaços fechados recorreu a certas características presentes na rua, como o dissensual, a interrupção, o fragmentário, justamente porque tais características permitiam à cena adquirir um caráter mais « vivo ».

A segunda parte de nossa tese tem por título « Arquiteturas do sensível. Rumo a um urbanismo selvagem ». Tratando-se de uma análise detalhada de nosso corpus, percebemos que tais proposições artísticas se revelam arquiteturas do sensível, visto que elas não se servem de grandes estruturas cenográficas a fim de hipnotizar o transeunte ou a fim de espetacularizar o espaço urbano. Ao contrário, elas se apresentam no espaço urbano por meio dos corpos desses artistas, corpos que buscam estabelecer uma relação de proximidade e de intimidade com o transeunte. Segundo nossa abordagem, tais proposições artísticas não invadem o espaço urbano (já que o termo invasão é utilizado pelos grandes meios de comunicação e pelas forças de ordem para denominar de maneira pejorativa as iniciativas que tentam reconquistar os espaços públicos da cidade). Por isso, preferimos encará-las como um fenômeno de infiltração no cotidiano da cidade, onde esses artistas, em definitivo, devoram, « antropofagizam » (cf. O. de Andrade) o espaço urbano como uma maneira de reconquistar este espaço que virtualmente nos pertence.

Esta segunda parte se divide em dois grandes capítulos. O primeiro, intitulado « Em busca de um gesto ancestral » se refere ao termo utilizado pelo diretor Amir Haddad. Segundo ele, através desse gesto mais aberto, mais amplificado, o artista de rua busca estreitar relações com os transeuntes. Talvez seja em virtude disso que o caráter transgressivo possa ser algo inerente das práticas urbanas, pois ele permite a esse indivíduo-transeunte de encontrar a possibilidade de se expressar livremente, de criar, de imaginar, de improvisar com o artista.

Já o segundo grande capítulo da segunda parte de nossa tese é denominado « Em busca do jogo liminal ». Emprestando o termo à I. Diéguez, o liminal aqui se refere à ambiguidade do jogo de contracenação desses atores. Situando-se entre o gesto estético e a vida cotidiana, não se trata mais necessariamente de um « representar » uma história ou uma peça. Ao contrário do « interpretar » ou « representar » uma narrativa (onde os atores podem se assumir como contadores de uma história), os

exemplos de nosso corpus trabalham com dinâmicas essencialmente geométricas (como a interrupção do tráfego veicular, a utilização inesperada dos equipamentos urbanos, etc.) que fazem surgir um urbanismo mais selvagem, mais espontâneo... Em virtude de seu caráter nômade, dessa (des)ordem criadora (cf. G. Balandier, onde ordem e desordem são duas faces da mesma moeda), esses artistas provocam uma espécie de « microcolisões » ou encontros acidentais na rua. Assim, entendemos que esse liminal produz uma teatralidade mais diluída, onde se desenrola um jogo de camuflagem/ descamuflagem na rua.

Na terceira e última parte de nossa tese (denominada “Dramaturgias da vida e da cidade”), analisamos esse momento de encontro do gesto estético à respiração corporal do transeunte. É importante ressaltar que o idioma francês nos permitiu fazer um jogo de palavras entre ville (cidade) e vie (vida), o qual transformamos em “vi(II)e” a fim de designar as dramaturgias que se dão na vida cotidiana da cidade. Dividida igualmente em dois grandes capítulos (« A descontinuidade do canovaccio » e « A reinvenção da língua urbana »), no primeiro abordamos questões relativas à escritura dessa estrutura dramática. Assim, percebemos que se tratou de um processo de elaboração de um roteiro de ações e de indicações, preenchido de « buracos » onde os atores haviam a possibilidade de improvisar. Já no segundo capítulo, constatamos que essa nova escritura (que ocorre *in situ* e *in vivo* junto a esse transeunte) acarretou na reinvenção de uma nova língua e de novos espaços linguísticos na rua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS : Analisando nosso corpus, pudemos perceber que essa antropofagia do espaço urbano (por meio da qual o artista devora metaforicamente a rua e seus equipamentos urbanos, se infiltrando, se camuflando e se descamuflando na cidade) promove de maneira efêmera uma nova ordem no que tange à vida cotidiana da cidade e no nosso modo de encarar o gesto artístico. Ou seja, tais artistas convidam os transeuntes a se depararem a um espaço e a um modo de estar diferenciados, mas que devido as exigências do tempo capitalista do cotidiano, as pessoas não conseguem perceber ou não conseguem colocar em prática. Um espaço onde o transeunte se torna testemunha de uma situação que muitas vezes ele não consegue entender... ele não sabe se se trata de uma ação artística, ou de manifestação política, ou de outra coisa... um território de incertezas que torna tal experiência potencialmente transgressiva pois ela permite a transformação momentânea da rua neoliberal.

REMERCIEMENTS. MES « ABRAÇOS ».

Je m'étais juré, si j'avais jamais un jour un prix, de ne pas dire « merci », car je trouve que le mot « merci » est pauvre. C'est un des mots les plus pauvres de la langue française. « Passe moi le sel », « merci ! ». (Jacques Livchine)

La rédaction d'une thèse (le moment où le doctorant se trouve confronté à sa pensée) est très solitaire. Malgré ce fait, je me permets de penser que ma thèse a été le résultat d'une synergie collective. J'y pense parce que je ne l'aurais jamais accompli sans avoir reçu l'aide de plusieurs personnes.

En tenant compte de la citation de Livchine lors d'un hommage, j'ai voulu chercher d'autres mots pour exprimer mon sentiment... Je ne l'ai pas trouvé en tant que substantif, mais juste en tant qu'action. Je l'affirme parce que, au Brésil, un « merci » peut être suivi d'un grand « abraço ». Ce mot dénote le geste de se serrer amicalement et chaleureusement dans les bras ; il peut renvoyer alors à une amitié, ou à une grande attention portée à quelqu'un.

Je me permets donc d'adresser l'image d'un « grande abraço » à quelques personnes :

- à Yannick Butel, mon directeur de recherche, pour l'attention immense que vous avez portée à mes conditions de vie en France, de votre patience avec ma façon parfois « à l'envers » de mener l'écriture, de votre effort pour pousser ma pensée le loin possible, enfin, pour votre geste d'hospitalité ; à Marta Isaacsson, ma directrice, pour votre énorme générosité et pour votre confiance, pour m'avoir appris plein de choses – puisque nous travaillons ensemble depuis 2007 : sachez que chaque ligne écrite de ma thèse a été faite en prenant en compte vos enseignements ; donc Yannick et Marta, sachez que vous faites partie de ce processus « anthropophagique » de ma pensée théorique ;
- aux membres du jury Christophe Bident, José da Costa Filho, Clóvis Dias Massa, Ileana Diéguez Caballero, Anyssa Kapelus et Sandrine Le Pors pour votre grande gentillesse d'avoir accepté l'invitation pour intégrer mon jury de soutenance, étant donné que vous avez dédié une bonne partie de votre précieux temps à me lire ;
- au Lesa/ AMU (Laboratoire d'études en sciences des arts) et au PPGAC/ UFRGS

(Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) pour avoir accueilli ma proposition de thèse en cotutelle ; de même, aux enseignants et personnel de ces deux institutions ;

- à toute ma famille, surtout mon « pai » Joar, « mãe » Oflia et « irmão » Anderson Mendes pour votre amour et encouragement inconditionnels : eu amo vocês incondicionalmente, agradeço à vida por tê-los comigo ;

- aux personnes qui m'ont accueilli chez-eux à mon époque « nomade » à Marseille, étant donné que pendant quelques mois je ne trouvais pas de logement : Carlos Ramisch, Margaux Borel, Philippe Escojido, Lisi Piersanti et Pauline, Anais Poulet, je n'oublierai jamais votre solidarité et votre amitié au moment peut-être le plus compliqué de mon séjour en France ;

- à d'autres amis de Marseille et de Porto Alegre, qui m'ont soutenu et m'on encouragé sans cesse ; la liste des personnes est longue, donc je me permets de citer uniquement certains (Noemia Scaravelli, Newton Pinto, Fabiana Santos, Rodrigo Marquez, Adriana Marchiori, Alexandre Borin, Cris Jacques, Elania de Marco et Rita, Daniele Della-Negra, Eve Coltat, mes amis de l'Insensé, mes amis-doctorants Abdo Nawar, Marie Urban et Yvan Tina) ;

- à Amira Khellaf et Helène Daniel, puis aux personnel de la résidence Gaston Berger pour m'avoir, enfin, trouvé un logement à Marseille ; à Yannick (à nouveau) et Arnaud Maïsetti pour la correction de ma syntaxe « française à la brésilienne » ; au personnel du Crous Aix-Marseille (surtout les Restaurants Gaston Berger et Pharo) et le personnel de l'accueil du Théâtre du Merlan (notamment Philippe), où j'ai travaillé à Marseille ; aux étudiants du cours Ruptures Esthétiques 2017/2018 et 2018/2019, puisque nos dialogues ont nourri ma pensée ; à la Fai-ar (surtout Jean-Sebastien Steil) où j'ai pu suivre quelques séminaires et ateliers ; aux camarades avec qui j'ai déjà travaillé artistiquement : notre pratique artistique est là, dans cette thèse, dans la mesure où je l'ai convertie en pensée ;

- aux groupes et collectifs Ói Nós Aqui Traveiz, Rara Woulib, Falos & Stercus et Ornic'art : sachez aussi que vos créations m'ont posé des questions, elles m'ont poussé à problématiser.

Finalement, aux artistes de la scène qui déploient leurs gestes dans la rue, à ces « guerriers » qui quotidiennement réagencent la vie urbaine de cette « jungle » très hostile. Spécialement Rogério Lauda, un grand artiste de rue, mon « non-maître » qui anthropophagisait de façon sensible et anonyme les rues de Porto Alegre.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	4
Abstract	5
Resumo	6
Résumé étendu en portugais (resumo expandido em português).....	7
Remerciements. Mes « abraços ».	11
Table des matières	13
Liste des images	17
Note liminaire ou <i>Petit manifeste d'une femme au poing levé</i>	21
INTRODUCTION	35
PETIT DÉTOUR CONCEPTUEL	48
<i>La recherche de la définition juste</i>	48
<i>Une approche spatio-territoriale.</i>	52
<i>Des pratiques politiques de la scène</i>	58
PARTIE I : APPROCHE CRITIQUE D'UNE HISTOIRE DE LA SCÈNE	63
I—1 L'APPROCHE D'UN PASSÉ : DES ESPACES INTERDITS	66
I—1— 1 Une pensée traduite en « ordre du discours »	69
<i>Un enjeu identitaire pour fabriquer la communauté</i>	69
<i>Un principe hétéronomique de contrôle</i>	76
<i>Un engendrement spatio-temporel</i>	83
<i>Un engendrement linguistique : la langue patrimoniale</i>	87
I—1— 2 Un « ordre du discours » traduit en architecture	92
<i>Une construction destinée au plaisir optique</i>	92
<i>L'« espace-vitrine »</i>	97
<i>Un principe architectonique fondé sur la stratification sociale</i>	103
<i>L'œil qui surveille la mise en place des corps</i>	107
I—1— 3 Une architecture traduite en interdiction	112
<i>La mise en œuvre des barrières physiques et symboliques</i>	112
<i>L'entreprise de vider la rue</i>	118

<i>Le détournement de ces barrières</i>	121
<i>Un détour à travers l'éloge du « bas »</i>	127
I—2 L'APPROCHE D'UN PRÉSENT : DES ESPACES DE LA GLOBALISATION	132
I—2— 1 Sous le rideau du spectaculaire	135
<i>La ville se métamorphose</i>	135
<i>... Et la scène se renouvelle</i>	140
<i>Une vie urbaine subissant le marché</i>	146
<i>Des sociétés-marchandises en réseau</i>	152
I—2— 2 Du rideau spectaculaire au quotidien urbain	157
<i>En quête d'un nouveau « cours d'expérience »</i>	157
<i>Le détournement d'un espace fictionnel</i>	163
<i>... jusqu'au détournement d'un espace physique</i>	167
<i>La dévoration du rideau</i>	174
I—2— 3 Le réagencement du quotidien urbain	179
<i>Une absorption de l'urbain : l'humaine aventure</i>	179
<i>Le principe du (dés) ordre créateur</i>	184
<i>Vers la disparition du spectaculaire</i>	190
<i>Le seuil entre l'« oubli de soi-même » et la « mémoire augmentée »</i>	196
 PARTIE II : DES ARCHITECTURES DU SENSIBLE, VERS UN URBANISME SAUVAGE	201
 II—1 EN QUÊTE DU « GESTE ANCESTRAL »	205
II—1— 1 Vers une plasticité de souffles	207
<i>Des ombres diurnes</i>	207
<i>Des ombres nocturnes</i>	215
<i>Des micro-plis de souffle : « Le son souffle la scène »</i>	222
<i>Des piliers flous</i>	229
II—1— 2 Vers une plasticité de désirs	234
<i>Le charnel-guérilla</i>	234
<i>Le charnel-pataphysique</i>	241
<i>Des micro-plis désirants</i>	248

<i>Des piliers archipéliques</i>	254
II—1— 3 Des souffles, des désirs... Des subjectivités enfin spatialisées.	262
<i>Les polos qui s'infiltrent dans la polis</i>	262
<i>La mise en relief d'une rue indomptable</i>	269
<i>Le repérage de l'espace, le repérage du « vivre-ensemble »</i>	277
<i>Le « geste ancestral » donne lieu à l'expérience ancestrale</i>	281
II—2 EN QUÊTE DU JEU LIMINAL	287
II—2— 1 Le principe de jouer « sur le fil de la lame » de la rue.	290
<i>Face à la théâtralité revendiquée, le jeu ambigu du praticien</i>	290
<i>D'une part, la préparation du jeu « spectral »</i>	298
<i>D'autre part, la préparation du jeu d'« être prêt à tout »</i>	303
<i>« Être au seuil » afin de générer des figures vertébrées</i>	308
II—2— 2 Le principe de provoquer des micro-collisions	312
<i>Face à la convocation annoncée, l'arrangement métastatique</i>	312
<i>Des tactiques de dissensus visuel</i>	317
<i>Des tactiques de dissensus sonore-rythmique</i>	327
<i>Des tactiques, enfin, du « grotesque »</i>	331
II—2— 3 Le principe du dissensus nomade	336
<i>Face à la déambulation consensuelle, le dissensus en mouvement</i>	336
<i>D'une part, le parcours en continuité : l'enjeu de stabilité</i>	339
<i>D'autre part, le parcours archipélique : l'enjeu de simultanéité</i>	343
<i>Pour une communauté dissensuelle : une communauté en agitation moléculaire</i>	346
PARTIE III : DES DRAMATURGIES DE LA VI (LL) E	352
III—1 LA DISCONTINUITÉ DU CANEVAS	357
III—1—1 Des enjeux conceptuels-pratiques sur le scénario de contenus	359
<i>Le point de départ, le texte... quel texte ?</i>	359
<i>Une « pensée archipélique » transformée en canevas</i>	364
<i>Un processus polyphonique d'élaboration dramaturgique</i>	368
<i>Brouiller les matériaux hybrides</i>	374
III—1—2 Un scénario interstitiel	378

<i>Un langage pour relier scène et rue.</i>	378
<i>L'écriture « en metres ».</i>	381
<i>L'écriture de la ville.</i>	384
<i>L'écriture du passant.</i>	387
III—1—3 Se mettre en relation à : un rayon pour la dévoration.	392
<i>Une aire ludique.</i>	392
<i>Un rayon de longueur I : des absorptions spectrales de la ville.</i>	395
<i>Un rayon de longueur II : des absorptions charnelles de la ville.</i>	399
<i>Des tempêtes utopiques.</i>	402
III—2 VERS LA RÉINVENTION DE LA LANGUE URBAINE.	407
III—2—1 Un langage plus « énergétique ».	411
<i>La mise en tension du « langage-clos » de la ville.</i>	411
<i>Face au « clos », une pluralité anthropophagique abondante.</i>	415
<i>L'absorption des signes informationnels de la ville.</i>	418
<i>La « dramatisation du langage » dans la rue : l'émergence d'un transcitoyen</i>	421
III—2—2 Un langage à, enfin, mettre en question les frontières.	424
<i>La dynamique anthropophagique : un « esprit baroque ».</i>	424
<i>Des nouvelles formes de sociabilité : des nouveaux espaces linguistiques.</i>	427
<i>Un nouveau praticien : un praticien-anthropophage ?</i>	429
CONCLUSION	432
Annexe : Documents relatifs à notre corpus	436
Bibliographie	439

LISTE DES IMAGES

Figure 1 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Pedro Isaías Lucas.....	224
Figure 2 : Carnaval de Tinta, village andin du Pérou, © Terra Peru	224
Figure 3 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand.....	224
Figure 4 : Carnaval haïtien à Jacmel, © AyiboPost FotoKavanal	224
Figure 5 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Julio Pantoja.....	230
Figure 6 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Claudio Etges	231
Figure 7 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Julio Pantoja.....	231
Figure 8 : La trace du trajet de l'Ói Nóis.....	231
Figure 9 : <i>Deblozay</i> , © Clara Lou.....	231
Figure 10 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand	232
Figure 11 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand	232
Figure 12 : La trace du trajet de la Rara.	232
Figure 13 : <i>Les Grandes Baigneuses</i> d'Auguste Renoir (1884-87).	250
Figure 14 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Falos & Stercus	250
Figure 15 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	251
Figure 16 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	251
Figure 17 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Falos & Stercus	256
Figure 18 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Marcius de Andrade	256
Figure 19 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Roberta Perin	256
Figure 20 : La trace du trajet du Falos.	257
Figure 21 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	258
Figure 22 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	258
Figure 23 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	258
Figure 24 : La trace du trajet de l'Ornic'art.....	259
Figure 25 : Dessin/ géométrie de <i>polos</i>	266
Figure 26 : Dessin/ géométrie de <i>polos</i>	266
Figure 27 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Claudio Etges	267
Figure 28 : <i>Deblozay</i> , © Clara Lou.....	267
Figure 29 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Christian Benvenuti	267
Figure 30 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	267
Figure 31 : Affiche du groupe de militants.....	273
Figure 32 : Rue des Andradas (années 1970), © Gilberto Simon/Porto imagem	273
Figure 33 : <i>Diretas Já !</i> en 1984, © Source Mauro/Agência RBS	273
Figure 34 : Esquina Democrática actuellement, © Porto imagem	273

Figure 35 : Des inspecteurs à Porto Alegre, © Ronald Bernardi/Agência RBS	273
Figure 36 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Roberta Salinet/RBS	273
Figure 37 : Panneau du quartier la Belle de Mai, © E.M.	274
Figure 38 : Bombardement de la Belle de Mai (1944), © Archives municipales de Marseille - 29 II 4.	274
Figure 39 : Tunnel National, © Archives municipales de Marseille -88 FI 279.....	274
Figure 40 : Le 3e arrondissement de Marseille, © Anne-Christine Poujoulat/AFP	274
Figure 41 : La gare centrale Saint-Charles, © Jean-Paul Pelissier/Reuters	274
Figure 42 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand.	274
Figure 43 : Arroio Dilúvio (1951), © Divulgação/PMPA.....	275
Figure 44 : Journal (1950-1960), © Mémoire d'Antônio J. Dias Prestes.....	275
Figure 45 : Avenues Ipiranga/Praia de Belas, © Reprodução/RBS	275
Figure 46 : Nettoyage Arroio, © Bruna Zanatta/G1	275
Figure 47 : Le <i>shopping center Praia de Belas</i> , © Claiton Dornelles/JC.....	275
Figure 48 : <i>Ilha dos Amores</i> , © GaúchaZH	275
Figure 49 : Les Allées de Meilhan, © Dominique Milherou Tourisme-Marseille.com & Archives.	276
Figure 50 : Les Allées Léon-Gambetta (1944), © Archives LMRS/Journal La Marseillaise	276
Figure 51 : L'avenue Cannebière en 2013, © JMC Marseille	276
Figure 52 : <i>L'Artplexe Cannebière</i> , © Wimotte & Associés Architectes	276
Figure 53 : Les consignes de Vigipirate, © E.M.	276
Figure 54 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	276
Figure 55 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.	282
Figure 56 : <i>Deblozay</i> , © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu.	282
Figure 57 : <i>Ilha dos Amores</i> , © frame de la vidéo de Frederico Ruas.	282
Figure 58 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	282
Figure 59 : Dessin / théâtralité	292
Figure 60 : Dessin / théâtralité	293
Figure 61 : Dessin / théâtralité	294
Figure 62 : Dessin / théâtralité	295
Figure 63 : Dessin / théâtralité	296
Figure 64 : Dessin / théâtralité	297
Figure 65 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas	301
Figure 66 : <i>Deblozay</i> , © Nikola Milatovic	303
Figure 67 : <i>Ilha dos Amores</i> , © Félix Zucco / Agencia RBS.....	306
Figure 68 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	308

Figure 69 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas	319
Figure 70 : <i>Deblozay</i> , © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu	319
Figure 71 : <i>Ilha dos Amores</i> , © frame de la vidéo de Frederico Ruas	319
Figure 72 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	320
Figure 73 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas	323
Figure 74 : <i>Deblozay</i> , © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu	323
Figure 75 : <i>Ilha dos Amores</i> , © frame de la vidéo de Frederico Ruas	324
Figure 76 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	324
Figure 77 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Pedro Isaias Lucas.....	325
Figure 78 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand	326
Figure 79 : <i>Ilha dos Amores</i> , © frame de la vidéo de Frederico Ruas.	326
Figure 80 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	326
Figure 81 : Rassemblement nazi, © Berliner Verlag/Archive/ Alamy stock Photo	348
Figure 82 : Parade militaire chinoise, © REUTERS / Damir Sagolj	348
Figure 83 : Cour d'Honneur, Festival d'Avigno, © Frédéric Nauczyciel	349
Figure 84 : Royal de Luxe, © Royal de Luxe 2012	349
Figure 85 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Pedro Rosauo	349
Figure 86 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand	349
Figure 87: <i>Ilha dos Amores</i> , © Vanessa Silva/ PMPA	350
Figure 88 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	350
Figure 89 : Façade de la Terreira da Tribo, © Nucleodos5.....	369
Figure 90 : Façade de l'Illobo, © googlemaps.....	369
Figure 91: Façade du Condominio Cênico, © Emav UFRGS	369
Figure 92 : Façade de la Friche la Belle de Mai, © Frédéric D.	369
Figure 93 : Ói Nós Aqui Traveiz, © Eugênio Barbosa	372
Figure 94 : Rara Woulib, © Sylvain Bertrand	372
Figure 95: Falos & Stercus, © Frederico Ruas	372
Figure 96 : Ornic'art, © Cdutrey	372
Figure 97 : Carte concernant <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © googlemaps.....	395
Figure 98 : Carte concernant <i>Deblozay</i> , © googlemaps	395
Figure 99 : Carte concernant <i>Ilha dos Amores</i> , © googlemaps	399
Figure 100 : Carte concernant <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © googlemaps	399
Figure 101 : Localisation à Porto Alegre, © googlemaps.....	405
Figure 102 : Localisation à Marseille, © googlemaps	405
Figure 103 : Rue des Andradas à Porto Alegre, © Samuel Maciel PMPA.....	413
Figure 104 : Rue Saint-Ferreol à Marseille, © Robert Poulain.....	413
Figure 105 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas	418

Figure 106 : <i>Deblozay</i> , © Andrew Billington Photography	419
Figure 107: <i>Ilha dos Amores</i> , © Vanessa Silva/ PMPA	419
Figure 108 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus	420
Figure 109 : <i>Abaporu</i> (1928), © tarsiladoamaral.....	430
Figure 110 : <i>Antropofagia</i> (1929), © tarsiladoamaral.....	430
Figure 111 : <i>Onde ? Ação nº 2</i> , © Pedro Rosauo	430
Figure 112 : <i>Deblozay</i> , © Sylvain Bertrand.....	430
Figure 113 : <i>Ilha dos Amores</i> , © facebookFalos	431
Figure 114 : <i>Échiquier Urbain Code 11</i> , © Red Plexus.....	431

NOTE LIMINAIRE

Petit manifeste d'une femme au poing levé...

« Savoir que, lorsqu'on dit quelque chose à quelqu'un, ce n'est pas ce qu'on lui dit qui se met à exister, mais une infinité d'aventures possibles et impossibles en même temps. Les mots jouent, sur la pensée, le même rôle que la lune sur les marées »¹

Je fais un théâtre d'une couleur.

Selon les dictionnaires de Botanique, le rhizome est la structure de certaines plantes dont la croissance est différenciée et multiforme. Il grandit horizontalement et peut se présenter sous différentes formes (comme ramifiées, rondes et coniques). Il n'a pas une direction déterminée et objective, par contre, il a la capacité de connecter différents points. Pour Deleuze et Guattari, le rhizome est comme une méthode de l'anti-méthode, un modèle de résistance éthique-esthétique-politique destiné à augmenter les possibilités de construction et de problématisation d'une pensée par le moyen de l'expérimentation.

Cette idée me convient, parce que je crois qu'il n'y a pas de chemins précis dans la vie, encore moins concernant une recherche. J'avoue avoir des doutes parfois sur ma qualité « classique » de chercheuse, mais en lisant ce que Deleuze et Guattari écrivent sur le Rhizome, je suis rassurée parce que c'est l'expérience de la pensée qui est peut-être la plus importante à faire. *Comme un rhizome, mes pensées suivent les lignes d'intensité, les lignes de fuite, les lignes convergentes et divergentes... qui forment des « lignes de sorcières » comme écrit Deleuze...*

Rhizome 1. J'ai habité pendant toute l'époque de mon enfance et jusqu'à la fin de l'adolescence une maison située dans le quartier nord de Porto Alegre. Du fait que ce quartier était à la périphérie du centre-ville, j'avais l'habitude de faire ce parcours – presque – interminable en bus. Dans ces moments-là, je percevais la ville de derrière la vitre du bus. C'est là que ma manière de regarder le monde a commencé et qu'elle a ressemblé à un long plan-séquence de cinéma. Pour Gardier et Bessalel,

¹ Armand Gatti, *De l'Anarchie comme battements d'ailes*, tome 1, Paris, Syllepse, 2002, s.p.

le plan-séquence produit une impression de réalité liée à l'« absence de fragmentation, au niveau du signifiant filmique »², il augmente les continuités spatiales et temporelles, et correspond ainsi à une « image la moins manipulée que le cinéma puisse nous offrir du monde visible »³.

Par la suite, plus grande, j'aimais bien m'imaginer tournant un film avec mon regard. *Un film à propos d'un quotidien sans coupe, car je sentais que le quotidien peut être ou devenir une matière poétique. C'est comme ça que ma vie imaginaire a commencé. Elle a commencé, et c'est toujours comme ça aujourd'hui, par un intérêt pour le quotidien. C'était ma première expérience de pensée. Mais à cette époque, parce que je n'étais « pas encore une chercheuse », c'était seulement un des mes divertissements préférés. A ce regard « filmique », j'avais aussi ajouté le goût de la mémoire, et celui très précis de la mémorisation des noms des rues. C'était un jeu proposé par mon père – employé de la Poste depuis plus de 30 ans. Il le faisait pour que j'arrive à me situer toute seule dans l'espace, parce que « la rue est un lieu de risque » disait-il. Il m'a appris aussi qu' « il faut connaître la manière de marcher dans la rue : sans peur, et mais néanmoins, très attentive ».*

Depuis ce moment-là, depuis cet enseignement de mon « pai », est né un espace dialectique dans mes pensées et dans mon corps. Je veux dire que dans mes pensées et dans mon corps, j'éprouve deux états : marcher dans un état d'attention et marcher dans un état de contemplation. Alors, dans la rue, dans l'espace urbain qui est sans arrêt en mouvement, les murs et les rues semblent « raconter » leurs mémoires aux passants... Bien sûr qu'on peut « entendre » la voix presque imperceptible d'un mur ou du bois de la porte, par exemple. Néanmoins, ces « échanges de message » sont issus en fait de nos nombreuses mémoires – telles que la mémoire oubliée, atavique, généalogique – à se juxtaposer, à se frictionner, parfois à « augmenter » parmi ce monde constitué d'une infinité de matières apparemment inanimées... Celles-ci produisent des bras, de l'énergie, de l'effort, voire de la sueur humaine à nous « rappeler » qu'on a un corps. C'est pour cette raison qu'elles ne sont pas tout à fait inanimées : elles mettent nos « mémoires en action »⁴.

² André Gardier et Jean Bessalel, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 167.

³ *Id.*

⁴ Terme emprunté d'Ileana Diéguez, *Cenários liminares : teatralidades, performances e política*, trad. de l'espagnol par L. A. Alonso et A. Reis, Uberlândia, UFU, 2011, p. 130. C'est nous qui traduisons.

Rhizome 2. J'habitais une maison située proche du siège d'une école de samba⁵. Pour cette raison, plusieurs fois par jour et souvent tous les mois, je pouvais entendre de ma chambre la musique des percussions : les batucadas. Ça c'est une anecdote biographique encore. Mais j'ai grandi avec les oreilles pleines de ces sons forts et de ce rythme vibrant. Et, d'une certaine manière, je pense que c'est à la batucada que je dois de me sentir « remisee » ou attachée à un espace ancestral pas explicable. C'est dans la vibration de la batucada que j'ai senti que la musique, aussi, en tant qu'élément sensoriel, a le pouvoir de relier l'individu au monde, de manière presque instantanée. Quand la batucada participe à la création d'une ambiance carnavalesque, cette matière sensorielle paraît être plus puissante, car elle se déploie collectivement, ludiquement, corporellement. L'anthropologue brésilien Roberto Damatta dit que, à partir de cette relation entre la musique, le jeu et le carnaval, nous découvrons que nous sommes « tous au sein d'une même société, d'un même monde [...], nécessaires les uns aux autres »⁶. Ainsi en est-il de la Samba et de son rapport à la société. La Samba qui est une forme musicale créée « dans les zones frontières de la société brésilienne, c'est-à-dire, les sous-sols et les senzalas, les favelas, au sein de la pauvreté de leurs gens noirs et leurs habitants misérables »⁷.

La musique était en règle générale présente dans mon quotidien familial, mais c'était à travers ces batucadas entendues de ma chambre que le monde est devenu plus « musicable » pour moi. Ici ce n'est pas une référence à la parole musicale, mais c'est plutôt une mention à sa vibration, à son rythme, à sa cadence, bref à sa façon fluide d'occuper un espace et d'y rassembler les gens. Une sonorité issue d'un vrai orchestre où les mains des musiciens à la fois « dansent » et « battent » ses instruments – comme un rapport dialectique au monde. Tout cela qui, enfin, constitue un petit archipel sonore dans la ville parmi d'autres micro-archipels... Peut-être c'était à ce moment-là que j'ai appris la première leçon empirique d'occuper l'espace ou plus précisément la stratégie de conquérir des espaces les plus lointains

⁵ Organisme social et culturel dont le principal objectif est de participer à la compétition des défilés carnavalesques.

⁶ Roberto Damatta, *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do herói brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pp. 143-144. C'est nous qui traduisons.

⁷ *Id.*

possibles et ainsi de m'affranchir des frontières, de les abolir. Ces petits archipels sonores nous enseignent enfin la dialectique spatiale du monde.

Rhizome 3. Depuis l'âge de mes quinze ans je suis devenue une spectatrice assidue de théâtre. D'où je viens, aller au théâtre était considéré comme une pratique et une habitude de bourgeois. Moi je n'avais pas les moyens financiers pour payer un billet. Aussi, j'allais aux spectacles gratuits : spectacles d'amateurs, d'universitaires, et aussi actions culturelles liées aux projet sociaux pour la démocratisation culturelle. J'avais ainsi la chance de profiter de la « file d'attente des gens sans entrées », pratique actuellement interdite au festival « Porto Alegre em cena » - un des plus importants festivals des arts scéniques de la ville. Comment fonctionnait cette « file d'attente » ? Quand tout le monde était enfin installé dans la salle du théâtre : le public muni de billet, les invités, les mécènes et autres sponsors du festival ainsi que les journalistes... les gens de la file d'attente pouvait accéder à l'intérieur s'il y avait encore des places disponibles. Alors pour être certaine d'avoir peut-être une chance d'être présente au spectacle, moi j'arrivais avec plusieurs heures d'avance. Dans ces situations, j'ai pu voir les créations nationales et internationales. De tout ce que j'ai vu, c'est la pièce *En un sol amarillo – Memorias de un temblor*, du groupe bolivien Teatro de los Andes, qui m'a marquée de manière incroyable. Il s'agissait d'une recherche à propos des histoires liées au plus fort séisme du pays, en 1997. Histoires de pertes matérielles et humaines... Histoires d'un pays misérable sans aucune infrastructure pour sa reconstruction... Histoires de pillage des contributions financières et du soutien de la communauté internationale aux gens étaient désormais sans-abris... Histoires de la pauvreté humaine. C'est à cette occasion, à la vue de ce travail, que j'ai pris conscience que c'est lors de catastrophe que l'homme révèle ce qu'il y a de meilleur en lui, et montre aussi son pire visage.

Nous sommes fatigués de parler, de dénoncer les abus. Tout le monde arrive ici. Des psychologues, des historiographes, des touristes de séisme, des curieux et des vendeurs. [...] Il y a des artistes qui y arrivent. Ils veulent créer une œuvre, une chanson, un conte. [...] Monsieur, j'ai un songe. Je me suis réveillé pendant la nuit et mon père, ma sœur et mon fils étaient à mon côté. Le séisme a provoqué leurs morts. Ils veulent me dire quelque chose, mais ils n'arrivent pas à le faire. Moi je les demande : Voulez-vous quoi ? Ils ne me répondent rien. Donc je ferme mes yeux.

Peut-être que je ne peux pas les regarder, mais je peux les entendre. Je ferme mes yeux pour que je puisse discuter avec les morts... Mais il ne se passe rien, rien.⁸

Ce spectacle était simple, disposé de peu d'éléments scéniques, d'un travail lumière juste et d'une réalisation sonore efficiente. Mais quelque chose de singulier s'est passé ce soir-là. *Y a-t-il un tremblement de la conscience ? Avons-nous réussi finalement à parler de nos morts ?* Ce que je sais, c'est que *En un sol amarillo – Memorias de un temblor*, parce qu'il était une forme d'amalgame entre langage poétique et engagement politique avait la force d'un coup de poing dans l'estomac que ressentirent tous les spectateurs. À la fin du spectacle, je me suis alors dit : *C'est ça le vrai théâtre, un théâtre qui me touche, qui me percute !*

Et c'est eux qui m'avaient « déplacée ». C'est eux qui ont changé mon regard : le regard que je portais sur les gens, autour de moi, sur les spectateurs aussi.

Et je peux bien l'avouer, il y eut alors un séisme dans mes idées, dans mon esprit. C'est là que j'ai décidé de lire Les veines ouvertes de l'Amérique latine, de l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano. Une œuvre, selon moi, qui devrait être une lecture à faire par tous les peuples du monde, car tout, en définitive, est lié : le théâtre, la littérature, la réalité, c'est-à-dire l'esthétique et le politique...

C'est à cet instant là, dans cette conscience apparue, que mon désir artistique est né et qu'il a commencé à prendre forme.

Rhizome 4 : « Toute mémoire est subversive ».⁹ On sait très bien que l'Histoire, discipline enseignée dans les écoles, n'est pas linéaire, puisqu'elle est un entremêlement d'événements superposés. Il n'est donc pas possible de la raconter à travers une simple ligne du temps... Malheureusement, l'enseignement de l'Histoire correspond généralement à une « version » que transmettent et qui valorisent les victorieux, en oubliant les « perdants ». À ce propos, selon Walter Benjamin, le rapport de l'Histoire vient des tensions entre le bas et le haut. Aussi, et d'après cette approche, il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi un document de

⁸ La dramaturgie du spectacle a été créée collectivement par les intégrants du Teatro de los Andes, (disponible sur www.teatrolosandes.com/sp/obras_proc.asp?ID=7). Lien consulté le 20 septembre 2017.

⁹ Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*, trad. par C. Couffon, Paris, Pocket, 2001, p. 340.

barbarie. Galeano a su comment nous montrer cette barbarie... En cela, Galeano, à la façon d'un narrateur emprunté à Benjamin, était avant tout un grand conteur d'histoires. De bon conseil, entre paroles lyriques et discours révolté... paroles prises entre la mémoire, il savait partager des expériences.

Pour moi, c'est à la suite de cette lecture, que j'ai dû inverser d'abord intuitivement l'idée de « carte officielle » puisque la cartographie, loin d'être neutre, est une manière de représenter, d'organiser et de légitimer l'ordre du monde. Là, à côté de Galeano, a surgi la figure du peintre Joaquín Torres García, et précisément son dessin *América Invertida* (l'Amérique inversée)¹⁰. *Ainsi, mon Nord est devenu le Sud, mon centre est devenu la périphérie, et mon Est est devenu l'Ouest. Dans mon esprit, il ne s'agissait pas en recourant à ce « nouveau monde » de juste faire trembler les hiérarchies ou de les contester... Non, il s'agissait avant tout d'imaginer un monde où les gens « d'en bas » auraient enfin la même importance que les gens « d'en haut ». Je crois pouvoir dire que j'avais alors le goût de la recherche de l'égalité, le goût aussi d'essayer de transformer notre monde et ainsi de lui permettre de raconter une autre histoire. Mon geste artistique alors chercherait à participer de l'écriture de cette nouvelle histoire du monde... Une écriture issue enfin de l'action.*

Rhizome 5. En 2008, en tant qu'étudiante de la licence en Mise en Scène Théâtrale de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), j'ai pu faire l'assistance à la mise en scène de certains moments plus théâtraux du défilé carnavalesque de l'école de samba « Bambas da Orgia », de Porto Alegre. De plus, j'ai pu jouer le rôle de « Cassandre¹¹ » sur un char allégorique. Cette expérience reste inoubliable bien sûr, mais pas seulement parce que c'était la première fois que j'étais comédienne dans une grande mise en scène dans l'espace public ouvert. Elle est inoubliable parce que j'ai croisé à cet endroit là un public de comportement différent, éloigné des conventions et du protocole que l'on trouve dans le théâtre qu'on appelle

¹⁰ Dessin de 1943, dont la consigne a été « notre Nord est le Sud ». Selon l'artiste, « il ne doit pas y avoir le nord pour nous par opposition au Sud. C'est pourquoi maintenant nous mettons la carte à l'envers, et donc nous avons déjà une juste idée de notre position et non comme ils veulent dans le reste du monde. [...] Cette rectification était nécessaire ; grâce à elle, nous savons maintenant où nous sommes ». Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 193.

¹¹ Dans la mythologie grecque, Cassandre était fille du roi Priam et de la reine Hécube. Ce char allégorique s'appelait le « Char du Théâtre », et moi et mes collègues de licence en Théâtre nous avons fait une version chorégraphiée de la tragédie « Agamemnon ».

normalement « théâtre bourgeois » ou « classique ». Ce public et ces gens étaient libres, peut-être réceptifs, d'évidence les bras ouverts – un geste de bienvenue à la vie – et il ils vivaient d'une façon singulièrement intense cette ritualité de la culture populaire. Selon Bakhtine, la culture carnavalesque est associée à la notion de fête populaire, laquelle libère les hommes de toute finalité pratique vers un univers utopique temporaire. Ses signes sont « imprégnés de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et des autorités au pouvoir »¹². Le monde carnavalesque est donc inséré dans l'idéal de rénovation.

Par la suite, mon activité en tant que créatrice des arts de la scène est devenue plus intense, voire professionnelle, et tout d'un coup je me suis rendu compte que mes expériences « hors les murs » ont été beaucoup plus nombreuses que « dans les murs ». Bien sûr que la rue est un endroit plutôt hostile, et c'est pour cette raison qu'il y a de nombreuses situations pas agréables auxquelles les artistes de rue se trouvent couramment confrontés – les passants qui les ignorent complètement, les voitures qui traversent la scène, les gens qui les insultent et les confondent avec des « clochard ! », avec des « salops ! » etc. Par contre, c'est vrai aussi que les réactions y sont plus spontanées parce qu'elles se produisent dans l'immédiateté, sans le protocole d'un espace fermé-payant. Il me semble que le rapport artiste et passant est donc plus sincère et normalement plus proche physiquement, voire sensoriellement. C'était ce rapport de proximité du carnaval qui m'a fait chercher la rue comme lieu d'expérimentation artistique, plus précisément la recherche de cette liberté qui passe d'abord par le corps : un corps qui peut être debout, assis, allongé, qui peut bouger, traverser la scène ou s'en éloigner parce qu'il en a marre... *Au contraire du théâtre institutionnel plutôt « classique » ou « bourgeois » où l'artiste sur le plateau est normalement au centre de toutes les attentions – et c'est pour cela qu'il exerce un pouvoir –, la rue contemporaine peut avoir plusieurs sortes de « caciques » en raison d'appartenir à ses plusieurs possédants : l'État, les équipements de l'espace urbain, le mendigot qui y habite tous les jours, le travailleur de la rue, le camelot, qui y fait ses affaires, les distributeurs des prospectus, le beurré qui y fait de temps en temps sa petite performance, les passants qui y passent, l'artiste de rue qui y arrive... Bref il n'y a pas uniquement « un »*

¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982, p. 19.

protagoniste, mais ce sont plusieurs figurants qui, soudainement, peuvent y devenir protagonistes pendant une fraction de secondes... Même dans un spectacle de rue où l'artiste peut éventuellement exercer un pouvoir, celui-ci est plutôt partagé, instable et peut changer sans cesse. Dès lors, c'est tout cet univers-là qui me passionne, surtout cette ambiance imprévisible ainsi que cette possibilité plus concrète de regarder horizontalement autrui.

Rhizome 6 : « Voyager, c'est aller dire quelque chose ailleurs, et revenir pour dire quelque chose ici. À moins qu'on ne revienne pas, qu'on fasse sa cabane là-bas »¹³. En mai 2015, je suis partie de Porto Alegre pour Marseille afin de faire mes études de doctorat. J'ai traversé l'océan. J'ai laissé des liens de sang, des liens affectifs, des liens artistiques. On dit que la distance nous permet de regarder d'une manière plus claire l'objet pour lequel nous avons une attention. À Marseille, j'ai vraiment vécu le quotidien marseillais. Et parce qu'il fallait gagner ma vie, j'ai travaillé au restaurant, j'ai été femme de chambre, serveuse... J'ai distribué des prospectus, gardé des enfants, etc. Et tout cela m'a éloigné parfois d'une recherche doctorale qui se tiendrait dans un bureau, à la bibliothèque... Mais tout cela m'a rapproché, aussi, de la vraie vie. Tout cela m'a permis d'avoir une idée – une sorte de panorama – de ce qu'était la France réelle. C'est la France des travailleurs, des ouvriers, des gens simples que j'ai rencontrée à travers mes expériences de salariée. J'ai rencontré aussi la misère, la lutte, les quartiers pauvres, une diversité des accents, les immigrants comme moi... Et à travers toutes ces épreuves, c'est aussi une société très pyramidale que j'ai rencontrée, une société où des valeurs colonisatrices existent encore aujourd'hui, même si de façon subtile... et qui viennent troubler ou sont le prolongement des trois mots : « Liberté, Égalité, Fraternité ». Pour qui cette phrase a-t-elle encore du sens, une valeur ?

Même à Marseille, j'ai appris que j'étais une étrangère à ce monde. Et curieusement, ce n'était pas la première fois que j'avais ce sentiment qui était venu déjà, à Porto Alegre, chez moi au Brésil. La différence, c'est qu'en France, sur ce territoire, j'ai compris que tout était une question de langage. Et j'ai appris que celui qui ne parle pas la langue est exclu. Parce que je parlais mal la langue française et que j'ai un accent brésilien fort, j'ai parfois été humiliée. Comme disaient Deleuze et Guattari,

¹³ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2003, p. 188.

Le langage n'est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir. [...] Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir, avant d'être un marqueur syntaxique. [...] L'information n'est que le strict minimum nécessaire à l'émission, transmission et observation des ordres en tant que commandements. [...] Car le langage est affaire de politique avant d'être affaire de linguistique ; même l'appréciation des degrés de grammaticalité est matière politique »¹⁴.

La langue a ainsi le pouvoir d'exclure, comme elle a aussi le pouvoir d'unir. C'est parce qu'elle est également une affaire spatiale, voire géométrique, elle peut gérer aussi des modes d'oppression parfois subtiles. La langue crée des espaces, des murs et surtout des trous dans les murs... Soit en salle soit dans la rue, peut-être que le geste de l' « artiste conscient de sa responsabilité » soit en résumé de faire des petits trous sur les murs.

Rhizome 7. *Avignon et Beyrouth, deux faces d'une même pièce pour moi.* D'un côté, le Festival d'Avignon, peut-être le plus imposant événement théâtral de l'occident. J'y ai travaillé en tant qu'agent d'accueil, et c'est pour cette raison que j'ai eu l'opportunité d'accéder à plusieurs spectacles représentatifs de ce qu'on pourrait nommer, peut-être, la « scène théâtrale occidentale contemporaine ». Parmi les belles mises en scène et les propositions pas terribles, le plus étonnant pour moi était la gigantesque structure organisationnelle et professionnelle. Bien sûr que c'est incroyable l'occurrence d'un événement artistique à embaucher des nombreux gens – comme moi, d'ailleurs –, à faire bouger l'économie de la région, à ne faire qu'exister la culture pendant presque un mois. Néanmoins quel est le type de culture mise en jeu la plupart du temps ? En fait, il s'agit d'un festival qui tourne toujours sur l'idée de « patrimoine ». C'est-à-dire le patrimoine de l'ancienne ville – l'intra-muros des Papes –, le patrimoine des espaces majoritairement imposants destinés aux représentations, bref le patrimoine de l'histoire du Festival. Ici j'emploie le mot « patrimoine » pour faire référence à cette histoire matérielle ou immatérielle attachée à l'ordre politique afin de « consacrer les sujets et les événements

¹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 96 et 174.

fondateurs de l'Etat »¹⁵, une histoire plutôt figée, de « tradition », afin de mettre en œuvre l'« interdit consensuel ».

le patrimoine s'agit du lieu plus convenable aux idéologies des oligarchies, c'est-à-dire un traditionalisme substantialiste. C'était ce secteur de la société [...] responsable [en Amérique Latine] de l'haute valeur ajoutée à certains biens culturels : les centres historiques des grandes villes, la musique classique, le savoir humanistique. [...] Le patrimoine devient une force politique au fur et à mesure qu'il est théâtralisé : des commémorations, des monuments, des musées. [...] La théâtralisation du patrimoine vient d'une entreprise de simuler qu'il y a une origine, une substance fondatrice à laquelle on devrait toujours se rapporter. Cela c'est la base des politiques culturels autoritaires.¹⁶

C'est curieux que le Festival se passe dans une ville clivée par un mur. Celui qui divise, celui qui sépare, cela qui protège certains contre les autres, celui qui marque la frontière entre les espaces pour certains considérés comme prestigieux, ceux qui marquent le territoire, en apparence, des espaces réputés ; et ceux qui tiennent à distance ceux qui sont différents par leurs cheveux, leurs accents, leurs peaux... Mur qui manifeste la distinction, le différent dont il faut se méfier. LE MUR, ce qui sépare le centre d'Avignon du reste de la ville : intra-muros/extra-muros « zone » qui abrite les habitants qui n'ont pas les moyens financiers d'accéder aux spectacles du In. LE MUR médiéval est encore là. Il est devant nous et il marque la difficulté pour certains, comme moi, d'être intégrée. Il souligne la manière de regarder les choses, la manière dont on porte un regard sur les choses. Regard qui se conçoit en définitive comme un ensemble de paramètres : narratif, historique, jeu du signifiant et du signifié... Malgré tout, il y a des gestes d'hospitalité dans le quotidien de la ville – dans le In, dans le Off, dans les rues... – qui justement cassent ou font troubler ce mur.

D'un autre côté, il y avait mon expérience à Beyrouth. Ainsi, en raison de mon workshop d'intervention urbaine là-bas, je suis tombée sur un autre « monde ». Et

¹⁵ Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas*, trad. de l'espagnol par A. R. Lessa et H. Pezza Cintrão, São Paulo, Edusp, 2000, p. 302. C'est nous qui traduisons.

¹⁶ *Ibid.*, p.160-162.

malgré le fait qu'il s'agissait d' « un monde » tellement différent du mien – je ne savais parler qu'un seul mot en arabe (*choukran*, « merci »), je n'avais aucune idée de ce qui était écrit sur les pancartes ou ce que les gens disaient dans les rues. Je ne savais pas m'exprimer en anglais non plus –, malgré tout cela je me suis sentie tellement bien accueillie. Dans mon workshop il y avait une syrienne qui ne parlait pas français... moi que je ne parlais pas anglais... un libanais qui nous aidait dans la traduction parce qu'il savait un peu de français... Et ainsi, notre communication s'est construite à travers l'échange d'affection, du regard, de la musicalité des mots... Il y avait aussi Abdo, l'organisateur du workshop, très engagé à me montrer la vie culinaire de Beyrouth – laquelle a un goût et une odeur épicée qui m'ont fait me souvenir de la façon de cuisiner de ma mère et de mes tantes. « Un acte d'hospitalité ne peut être que poétique »¹⁷ disait Jacques Derrida. *Bizarrement dans cette ville qui me semblait si étrange, je me suis sentie un peu comme chez-moi. Beyrouth, Marseille, Porto Alegre... Trois villes si différentes. Trois villes du « sud » dont, peut-être, le point en commun est le ciel bleu, le soleil, ainsi que la liaison indirecte avec l'océan Atlantique – soit à travers la Mer Méditerranée, soit à travers l'immense fleuve Guaiba. C'est le ciel bleu, le soleil et ce contact subtil avec l'océan qui encadrent les innombrables scènes de rue... et peut-être que ce sont ces cadres-là qui nous donnent un peu d'espoir parmi ce vide poétique de la ville de béton. En plus, il s'agit de trois villes où j'ai vécu intensément l'expérience d'un langage de l'hospitalité. À Marseille où j'ai rencontré des gens très généreux qui m'ont aidé d'innombrables façons. À Beyrouth où j'ai tombé sur un monde parfois pareil, parfois très différent, la langue phonétique n'avait plus d'importance. À Porto Alegre où je pratiquait l'hospitalité via mon geste artistique de rue.*

Dès lors, je me suis rendu compte aussi que le langage est le lieu d'un conflit entre la langue du pouvoir et le pouvoir de la langue. Et je me dis que, sans doute, l'art vivant dans l'espace public essaie peut-être de créer un nouvel espace linguistique, une nouvelle grammaire qui vient contrarier, voire s'opposer à la langue du pouvoir.

Peut-être que l'art, dans l'espace public, c'est la possibilité de la libération de la langue par la langue poétique... Parce que de toutes les manières, il n'est pas possible pour une société, et c'est dangereux pour une société de se laisser amputer

¹⁷ Jacques Derrida, *De l'hospitalité* / Anne Dufournelle invite Jacques Derrida à répondre, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 10.

de ses désirs, d'être castrée à l'endroit de ses forces de vie, d'être limitée dans ses mouvements, et les nouveaux flux qu'induit la vie en mouvement. La seule vie possible...

Graines au vent. Des pensées archipéliques.

Je fais un théâtre d'une couleur... Ou plus exactement d'un ensemble de couleurs. Ici ce n'est pas un ensemble compact ou massifié, mais ce sont plutôt des multitudes¹⁸ couleurs où leurs singularités sont visibles. C'est parce que le monde est divisé en couleurs. La misère en est une ; ceux qui la causent en sont une aussi ; et bien entendu, le « Théâtre », en tant qu'institution, était parfois au service de la dernière. Ainsi, il me semblait que l'institution « Théâtre » était tantôt déconnectée du quotidien, mais également complice de tout un système politique et économique qui produit et fonctionne sur l'exclusion ethnique et sociale. Oui, ce « Théâtre » et ses gens – des artistes, des régisseurs et des spectateurs – se sont mis d'accord et c'est un accord qui ressemble à un crime pervers où, tous ont validé que « tout a une valeur marchande ». Y compris l'art, y compris le théâtre – nécessaire et coté pour ce petit monde. Et bien sûr ceux qui ne peuvent payer ces « biens » artistiques sont rejetés et ne peuvent accéder au jeu.

Nous nous avons fermé les yeux sur ces différents points. Nous avons même validé ce fonctionnement bien souvent et nous le justifions. Nous avons admis cette sélection et « la présence du public s'assimile désormais à une transaction financière ». C'est devenu normal. Et combien de fois n'a-t-on pas entendu « Le monde est comme cela depuis toujours, nous ne sommes pas responsables de ce problème »...

Qu'est-ce que j'avais à ajouter à cette pratique qui met en place le modèle marchand, réglé sur le système de l'offre et de la demande, fait pour une minorité normalement étranger à l'hétérogénéité de la société... Un théâtre qui construit en règle générale un mur invisible entre les spectateurs et l'artiste, qui exige de bonnes manières, qui essaie de neutraliser le temps présent au travers de son architecture – lieu spécifique, intérieur protégé, espace à part en fait –, qui multiplie les artifices d'illusion... Et on sait bien que la possession de la « parole » est étroitement associée au « pouvoir », puis au « politique ». Celui qui possède le mot, l'image et le

¹⁸ Terme emprunté à Michel Hardt et Antonio Negri.

son détient aussi tous les dogmes artistiques et culturels. C'est en cela, expliquait Augusto Boal, que se fonde « un clivage des êtres humains qui sont artistes et non artistes, sur le modèle du clivage entre la noblesse et la plèbe. »¹⁹ Bref, il s'agissait d'un théâtre hérité du modèle patrimonial-colonisateur lequel je rejetais complètement.

Moi, j'avais décidé d'être dans la rue. C'est dans la rue que je fais un théâtre d'un ensemble de couleurs, d'une voix, d'un regard. Dans la rue où je sens le vent et j'entrevois le soleil. Dans la rue, oui, là où je trouve le concret, le mouvement, le quotidien, la vraie vie. C'est dans la rue que je convoque la présence. La Présence. Et dans la rue, oui, j'espérais que la RÉUNION DES PRÉSENCES pourrait provoquer un grand bruit dans ce système mis en échec. Et seule la RÉUNION DES PRÉSENCES serait capable de créer un désordre qui ferait trembler les institutions du pouvoir. Seule, et uniquement, la RÉUNION DES PRÉSENCES pourrait changer les choses, nous engager vers un mouvement de changements et de révolutions qui se tiendraient dans des micros espaces.

Et je faisais l'épreuve de la réalité et du théâtre. Si le théâtre-d'engagement-politique-dans-un-théâtre-fermé entrevoit l'avenir de la révolution, le théâtre de rue déclenche des micro-révolutions au présent, puisqu'il provoque la rencontre de gens tellement différents en milieu urbain – milieu urbain qui s'apparente à un espace d'imprévisibilité et d'actualisation permanente. Il est un court-circuit des sentiments qui nous rappelle que nous sommes des humains, en dépit de tout... Oui, en dépit de tout nous sommes encore des humains. Ainsi, dans le milieu urbain, la pratique artistique urbaine s'apparente à un micro-espace d'utopie et de réinvention des désirs. Et ce micro espace est d'une autre texture, il est distinct du vide ludique de la ville. Il est d'abord une expérience corporelle, la mise en contact entre l'individu et le territoire urbain et il passe par une ritualité exprimée par la liberté de réunion et d'expression.

Il est la tentative de fabriquer LA « REEXISTENCE » QUI EST LA RÉSISTANCE (cf. José Celso), au sens d'exister en résistant, de renaître perpétuellement... Car contrairement à ce que l'on pense, la résistance n'est pas statique, fermée et

¹⁹ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido : reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*, Rio de Janeiro, Garamond/Funarte, 2009, p. 75. C'est nous qui traduisons.

contractée. Elle est au contraire mouvement pur, adaptable, fluide. La « re-existence » est anthropophagique. Elle est une dévoration, un devenir permanent.

Alors voilà, je vais écrire cette thèse. Et je ne pouvais pas commencer autrement que sous cette forme de manifeste. Et j'insiste et je persiste...

Le monde est fait de couleurs. Ma peau est d'une couleur, mes yeux sont d'une couleur, mes cheveux sont d'une couleur, et tout cela est le résultat du mélange d'invasion européenne dans le continent latino-américain et l'héritage de sang de mes ancêtres, notamment des indigènes et des noirs. Je suis ainsi le résultat d'une Histoire et mon être, mon corps – un corps-métis – sont un espace dialectique... Un espace dialectique qui passe également par les affaires linguistiques, puisque pendant que j'écris cette thèse, par exemple, ma façon de raisonner transite sans cesse entre ma langue maternelle et le français. Et parmi ces « déplacements » moi j'essaie de trouver la place pour mon geste-pensée.

Je suis enfin un territoire humain et urbain, et dans cette perspective alors si la rue est un espace physique, dialectique, c'est aussi un ESPACE DE LUTTE. Je suis un TERRITOIRE EN LUTTE qui ne veut pas se satisfaire de la réalité héritée... Qui pourrait croire que depuis le XV^{ème} siècle, c'est la même logique économique et comme le fait remarquer Galeano, les caravelles sont aujourd'hui remplacées par les avions, les médias, internet... Je suis une couleur et je mesure que le processus de colonisation existe, demeure, a un « bel » avenir. Et c'est à cela que les cellules de mon corps ré-existent. C'est à cette oppression, cette domination physique et symbolique que mon corps résiste.

Et si la thèse que je vais écrire doit une vérité à son lecteur, c'est celle qui m'invite à souligner que cette thèse est comme mon geste artistique. MON GESTE EST LA PROLONGATION DE MON CORPS. Mon geste artistique essaie de résister à l'institutionnalisation, il cherche son geste ancestral.

Aussi, au moment de commencer mon travail d'écriture de doctorat, j'ai une pensée en tête qui ne me quitte pas...

L'utopie urbaine est collective. Pour « brouiller » la ville. Pour chercher les fils de la rue, les fils du vent. Pour trouver enfin mes frères perdus.

« J'ai fait des milliers de kilomètres afin d'entrevoir qui j'étais. »²⁰

²⁰ Luis Cardoza y Aragón, cité in Néstor Garcia Canclini, *L'Amérique latine au XXI^e siècle*, trad. de l'espagnol par E. Tremblay, Lévis, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 13.

INTRODUCTION

« Je respecte sincèrement tous ceux artistes qui dédient leurs vies à l'art — c'est leur droit ou condition. Je préfère cependant ceux qui dédient leur art à la vie. Pour la défense de l'art et de l'esthétique en temps de crise et de paix. »²¹

« Le théâtre de rue ne cherche pas le contentement des ennemis de l'art ; il cherche plutôt le sentiment et le soutien des gens qui n'accèdent pas aux marchés culturels. Le théâtre qui naît et grandit "hors les murs" est lié aux besoins plus fondamentaux de ceux qui ont perdu l'identité de sujets et de peuple parmi le naufrage de fumée, où les bruits et le béton des grandes villes expriment la barbarie de notre temps. Le théâtre de rue est alors une sorte de source prodigue et collective, au sein de l'aridité indiquée par les feux de signalisation, les impositions, les carrefours, les solitudes. Et un spectacle de rue se ressemble à une zone franche où les couleurs, la musique, les corps, les paroles, les complicités et l'espoir persistent. »²²

« L'art est une arme de construction massive. [...] J'aimerais vous dire qu'un peuple qui ne défend pas son art, qui ne revendique pas ses artistes, est un peuple déjà moribond, mais que tout artiste qui ne recueille pas la pulsation sociale, le drame historique de son peuple, la douleur authentique de son paysage... cet artiste il est bon à jouer dans des lieux qui ne méritent pas de s'appeler

²¹ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, *op. cit.*, p. 5.

²² Extrait du manifeste de la Rencontre Internationale de Théâtre de Rue à Bogotá, Colombie, s.d., s.p. C'est nous qui traduisons.

“théâtre”, mais des lieux de divertissements tout juste bons à cette horrible chose qui s’appelle “tuer le temps”. »²³

Cette thèse naît de la condition d’être une spectatrice-praticienne, d’être en équilibre et sur la frontière entre les deux, dans un déplacement *entre* ces deux « espaces ». Même s’il ne s’agit pas d’une frontière géographique, ces allers-retours physiques, mentaux, voire affectifs, entre Brésil et France aussi, révèlent un trait d’union de deux continents, deux hémisphères, deux cultures, deux langues, bref deux façons de raisonner et d’organiser le monde. Comme le performeur mexicain G. Gómez-Peña l’avait signalé à propos de cette « multi-réalité-fracturée » issue de la condition frontalière, celle-ci est responsable de « provoquer la confrontation sans cesse de deux ou plusieurs codes référentiels »²⁴. Confrontation des codes référentiels qui, d’ailleurs, nous rappellent les deux *Suds*, français et brésilien, que notre corpus réfélchit, à savoir Marseille et Porto Alegre²⁵.

On se permet de faire cette remarque parce que notre analyse conjugue un regard de praticienne, de chercheuse, de spectatrice (et peut-être aussi un regard en tant que passant à travers les rues de Marseille et de Porto Alegre).

Cela étant dit, nous pensons que c’est important, également, de souligner d’autres éléments qui composent la rédaction de cette thèse.

Sa genèse est née, en fait, lors de nos études de Master²⁶ en Arts de la Scène soutenu en 2014. À cette époque-là, notre recherche théorique-pratique (au sens de recherche qui comprend la création d’une pratique artistique) concernait la quête d’un langage scénique politique pour la scène de rue.

En conséquence, nous avons eu besoin d’étudier ce qui caractériserait l’aspect politique de la scène aujourd’hui ; nous avons étudié aussi les enjeux de l’espace urbain.

²³ Jacques Livchine, prise de parole in Prix SACD 2011.

²⁴ Guillermo Gómez-Peña, cité in Ileana Diéguez, *Cenários liminares...*, op. cit., p. 50.

²⁵ Marseille compte environ 858 000 habitants pour une densité démographique de 3 566 par km² (données de 2014 recueillies in www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=COM-13055). Porto Alegre a 1,40 millions d’habitants pour une densité de 2 837 par km² (données de 2010 recueillies in cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/porto-alegre/panorama). Liens consultés le 20 octobre 2017.

²⁶ *Em busca de uma “poética política” na cena teatral de rua contemporânea.*, Mémoire de Master en Arts de la scène sous la direction de Marta Isaacsson, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), Porto Alegre, 2014.

En constatant que tel aspect (le politique) reposait plus sur certain arrangement de l'espace que sur le traitement du discours, nous avons décidé – encore pendant le Master – de « démembrer » cette problématique qui tournait autour du « comment le geste d'un artiste de rue pourrait lui-même produire « d'impact politique ? ».

On souligne ce fait car notre attention se concentre depuis longtemps sur le caractère politique de la scène de rue. Toutefois, c'est vrai que notre « angle » d'analyse s'est légèrement déplacé...

Ainsi, lors de l'écriture de notre thèse, nous nous sommes consacrés à répondre à une question qui selon nous était essentielle : « Sous quelles formes transgressives d'exploitation de l'espace urbain et du temps quotidien se donneraient les pratiques politiques de la scène de rue d'aujourd'hui ? ».

Cet enjeu sur l'impact politique, lié au caractère « transgressif » des pratiques urbaines est au cœur de notre réflexion. C'est à partir de l'étude des phénomènes de « micro-transgressions », entre formes artistiques, passant et espace urbain que nous avons donc travaillé, et construit les hypothèses qui figurent dans cette thèse.

Et pour répondre à ces enjeux, nous avons établi un corpus qui tient lieu d'objets à analyser. Cela étant, il nous fallait délimiter le cadre de notre propos et nous avons alors posé un certain nombre de critères :

a) Tenir compte de formes artistiques qui permettraient la mise en place de paysages en dialogue entre Porto Alegre et à Marseille.

Un « dialogue » entre deux grandes villes soumises aux effets de la globalisation dans la mesure où elles se situent à la périphérie (à l'extrême sud) des deux grandes métropoles culturelles, à savoir São Paulo et Paris.

S'ajoute à ce « dialogue » le fait qu'elles se ressemblent quant à leur importance dans le milieu artistique de rue. Plus précisément, ces deux *Suds* se révèlent des grands pôles reconnus nationalement de production des arts de la rue : à Marseille, on cite la Cité des Arts de la Rue²⁷, une formation supérieure des arts en espace

²⁷ La « Cité des arts de la rue » est située dans le 15^{ème} arrondissement. Il s'agit d'un lieu de création dédié aux arts en espace public. Elle accueille la cie. de rue Générrik Vapeur, l'atelier de création scénographique Sud Side, le bâtisseur de projets territoriaux des arts de la rue et de cirque Karwan, le groupe d'action culturelle de proximité Lézarap'art, la cie. de danse Ex-Nihilo, le Bureau de guides à proposer des balades urbaines, les deux institutions nationales Lieux Publics (Centre national de création) et la FAI-AR (Formation supérieur d'art en espace public). Pour plus de renseignements, voir son site internet (www.lacitedesartsdelarue.net), lien consulté le 21 octobre 2017.

public nommée FAI-AR²⁸, de nombreuses compagnies et collectifs artistiques de rue... à Porto Alegre, il y eut pendant quelques années un grand festival national qui s'appelait Festival international des arts de la rue²⁹, ainsi que des nombreux groupes et troupes de rue et une « Loi de l'artiste de rue »³⁰ en vigueur...

b) Choisir des groupes et des compagnies qui se consacrent à la rue depuis longtemps, de préférence ayant une activité reconnue publiquement ;

c) Étudier des propositions (groupes de notre corpus) qui se déploient au sein de l'espace urbain, en privilégiant la rencontre accidentelle³¹ avec le public ;

d) Travailler, autant qu'il serait possible, sur des groupes contemporains récents de la dernière décennie (2010-2020) ;

e) Repérer des gestes esthétiques qui nous mènent à des « endroits inconnus » et qui nous conduisent à « inquiéter notre perception » (cf. C. Triau)...

C'est au regard de ces cinq critères que nous avons décidé de travailler sur les quatre pratiques urbaines suivantes : Ói Nóis Aqui Traveiz, *Onde? Ação nº 2* ; Rara Woulib, *Deblozay* ; Falos & Stercus, *Ilha dos Amores – Um Diálogo Sensual com a Cidade* ; Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*.

En résumé, (puisque nous parlerons en détail de chacune d'elles plus tard), on pourrait dire que le premier, l'Ói Nóis, est l'un des groupes théâtraux brésiliens les plus anciens (et importants) en activité, apparu en 1978. Sa performance, de façon poétique, tourne autour des « veuves » qui n'ont pas encore réussi retrouver les

²⁸ Formation référence en France et en Europe adressée aux créateurs, interprètes, professionnels de la ville (architectes, urbanistes, etc.), accompagnateurs de projets (producteurs, médiateurs culturels, etc.). La première promotion a eu lieu en 2005. Pour plus de renseignements, voir son site internet (www.faiar.org), lien consulté le 21 octobre 2017.

²⁹ Nommé « Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre » (FITRUPA), il a eu lieu tous les ans entre 2009 et 2016. Créé par l'artiste et producteur Alexandre Vargas, l'événement a été inclu dans le calendrier officiel de la ville.

Pour plus de renseignements, voir une vidéo sur l'événement (www.youtube.com/watch?v=JS3zguGoV9I), lien consulté le 21 octobre 2017.

³⁰ Loi signée le 5 mars 2014 par la mairie de Porto Alegre afin de permettre les « manifestations culturelles des artistes de rue en espace public ouvert ». Elle était issue de l'articulation des artistes de rue de la ville, de certains conseillers municipaux et du syndicat des artistes et techniciens (SATED-RS). Pour plus de renseignements sur la loi, voir sa publication en ligne (www2.portoalegre.rs.gov.br/cgi-bin/nph-brs?s1=000033952.DOCN.&l=20&u=%2Fnetahtml%2Fsirel%2Fsimples.html&p=1&r=1&f=G&d=atos&SECT1=TEXT), lien consulté le 21 octobre 2017.

³¹ Grâce à ce troisième item, le nombre d'options s'est réduit surtout dans le contexte français – où il y a un nombre important de propositions déployées dans l'espace urbain qui, cependant, ne privilégient pas la rencontre « par hasard ».

corps de leurs maris, de leurs enfants, de leurs frères... les membres et disparus politiques victimes de la Dictature militaire brésilienne.

La Rara Woulib, apparu en 2007, est à l'origine un projet musical tournant autour du rara haïtien. Cette compagnie investit les rues de Marseille afin de développer des formes rituelles urbaines. *Deblozay* (*désordre* en créole haïtien) a été un cheminement nocturne à travers la mémoire de la ville et de ses habitants. Les guédés, mystérieux revenants, emmènent les passant à la recherche des traces du passé.

Le Falos & Stercus, fondé en 1991, fait la proposition de lier la fertilité créative à l'exercice de la sensibilité humaine. Ses propositions scéniques ont lieu dans la rue ou dans les espaces non-conventionnels. *Ilha dos Amores - Um Diálogo Sensual com a Cidade* concernait la mise en place d'un espace de plaisir au milieu du chaos de la vie urbaine.

L'Ornic'art est un collectif de performers urbains indisciplinaires (Arts visuels, Théâtre, Danse, Vidéo) créé en 1995 à Marseille. Avec Échiquier Urbain, les praticiens s'exposaient dans la ville comme les corps ordinaires d'existences ordinaires.

Il est sans doute important de souligner que, lors de notre choix puis à l'occasion de nos analyses, nous n'avons pas fait de différence entre des pratiques « performatives » et celles qui pourraient sembler plus « théâtrales ». Nous n'avons pas fait non plus de différenciation quant à leur domaine artistique (danse, cirque, théâtre, performance etc.). Nous les avons juste considérées comme des « pratiques urbaines » qui se déployaient au sein du quotidien urbain et qui entretiennent un rapport à la scène. On les a envisagées de cette façon parce que, selon nous, il y avait quelque chose de commun qui traversait tous ces disciplines de la scène...

Selon nous, ce « point commun » relevait de la Présence du praticien vis-à-vis du passant, ainsi que du « désir » de se « mettre en dialogue/en jeu » avec lui.

D'un point de vue méthodologique, pendant la rédaction de notre thèse, on a recouru à un « ensemble » de tactiques afin de pouvoir saisir et comprendre la complexité de ces phénomènes.

D'un point de vue théorique, nous avons privilégié une approche reposant sur un champ interdisciplinaire car l'espace urbain est analysé par des études telles que

l'esthétique, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie, la géographie. Autrement dit, l'espace urbain appelle tous ces regards qui, d'ailleurs, se complètent.

Qui plus est, les artistes des pratiques scéniques urbaines recourent à l'ensemble de ces champs, empiriquement ou méthodiquement, pour mettre en œuvre leurs créations : ils font de repérages *géographiques* dans l'espace urbain, ils entreprennent des recherches théoriques *historiques et/ ou iconographiques* pour inventer leur dramaturgie, ils établissent *philosophiquement* des rapports entre leur espace poétique mental et l'espace concret de la rue, ils réfléchissent aux stratégies de mettre en place leur *architecture* charnelle, ils expérimentent *anthropologiquement* des façons de séduire le passant, ils configurent autrement la *sociologie* des espaces publics. Bref, ils essayent de mettre en question l'*urbanisme* d'exclusion de la ville actuelle à travers leur geste à la fois *artistique* et *politique*. Ainsi, ces pratiques s'attachent à tous ces champs, même si elles sont *enracinées* finalement dans un rapport à l'esthétique, et à la "scène".

Concernant la pratique de ces phénomènes, il est important de souligner que nous avons été spectatrice (ou « témoin ») de ces mises en scène. Et en tant que spectatrice, nous étions très attentive à ce qui se passait autour de leurs phénomènes, notamment la réaction des passants.

De même, nous avons fait de nombreux entretiens avec les membres de chaque groupe (des entretiens informels, où parfois j'ai dû les rappeler pendant la rédaction de cette thèse afin de leur demander d'autres précisions).

Nous avons par ailleurs recouru à différents matériaux iconographiques, des photos ainsi que des captations ou des extraits vidéos, car il est plus difficile, étant donné la nature même de leurs actions artistiques en milieu urbain d'avoir des éléments vidéo complets. À cela s'ajoute, je me permettrai de le souligner, le coût de ces captations pour des groupes dont l'économie est menacée. Malheureusement, par exemple, il n'existe aucun extrait vidéo du collectif Ornic'art (même s'il existe une archive photographique très abondante).

Nous avons donc fait une analyse comparée de ces diverses pratiques. Et nous voulons souligner qu'en dépit de leurs innombrables différences (surtout pour ce qui concerne *un usage* des espaces et des équipements publics), ces deux villes du *Sud* Porto Alegre et Marseille font partie d'un même cadre planétaire où la « privatisation

de l'espace public [est] devenue "nécessaire", aux yeux de certains groupes, pour des raisons d'exclusivité et de sécurité »³².

Eu égard à cette hypothèse, nous avons donc envisagé l'action de ces groupes et les phénomènes esthétiques comme une réponse de l'artiste de rue à un modèle de gestion physique, sociale et esthétique des configurations urbaines uniformisantes.

Notre thèse met ainsi en évidence que le fait esthétique est articulé à une dimension politique et territoriale. C'est pourquoi elle s'inscrit dans une discipline d'étude comparée nommée « Théâtre Comparé » ou, plus exactement, « Poétique Comparée ».

D'après J. Dubatti, la « Poétique » se consacre à analyser la « poïésis »³³ théâtrale dans sa dimension totale³⁴ (c'est-à-dire l'analyse du processus de création se faisant non seulement sur les singularités de l'œuvre d'art mais aussi la zone d'expérience spectatorielle issue du vivre-ensemble). La « Poétique Comparée » repose donc sur une analyse des phénomènes de scène, en mettant en rapport leur historicité et territorialité – au niveau planétaire, continental, national, régional, local, etc. Cette discipline prend en compte alors le fait qu'il n'existe plus « un théâtre français ou brésilien » par exemple. Au contraire, ce sont plutôt « des théâtres français ou brésiliens » en raison de l'inexistence aujourd'hui d'un terreau « national » vraiment unitaire.

Parce que l'étude comparée est toujours liée à un enjeu territorial, le corpus de cette thèse s'inscrit donc dans le cadre de la discipline « Poétique Comparée » afin de mettre en dialogue les formes scéniques de rue du *Sud* français et brésilien qui se situent, en définitive, dans un rapport de réseau au niveau global.

³² Marie-France Prévôt Schapira, « Buenos Aires dans les années 1990 : métropolisation et nouvelles configurations spatiales », in Annick Osmont et Charles Goldblum (dir.), *Villes et citadins dans la mondialisation*, Paris, Karthala et Gemdev, 2003, p. 126.

³³ La poïésis théâtrale est, de son point de vue, l'action corporelle en vrai du comédien. Cette action, à être partagée avec le spectateur, produit alors un événement poïétique de vivre-ensemble. Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012, pp. 61-80. C'est nous qui traduisons.

³⁴ L'auteur établit également la différence entre « Poétique » et « poétique ». Tandis que « poétique » (en minuscule) renvoie à l'étude du rapport production-produit final, « Poétique » (en majuscule) renvoie à une analyse plus vaste, à la fabrication de la poïésis (à savoir le processus de création) plus la poïésis en tant que produit d'un événement éphémère, spectral, de vivre-ensemble.

Ces points précisés, nous nous permettrons de souligner les grandes lignes qui structurent notre étude, et notamment les petites nuances conceptuelles qui sont en jeu dans notre thèse.

Ainsi, nous nous livrons à une explication sur les raisons qui nous font préférer l'expression « pratiques urbaines » ou « pratiques scéniques de rue » plutôt que l'expression « théâtre de rue ». De même, on a montré pourquoi le concept « espace » (cf. G. Deleuze, F. Guattari, M. Santos) a été central pour le développement de notre étude, et pourquoi on a envisagé notre corpus comme un ensemble de « pratiques politiques » de la scène (cf. Y. Butel et J. Dubatti) et non de « théâtre politique » (syntagme qui nous semble assez sans nuances).

La première partie de notre travail a consisté en une approche critique de l'Histoire de la scène. Divisée entre une approche du passé et une approche du présent, il s'est agi de convoquer les différents théoriciens qui ont mis en lumière les enjeux de la dynamique spatiale-territoriale-architecturale concernant la pratique scénique au cours des derniers siècles. Nous avons recouru de manière critique à cette Histoire du théâtre afin de mettre en perspective les arts de la rue eu égard à une évolution du système social – celui-ci qui a eu des incidences sur les pratiques artistiques, d'hier à aujourd'hui. En ce sens, on a souhaité démontrer que notre façon d'envisager la scène est solvante liée à une pensée « colonisée », et que le phénomène des pratiques urbaines, au contraire, demande l'invention d'autres lexiques, d'autres paramètres... soit un autre regard.

Nous avons notamment interrogé et démontré que le théâtre à l'italienne, en tant qu'espace architectural, faisait partie d'une tentative de contrôler et de vider la *rue*. Destinée à un public bien défini, cette pratique a mis en valeur le caractère sacré du texte et du lieu théâtral à travers l'organisation de l'espace, des corps (cf. M. Foucaut, N. Canclini) et surtout de la pensée. L'objectif, à travers cette pratique, serait ainsi de transmettre un message via un objet reconnaissable et via une fable lequel est, selon nous, au service d'un effet de cohésion qui ne concerne qu'une micro-communauté (cf. B. Stiegler, J.-L. Lagarce.).

À partir de ce constat ou de cette relecture de l'histoire du théâtre, nous avons observé dans l'histoire présente que aux alentours de la deuxième moitié du XXe siècle il y eut un moment de rupture avec les protocoles et la diffusion des vérités d'un art plus traditionnel. C'est dès ce moment que les artistes se sont mis à

chercher d'autres dispositifs spatiaux, temporeux, linguistiques, en sortant du bâtiment à huis clos pour aller vers des espaces du quotidien.

C'est dans ce contexte que nous pensons que les artistes se sont glissés vers la rue (métaphoriquement ou concrètement) afin de trouver des éléments de discontinuité, d'étrangeté et de rupture. Il s'agissait alors d'entrer, sinon en « dissidence », du moins de trouver des formes émancipées, voire « dissensuelles » vis-à-vis du langage habituel de la scène.

Il nous semble alors que ces pratiques, d'une certaine manière, ont dévoré le rideau. Un « rideau bourgeois » (terme employé par R. Barthes). Cette sorte de « dévoration » du rideau – Métaphore qui annonce le bouleversement d'un système – nous a conduit au projet utopique et poétique anthropophagique d'Oswald de Andrade. Parce que, d'après ce poète, le rite anthropophagique indigène en Amérique latine serait la forme métaphorique servant idéalement à remettre en question l'héritage eurocentrique classique.

De ce fait, l'anthropophagie *andradienne* correspondrait à un dispositif d'abord critique qui cherchait à développer et à promouvoir la transformation vers un nouvel ordre. À travers un *esprit de lutte sauvage*, cette dynamique poético-spatiale nous permettrait de résister-réexister (cf. J. Celso) parmi les cultures de masse prédatrices qui essaient d'uniformiser toutes nos expériences (cf. G. Debord, H. Lefebvre, T. Adorno). Un dispositif, en somme, spatial, du contact, où l'on dévorerait « l'ennemi » afin de récupérer ses forces.

La deuxième partie de notre thèse concernent l'analyse détaillée des groupes et des œuvres de notre corpus.

Nous les avons envisagées comme des « architectures du sensible », et cela parce qu'elles ne disposent pas de gigantesques structures scénographiques afin d'hypnotiser le passant ou de « spectaculariser » l'espace urbain. Au-delà des formes plus institutionnelles, ces nouvelles architectures se sont déployées dans l'espace urbain, uniquement et simplement en tant que présences, en tant que flux d'énergies, en tant que formes corporelles qui cherchent des liens d'intimité avec le passant.

À partir de ce constat, on a structuré la deuxième partie de notre thèse en prenant en compte que ces groupes et ces artistes, peut-être, poursuivaient à la fois un « geste ancestral » et « un jeu liminal ».

Le premier terme, « ancestral », se référait à un constat du metteur en scène de rue brésilien Amir Haddad. D'après lui, le « geste ancestral » désignerait le gestuel de l'artiste en situation et dans le contexte de la rue. Il rappellerait une impulsion, un désir, une force qui s'exerce sur le sujet, et qui motive l'envie de s'exprimer. Il nomme cette impulsion « geste ancestral », car ce désir serait antérieur à la condition d'être un artiste. C'est grâce à lui que le créateur pourrait *grandir* dans la rue, y *élargir* son regard, y *amplifier* ses mouvements.

Nous pensons que, peut-être, ce geste explique le « caractère transgressif » inhérent aux pratiques urbaines. Et nous avons avancé que ce geste permet peut-être au passant de retrouver une expression libre, une capacité à inventer, imaginer, improviser via sa rencontre avec l'artiste, via le contact avec la pratique urbaine.

Dans le prolongement de cette hypothèse, et partant de cette notion de contact qui est un mot clé pour comprendre le projet anthropophagique d'Andrade, nous nous sommes permis de penser que, peut-être, ce « geste ancestral » était la condition pour conduire à une « dévoration de l'espace ». « Dévoration » qui ne concernerait pas le fait exclusif de « prendre l'espace », mais qui renvoie aussi à l'idée que ces pratiques font apparaître un autre ordre dans l'espace ou, plus précisément, un (dés)ordre créateur (cf. G. Balandier) dans la rue.

Dès lors, nous avons étudié, notamment dans le deuxième grand chapitre de la deuxième partie, comment les groupes de notre corpus et les actions des groupes réagenceaient la vie quotidienne de la rue, à partir du (dés)ordre.

En réorganisant le trafic routier, les habitudes des piétons, le mobilier urbain, etc., nous avons observé que ces pratiques font émerger un urbanisme plus sauvage, plus spontané, grâce à leur caractère nomade (à savoir, l'être en déplacement) et un jeu plus « liminal ». Terme que nous avons emprunté à I. Diéguez et qui définit le « liminal » comme des actions qui se trouvent à la frontière entre geste esthétique et vie quotidienne.

Dans notre étude, notre hypothèse repose dès lors sur le fait que grâce à cette caractéristique liminale, les groupes de notre corpus produisent des « micro-collisions » (à savoir, des rencontres accidentelles) dans l'espace urbain. C'est à partir du « liminal » que l'on a pu évoquer une théâtralité plus diluée, plus discontinue, un « tissu de dentelle » (comme nous le proposons) et qui permet une infiltration du quotidien. Une théâtralité, fondée sur le « camouflage/décamouflage »,

différente de celle épique ou dramatique, par exemple, où le praticien envahit la rue en s'annonçant comment un artiste jouant un spectacle devant les passants.

C'est à cet endroit de notre étude que nous recourons à de nouveaux concepts propres aux pratiques urbaines, comme ceux de dilution, de concentration, etc. afin de mettre en perspective les effets de ces pratiques sur notre rapport à la communauté puisque ces pratiques en modifient les contours, voire la réinvente sous d'autres formats, loin de la « communauté homogène ».

C'est dans le prolongement de cette réflexion critique, que nous avons eu recours au concept de « compacité » (cf. M. Abensour), et que nous avons convoqué, afin de parler du surgissement d'une « nouvelle communauté », d'une « communauté plurielle », d'anonymes etc. les travaux de M. Hardt et A. Negri

Et c'est en prenant en compte l'ensemble de ces analyses critiques que nous avons envisagé la troisième partie de notre thèse. Dernière partie qui s'interroge sur les « dramaturgies de la vi(II)e » où s'assemblent le geste artistique et la respiration corporelle du passant. Moment de fusion entre l'un et l'autre.

Par là, le terme « vi(II)e » on a voulu désigner tout ce qui appartenait à la sphère de la vie quotidienne urbaine, y compris les passants.

Constituée sur deux grands chapitres, notre étude, dans le premier chapitre, revient sur les enjeux de l'écriture dramaturgique. Les actions des groupes de notre corpus nous ont alors amenées à souligner l'éloignement du texte littéraire, et l'idée de discontinuité. Ce que nous avons appelé « phénomène d'écriture de canevas discontinu » et qui se réfère à un scénario composé des espaces interstitiels, voire d'un « tissu-dentelle ».

Grâce à ces interstices, les dramaturgies de nos études de cas pouvaient être réécrites *in situ* et *in vivo* lors du déroulement du jeu. Parmi ces interférences, on a identifié l'écriture du passant et l'écriture de la ville, où tous les deux pouvaient interférer dans ces dramaturgies.

Et c'est à partir de ces remarques sur la sphère poétique ouverte au dialogue avec la rue, que nous avons pensé qu'il était juste de pousser l'analyse jusqu'à envisager un geste utopique. C'est encore Miguel Abensour qui définit l'utopie comme « exploration des possibles » qui nous a aidé dans notre réflexion. Et de tous les terrains où cette « utopie » pouvait être explorée, nous avons privilégié celui du langage. Cette capacité que les groupes que nous avons étudiés a de reconquérir le langage en concurrençant la langue appauvrie du quotidien.

Un « langage » dont nous avons fait un espace (espace linguistique) qui mêle plusieurs des points vus antérieurement dans notre étude.

Ainsi, en tenant compte de cette théorisation autour de ce qui serait une « expérience scénique politique-transgressive », nous pensons que notre travail de recherche s'inscrit, en définitive, dans le champ des études des arts de la rue et qu'il vient dans le prolongement d'autres travaux comme ceux, au Brésil, du professeur André Carreira. Lui a produit une théorisation de l'espace urbain et du geste esthétique où il essaie de développer une méthode (« théâtre de l'invasion ») pour le jeu du comédien et pour le travail du metteur en scène.

Nous pensons également au chercheur Licko Turle qui parle de ce phénomène en s'appuyant sur l'Histoire (le théâtre de rue brésilien dans les dernières années), poétique (concernant le travail du groupe *Tá na Rua*) et en tant que politique culturelle (théâtre de rue en tant qu'un art public³⁵).

Ou encore au professeur Alexandre Mate qui, en s'appuyant notamment sur l'expérience politique brechtienne, analyse les mises en scènes en montrant comment elles articulent le discours politique à la scène.

Les recherches en France sont, quant à elles différentes. Il y a celles de Marcel Freydefont et Philippe Chaudoir qui dirigent un regard à la fois plastique et philosophique sur les pratiques urbaines, mais sans l'analyse phénoménologique d'un corpus. On peut éventuellement y adjoindre les travaux du professeur Emmanuel Wallon qui se consacre à analyser le phénomène d'une approche surtout située dans les « politiques culturelles ». On peut aussi faire figurer le travail ethnographique de doctorat d'Anne Gonon qui s'interroge essentiellement sur la réception de ces formes par les spectateurs...

Qu'il s'agisse de la France ou du Brésil, les commentaires relèvent bien souvent d'études consacrées à des enjeux scénographiques et dramaturgiques, à la théâtralité du jeu d'acteur...

Rejoignant ceux qui tentent de penser ces pratiques, nous espérons avoir contribué à augmenter une connaissance sur les pratiques urbaines qui est parfois rare.

³⁵ Noeli Turle da Silva (Licko Turle), *Teatro de rua é arte pública – uma proposta de construção conceitual*, Thèse en Arts de la scène sous la direction de José Luis Ligiero Coelho, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), 2011.

L'intérêt de notre travail de recherche aura donc été, peut-être, de réduire un peu le déficit de théorisation puisque notre étude aura essayé de regarder aussi bien la scénographie, la dramaturgie, la plasticité, le jeu du comédien, etc. Elle aura tenté de formuler des concepts qui rendent compte de pratiques singulières. Au terme de cette étude que nous pensons une contribution développant une pensée phénoménologique sur l'expérience scénique transgressive dans la rue, il nous semble que nous sommes, devant ces pratiques, devant une *expérience ancestrale*. A commencer par celle qui nous réunit à l'occasion de cette soutenance et qui correspond à notre vie qui se confond avec la tentative de penser la pratique théâtrale.

B. Brecht, à ce propos, disait que « le théâtre est le lieu de la pensée ». Notre thèse aura essayé de traduire scientifiquement ce qui est habituellement muet, ce qui est anonyme, ce qui est délaissé... notamment les artistes de rue et les passants.

PETIT DÉTOUR CONCEPTUEL

La recherche de la définition juste.

Dès que nous avons dirigé nos études vers le domaine des arts de la scène en milieu urbain et précisément en nous intéressant au contexte de la rue, il nous est apparu qu'il était difficile de définir conceptuellement les singularités de cette pratique. Peut-être parce que la recherche d'une notion juste, mais exclusive, est souvent l'objet de discussions polémiques dans le milieu des praticiens et des théoriciens. Cette difficulté vient du fait que la pratique artistique de rue demeure souvent *marginale*, dans l'Histoire officielle du théâtre au cours des derniers siècles — ce qui a généré pendant des années une pénurie de production théorique sur le sujet. L'Histoire de ces artistes à la fois ambulants, nomades et jongleurs relève ainsi d'une Histoire oubliée. Tel que l'indiquent L. Turle et J. Trindade, ce type de pratique confondue à une catégorie artistique mineure a été péjorativement associée à celle de théâtre populaire, d'agitation et/ou de propagande. « Les conservatoires de théâtre, la critique théâtrale et la presse ne se sont pas penchés sur cette modalité théâtrale la plupart du temps. [...] S'agit-il d'Idéologie, de préjugés ou d'ignorance ? »³⁶

Aujourd'hui, en revanche, différentes approches théoriques existent à ce sujet. En cherchant ainsi conceptuellement la spécificité de telle pratique, nous avons trouvé l'approche d'A. Mate qui s'est appuyé sur un raisonnement sémantique pour définir le terme *théâtre de rue* à l'occasion de l'événement nommé « Séminaire national de Dramaturgie de théâtre de rue » :

D'un côté, *theatron* (théâtre) renvoie à la question du regard, du voir. C'est une activité de réception qui concerne le spectateur. D'un autre côté, le mot « public » est dérivé du mot grec *plastos*. C'est-à-dire celui qui est malléable comme la cire ; [...] le mot « rue », lui, vient du substantif latin *ruga*. *Ruga* fait référence métaphoriquement à des traces marquées, en relief, comme des rides-plis-artères. Ces traces sont le résultat de l'action humaine et du temps. Les rues sont une sorte de *rugas* sillonnées par la circulation discontinue des sujets, des individus ; ceux-ci qu'ils soient seuls

³⁶ Licko Turle et Jussara Trindade, *Teatro de Rua no Brasil – A primeira década do terceiro milênio*, Rio de Janeiro, E-Papers, 2010, p. 18. C'est nous qui traduisons.

ou non, à pied ou véhiculés, distraits ou prêts à la chasse, chasseurs ou prêts à abattre... sont des sujets qui sont les promoteurs d'une toile qu'ils ont tissée et dans laquelle ils sont pris, eu égard aux multiples relations qu'ils entretiennent au monde et au temps...³⁷

Selon A. Mate, l'activité théâtrale de rue prend ainsi place dans le paysage urbain, à la vue de tous, au rythme du quotidien, dans l'intemporalité des actions humaines au jour le jour, sans aucune dissimulation.

Les auteurs F. Cruciani et C. Falletti nous rappellent que si le *théâtre de rue* est un terme large ; néanmoins il doit être compris fondamentalement comme une pratique « qui surgit et qui s'organise dans la rue »³⁸. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un simple transfert d'un spectacle de salle vers un espace ouvert, mais le théâtre de rue concerne une activité qui a un ensemble de techniques propres, y compris la dramaturgie, le jeu d'acteur, l'emploi de l'espace. A. Gonon s'inscrit dans ce prolongement et va dans le même sens, car elle met en lumière le fait que, peut-être, jouer une pièce hors les murs n'est pas suffisant pour dire qu'il s'agit de *théâtre de rue*. Et ce que nous comprenons, dès lors, c'est que Le *théâtre de rue* indique « le point de départ, la possession, la cause »³⁹ ; soit une façon de « prend [re] racine dans la rue ». Ce qui diffère du *théâtre dans la rue*, lequel concernerait les pratiques qui peuvent avoir lieu n'importe où — soit dans la rue soit dans la salle.

D'une façon plus générique, pour P. Pavis le terme *théâtre de rue* concerne les pratiques qui se produisent dans des lieux extérieurs aux bâtiments. Il souligne toutefois que ses praticiens, normalement, ont une volonté de rencontrer « un public qui ne va généralement pas au spectacle, d'avoir une action sociopolitique directe »⁴⁰.

Cela étant et selon lui, si cette modalité de jeu a été confondue avec le théâtre d'agitation et propagande auparavant, depuis la deuxième moitié du XXe siècle,

³⁷ Alexandre Mate, « O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas », in Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I*, São Paulo, Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Britto, 2011, p. 17. C'est nous qui traduisons.

³⁸ Fabrizio Cruciani et Clelia Falletti (org.), *El Teatro de Calle – Técnica y manejo del espacio*, México, Gaceta, trad. pour l'espagnol de B. Iacoviello, 1992, p. 18. C'est nous qui traduisons.

³⁹ Anne Gonon, *Qu'est-ce que le théâtre de rue. De la définition du genre artistique "théâtre de rue"*, Mémoire de Master sous la direction de Bernard Lamizet à l'Institut d'études politiques, Lyon, 2001, p. 5.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 370.

l'enjeu esthétique est devenu une question plus centrale. C'est pourquoi ce type de pratique ne peut être confondue ni au théâtre *agit-prop* ni au théâtre populaire, même si parfois toutes ces formes sont en « dialogue ».

Le théâtre de rue, cette pratique artistique, est en somme une *modalité* théâtrale avec toutes ses spécificités poétiques, et non pas un *genre*. Cette distinction ou cette nuance est nécessaire selon A. Carreira⁴¹, parce que le genre rappelle plutôt les enjeux textuels, tandis que l'idée de modalité s'attache à celle de théâtralité⁴², voire à quelque chose de singulier à la scène⁴³. Il s'agit alors d'un phénomène artistique qui a surgi tel qu'il est (c'est-à-dire avec une dynamique scénique singulière) à partir du Moyen Âge.

Du fait que notre thèse se construit sur cette frontière symbolique entre France et Brésil, nous nous sommes mis à chercher et en tête de trouver le terme le plus juste pour nommer des pratiques brésiliennes et françaises. La grande difficulté reposait sur le fait que si pour le contexte français *arts de la rue*⁴⁴ est le plus courant aujourd'hui, dans le contexte brésilien il y a une conception plus « stricte » ou défendue⁴⁵ liée à l'importance du terme *théâtre de rue*.

De notre point de vue, l'emploi de théâtre de rue se justifie terminologiquement parce qu'il relève de l'activité théâtrale⁴⁶, même si les troupes de cirque et les compagnies de danse, parfois, se désignent comme telles et revendiquent cette modalité. Soulignons également que *arts de rue* désigne de façon plus large un ensemble de techniques, lié un langage artistique qui emprunte aussi bien aux arts visuels, que scéniques, et musicaux. Rappelons encore que notre propos est d'analyser les arts

⁴¹ André Carreira, « Reflexões sobre o conceito de teatro de rua », in Narciso Telles et Ana Carneiro (org.), *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*, Rio de Janeiro, E-Papers, 2005, p. 23.

⁴² Au sens d'être une pratique plus liée à l'utilisation de l'espace et aux éléments qui composent la scène (le corps, la voix, le décor, la musique, etc.). D'après Narciso Telles, « Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano », in Narciso Telles et Ana Carneiro (org.), *Teatro de Rua...*, *op. cit.*, p. 165.

⁴³ Liaison entre scène et théâtralité selon l'approche d'Ileana Diéguez, dont la théâtralité s'attache à une pratique, à une activité « vitale et sociale ». In *Cenários liminares...*, *op. cit.*, p. 14. Nous reviendrons plus tard à ce concept.

⁴⁴ Cela vient justement du caractère interdisciplinaire des pratiques artistiques qui ont lieu dans la rue. Cependant, en accédant à la bibliographie française sur le sujet, nous pouvons remarquer que le terme « théâtre de rue » en France était courant jusqu'aux années 1980.

⁴⁵ Notamment ceux qui participent du Réseau brésilien de théâtre de rue (Núcleo brasileiro de teatro de rua), créé en 2009.

⁴⁶ Activité théâtrale au prisme de Roland Barthes, c'est-à-dire une pratique « qui calcule la place regardée des choses », une pratique en somme de caractère représentationnel, même si « la représentation ne se définit pas directement par l'imitation », in *L'obvie et l'obtus.*, Paris, Seuil, 1982, p. 86.

qui prennent place dans la rue qui ont un rapport à la scène⁴⁷, dont le *partage spatio-temporel* dérive d'un geste d'abord esthétique. C'est à partir de cela, peut-être, que les arts de la rue induisent davantage un rapport à la *présentation*, plutôt qu'ils ne développent un rapport à la *représentation*. En cela, c'est leur dimension de « vivre-ensemble »⁴⁸ en tant que phénomène spatio-temporel qui nous intéresse. C'est pourquoi les termes *intervention urbaine*⁴⁹ et *performance*⁵⁰ ne répondent pas non plus à notre recherche.

Ainsi, nous avons décidé d'employer le terme *pratique scénique* ou tout simplement *pratique urbaine* pour souligner ces formes vivantes dans leurs propositions plus diverses — soit celles attachées à un texte écrit préalable, soit celles plus corporelles ou dansées.

Par le terme *rue* ou *urbain*, nous remarquons que ces pratiques ne peuvent avoir lieu que dans la rue, au sein de l'espace urbain, en contact avec le passant, puisqu'elles se révèlent une sorte de symptômes⁵¹ de la ville. La *rue* ne désigne pas seulement un espace de passage ; elle est aussi un *espace public ouvert*.

D'après C. Carreras i Verdaguer⁵², *l'espace public* concernerait les espaces ouverts ou libres tels que les places, les parcs, les rues, tandis que *l'espace public fermé* concernerait les institutions de l'État, la mairie, les universités publiques, etc.

L'auteur A. Serpa⁵³ souligne aussi que *l'espace public*, en tant que concept, caractérise l'espace destiné à l'action politique dans la contemporanéité. Si dans *l'espace public ouvert* le droit d'aller et venir est (ou devrait être) total, dans *l'espace public fermé* ce droit de circulation est contrôlé, souvent soumis à des autorisations, voire des interdits.

⁴⁷ Emploi dérivé de « mise en scène », selon Jean-Jacques Roubine. Au sens plus large, cela veut dire l'agencement d'un ensemble d'éléments concrets et abstraits, en ayant pour but principal le public. In Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1890*, Paris, PUF, 1980.

⁴⁸ Terme emprunté à Jorge Dubatti pour désigner une des singularités du phénomène théâtral.

⁴⁹ Ce terme n'est pas obligatoirement attaché à la scène. En fait, il a surgi dans le milieu des arts visuels à partir des années 1970 pour désigner l'art graphique et d'autres expressions visuelles qui trouvent une expression dans la rue.

⁵⁰ Le mot « performance » connote, trop souvent, une autonomie par rapport à un texte préalablement écrit. Ce qui ne correspond pas obligatoirement aux types de poétiques que nous analyserons.

⁵¹ D'après Walter Benjamin, puis Giulio Carlo Argan, nous sommes des effets, voire des symptômes de la vie urbaine parce que la ville est un espace qui provoque des expériences.

⁵² Carles Carreras i Verdaguer, « La funcionalitat de l'espai públic : nous espais del consum », in Rosa Tello i Robira (org.), *Espais públics. Mirades Multidisciplinàries.*, Barcelona, Pòrtic, 2002, pp. 95-116.

⁵³ Angelo Serpa, « Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. », in revue *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, n° 15, 2004, pp. 21-37.

Dès lors, nous considérons que les manifestations artistiques de rue telles que le théâtre de rue, les arts de rue, la musique de rue ont lieu dans les *espaces publics ouverts*.

Une approche spatio-territoriale.

Il faudrait également définir ce qui nous comprenons par *lieu*, *espace* et *territoire* puisqu'il s'agit de mots essentiels et de termes-clé pour le développement de notre raisonnement.

Conformément aux études géographiques, le *lieu* désigne plutôt un espace de dimension réduite⁵⁴ ou une unité spatiale élémentaire⁵⁵ qui sert normalement à localiser les phénomènes. En cela, le lieu semble désigner un endroit plus limité et mesurable, et s'apparente à un « morceau d'espace » « topologiquement repérable »⁵⁶. Entre autres, le lieu peut provoquer un rapport d'identité avec ses usagers. En conséquence, les études théâtrales emploient souvent le terme *lieu théâtral* pour indiquer le « morceau spatial » où se déroule le jeu théâtral au cours de la représentation, en présence de son public.

« Aller au théâtre », c'est donc d'abord se déplacer réellement dans un lieu plus ou moins prévu à cet effet lorsqu'on est spectateur, mais c'est encore se déplacer virtuellement dans le lieu qu'on doit choisir et qui doit accueillir une performance théâtrale [...] Ainsi, de quelque manière qu'on l'aborde, le théâtre est d'abord un lieu, ou plutôt une série complexe de lieux habités par des corps [...]»⁵⁷

Si pour A. Ubersfeld le *lieu théâtral* est caractérisé par sa façon de dialoguer physiquement et architecturalement « avec l'ensemble de la cité ou de la ville [...] par ses caractéristiques matérielles, par son rapport entre salle et scène, et par son rôle socioculturel à chaque fois particulier dans la cité. »⁵⁸, C. Biel et C. Triau soulignent que ce terme est habituellement attaché à une idée de bâtiment ou d'édification. D'après ces derniers, cependant, le *lieu théâtral* peut prendre place

⁵⁴ Selon Michel Bassand in *Cités, villes, métropoles. Le changement irréversible de la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007, p. 89.

⁵⁵ Selon Hubert Beguin in *Méthodes d'analyse géographique quantitative*, Paris, Litec, 1979.

⁵⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 50.

⁵⁷ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 74.

⁵⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, op. cit., p. 21.

n'importe où⁵⁹, sous réserve d'éveiller une relation plus ou moins délimitée de dedans et dehors — limitation qui se donne à travers les murs de béton, à travers le corps du comédien, etc.

Dans le même ordre d'esprit, le fondateur du CNRS en arts du spectacle, D. Bablet, le définit comme un « lieu d'action, [...] lieu de représentation, mais aussi de rassemblement : rassemblement d'acteurs, rassemblement d'un public, [...] un lieu d'échange. »⁶⁰. Bien qu'il se réfère à l'organisation de la salle, de la répartition entre salle et scène et du rapport physique entre ceux qui sont regardés et ceux qui regardent, Bablet remarque que le *lieu* ne concerne pas seulement l'édifice théâtral. D'après lui, il

peut être la place publique où l'on dresse temporairement une *estrade* autour de laquelle va se grouper une foule, le *parvis* d'une cathédrale, le *stade* où s'ordonne une représentation, le *mur* auquel on adosse un tréteau, un *parc*, une *cour* d'usine, un vaste *hall*, un *gymnase* ou un *terrain vague*.⁶¹ (c'est nous qui soulignons)

Le *lieu scénique*, quant à lui, se rapporterait plutôt au lieu matériel de la scène⁶², c'est-à-dire à l'endroit où les comédiens jouent.

De cette façon, nous pouvons constater que le concept de *lieu* s'associe souvent à celui d'édifice théâtral. Néanmoins, il est également employé pour caractériser la dimension matérielle concrète de la scène, telle que la scène jouée sur une estrade ou devant un mur en place publique, une scène jouée dans un parc, et ainsi de suite. Parallèlement à ces approches conceptuelles du mot « lieu », qu'elles relèvent des études théâtrales ou des études en nouvelle géographie, les analyses qui concernent le mot « espace » semblent plus souples et, en définitive, plus convenables ou adaptées pour notre corpus et notre travail de recherche.

Ainsi, l'approche de *l'espace* faite par le sociologue de *l'espace* par M. Santos en fait un phénomène historique dérivé de flux et de fixes⁶³. C'est-à-dire un système

⁵⁹ Patrice Pavis va dans le même sens. Ainsi il remarque le fait de « [...] l'apparition de nouveaux lieux : écoles, usines, places, marchés, etc., le théâtre s'installe où bon lui semble, recherchant avant tout un contact plus étroit avec un groupe social [...] », in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 193.

⁶⁰ Denis Bablet in Denis Bablet et Jean Jacquot (org.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963, p.13.

⁶¹ *Id.*

⁶² D'après Anne Ubersfeld in *Lire le théâtre...*, op. cit., p. 21, et Christian Biet et Christophe Triau in *Qu'est-ce que...*, op. cit., p. 76.

d'objets et d'actions qui sont le résultat de mouvements et d'interactions. Dans cette perspective, la notion d'*espace* relève donc d'un système en transformation continue, au contraire de la notion de *paysage* qui, elle, aurait un sens immuable. Ainsi, l'*espace* est « un ensemble indissociable à la fois solidaire et contradictoire, de systèmes d'objets et de systèmes d'actions, cadre unique dans lequel se fait l'histoire »⁶⁴, tandis que la technique, en tant qu'intermédiaire principal entre l'homme et son milieu, est « un ensemble de moyens instrumentaux et sociaux par lesquels l'homme réalise sa vie, produit, et dans le même temps crée l'espace »⁶⁵. Dès lors, l'action de produire correspond à l'action de produire un espace dans la mesure où « l'espace rend le temps concret »⁶⁶. Chez M. Santos, l'espace n'est donc pas du tout déconnecté du temps. Dans le prolongement de G. Schaltenbrand puis C. Diano, le géographe Santos remarque que ce sont les événements qui sont « porteurs de l'action présente »⁶⁷ et qui créent un temps où les identités sont informes. Le présent ne se donne pas obligatoirement dans l'instant présent.

En prenant également appui sur la pensée de G. Leibniz — l'espace équivaut à « l'ordre des coexistences possibles »⁶⁸ —, M. Santos problématise le fait qu'il n'existe pas d'espace où le temps soit identique à tous les sujets et à toutes les institutions. En fait, le temps est abstrait. Il n'est pas une succession de temporalités, même s'il semble concret et vécu de manière simultanée pour les individus, car le temps est commun à tous. Il dit : « Il est le temps de la vie de chacun et de tous »⁶⁹. Ce qui permet cette sensation est dépendant de l'espace qui est commun à tous.

En définitive, la relation temps/espace tient d'abord au fait que la plasticité de l'espace permet d'accueillir toutes les formes de temporalité.

Si la perspective analytique de M. Santos désigne *espace* le système en changement permanent de flux et de fixes... ou une entité attachée au mouvement du temps historique conjugué à l'action humaine... G. Deleuze, lui, développe l'idée

⁶³ Milton Santos, *Por uma geografia nova : da crítica da Geografia à uma Geografia crítica*, São Paulo, Hucitec, 1978.

⁶⁴ Milton Santos, *La Nature de l'Espace. Technique et Temps. Raison et Émotion*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 44.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁹ *Id.*

de mouvement à partir essentiellement du rapport de production de sens⁷⁰. Pour Deleuze, c'est la distance qui permet la configuration d'espaces. C'est la distance qui fait apparaître des différences et donc matérialise des espaces. Le sujet aurait donc la capacité de repérer d'autres objets, d'autres sujets, d'autres idées « parce qu'ils sont spatialement disjoints. »⁷¹ Et c'est à partir de cette capacité de discrimination des choses que l'espace peut être rendu manifeste, non pas à cause d'une valeur géométrique, mais à cause de nuances d'intensité⁷².

Bien que M. Santos et G. Deleuze traitent le sujet de façon différente, il y a une convergence entre leurs approches à celle de H. Lefebvre, pour qui l'*espace* est un concept relatif, « doté d'une abstraction parfaite [...] et d'un caractère concret (c'est en lui que les corps existent et manifestent leur existence matérielle) »⁷³. En démontrant les dynamiques spatiales selon la dynamique *matérielle* du corps, Lefebvre affirme qu'avant de construire l'idée d'un espace à partir d'un corps, ou avant d'imaginer qu'un corps fabrique une spatialité, notamment grâce à ses énergies et ses actions, « chaque corps est un espace et a son espace »⁷⁴ (italiques de l'auteur). Et à travers le déploiement d'énergies et de rythmes, c'est ce corps qui simultanément produit l'*espace* et s'y produit. « Produire, à la limite, aujourd'hui, ce n'est plus produire ceci ou cela, choses ou œuvres, c'est *produire de l'espace* »⁷⁵ (italiques de l'auteur). De ce fait, l'*espace* est quelque chose qui est toujours en production, en devenir... c'est, en définitive, le point d'où peuvent naître toutes les possibilités ; c'est le point où les rythmes des différents corps sont au cœur de sa production.

Eu égard aux différentes approches des termes *espace* et *lieu*, nous pouvons conclure que ce dernier désignerait « l'ordre [...] selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence [...] »⁷⁶, en indiquant une configuration de positions plus stables. L'*espace*, quant à lui, serait un croisement de flux, de mobiles, de vecteurs, de rythmes, « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

⁷¹ Hervé Regnauld, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », revue *Chimères*, n° 76, ERES, 2012/1, p. 195-204. Disponible in www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-195.htm, lien consulté le 14 janvier 2018.

⁷² Nous reviendrons plus tard à cette question, quand nous parlerons des espaces striés et lisses.

⁷³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 198.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁷⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 172-173.

déploient [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué* et la rue, géométriquement définie par un urbanisme, est transformée en espace par des marcheurs »⁷⁷ (italiques de l'auteur).

Ces différentes manières, exposées préalablement, d'envisager le rapport entre *lieu* et *espace* nous permettent de mettre en dialogue les études théâtrales qui traitent de ce sujet. Notamment ce qui concerne l'approche théorique de *l'espace théâtral* ou *l'espace scénique*.

Ainsi, selon C. Biet et C. Triau, *l'espace théâtral* se distingue du *lieu théâtral* concret, car le premier comprend « l'espace imaginaire, l'espace de la fiction, [...] un espace pour lequel on sollicite de la part du spectateur une croyance et une imagination à partir d'éléments présents concrets »⁷⁸. Comprenons par-là qu'il s'agit d'un *espace* doté d'un caractère poétique qui joue sur la perception de son public. Le professeur P. Pavis va dans le même sens quand il décrit les différents *espaces* compris dans le *lieu théâtral* tels que l'« espace dramatique », l'« espace scénique » et l'« espace ludique »⁷⁹. Cet auteur se réfère ainsi aux endroits qui se complètent en scène, de caractère abstrait ou concret, construits par l'activité imaginaire des spectateurs. Quant à A. Ubersfeld, l'auteure de « l'école du spectateur » utilise ce terme pour se référer aux ensembles « abstrait de signes qui proviennent du lieu scénique »⁸⁰ et d'*espaces* — celui de la scène, celui du jeu, celui du drame — qui se donnent à voir dans l'événement théâtral. C'est à travers l'activité du comédien en représentation et en présence de son public que le lieu peut devenir *espace*.

Ainsi, et nous le soulignerons, dans le champ des études théâtrales, la notion d'*espace* dans la pratique scénique est généralement associée au potentiel imaginaire et perceptif du spectateur. Cette approche, nous semble-t-il, est juste, car elle met en relief le fait de la production de possibilités par la scène, à savoir la production de *virtualité*. Celle-ci qui, d'ailleurs, ne s'oppose pas au réel, mais se connecte à la « potentialité », à la « réalité du créatif, [à] la mise en variation continue des variables »⁸¹.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁹ Ce sont des termes que Patrice Pavis emploie dans son *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, *op. cit.* p. 125.

Concernant les pratiques urbaines qui nourrissent notre corpus, notre hypothèse repose sur l'idée qu'elles ne fabriquent pas de *lieux* dans la ville — au sens de *rigidité scénographique monumentale*⁸². Nous y reviendrons ultérieurement en détail. Au contraire, à travers leur corps, leur voix, leur geste, les artistes (de rue) sont *producteurs d'espaces* dans la rue. C'est notamment le déploiement d'énergie et de rythmes de ces artistes qui *actualise* l'espace urbain, qui révèlent les *possibilités* de la rue, bref qui potentialise la virtualité d'un espace déjà virtuel.

Néanmoins, nous savons bien que cet espace urbain est également un *territoire*. Soit parce qu'il produit des territorialités à travers les *luttres quotidiennes* qui s'y mettent en place... Soit parce qu'il est perçu lui-même comme un *territoire*, à l'instant où il devient ou se confond avec l'idée de « ville »⁸³...

Plus largement, le terme *territoire* désignera ainsi une « étendue de terre qui dépend d'un Empire, d'une province, d'une ville, d'une juridiction »⁸⁴. Et en tant que morceau de terre limité, découpé ou approprié par tel pouvoir politique, il est régi par certains principes institutionnels ou administratifs.

En déclinant le terme « territoire », on comprend également que celui-ci contient les notions de « frontière, appropriation, rapports à d'autres groupes, pouvoir »⁸⁵, et ce parce que le mot *territoire* suppose des signes qui marquent des distances, des espaces : « Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances. »⁸⁶ Le *territoire* est en somme la cause et l'effet de la production de territorialité. Notamment une territorialité humaine qui se donne individuellement ou collectivement par rapport « à un territoire considéré comme approprié [...], car l'identification est apprise par la socialisation, elle relève de la psychologie collective et contribue à fonder l'identité du groupe »⁸⁷. Telle production de territorialité, donc,

⁸² Nous voulons dire par-là que ces pratiques ne s'envisagent pas comme des pratiques qui produisent des effets de « compacité », des masses compactes, des processus de saturation... comme pourrait le penser Miguel Abensour à qui nous empruntons cette notion. Nous approfondirons d'ailleurs tout cela dans la seconde partie de notre étude.

⁸³ Ville en tant que territoire où « l'organisation de l'espace [se donne] en sphères d'influence ou en territoires clairement délimités », Edward Soja cité par Marcel Roncayolo, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 182-183.

⁸⁴ Selon le Dictionnaire *Littre* en ligne. Disponible in www.littre.org/definition/territoire, lien consulté le 10 janvier 2018.

⁸⁵ Armand Frémont, Jacques Chevalier, Robert Hérim, Jean Renard, *Géographie sociale*, Paris, Masson, 1984, p. 90.

⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, *op. cit.* p. 393

⁸⁷ Roger Brunet, Robert Ferras et Hervé Théry (dir.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus-La Documentation française, 1992, p. 426.

n'est pas uniquement issue d'un rapport géographique, juridique ou social. Elle est également un phénomène de comportement, voire une dimension affective d'appartenance ou d'exclusion à un morceau de terre.

Pour notre étude, nous prendrons en compte le fait que les pratiques artistiques que nous observerons et analyserons sont à la fois productrices d'espaces (car elles déploient des vecteurs, des signes, des rythmes, des énergies mobiles) et productrices de territoires (car elles prennent place et s'incarnent dans un lieu dans l'espace urbain). Nous envisageons la notion d'espace à des fins d'analyse esthétique qui sont récurrentes aux pratiques urbaines. Nous entreprendrons de voir comment elles se déploient en tant que formes architecturales dans l'espace. Nous envisagerons de questionner cette notion de territoire également au prisme de leur effet politique, de leur impact politique. En cela, il s'agira de mesurer leur influence sur les dynamiques territoriales dans l'espace urbain. Cela nous permettra, éventuellement, de justifier la dimension politique de notre corpus.

Des pratiques politiques de la scène.

Conformément au dictionnaire de politique de G. Pasquino, N. Bobbio, et N. Matteucci, le terme *politique*, dérivé de polis (*politikós*), comprenait tout ce qui se référait à la sphère urbaine, civile, publique, en somme ce qui renvoie au social et au sociable.

Or, selon M. Foucault, toute relation sociale comprend des relations de pouvoir, même si celles-ci n'ont pas forcément le sens exact de domination. Le mot *politique* comprend donc ce qui est singulier à la praxis humaine, c'est pourquoi il appartient aux sphères de l'État et du quotidien.

Si nous pensons au champ artistique, on remarque que des expressions comme *scène politique* ou *théâtre politique* sont des formes génériques, voire imprécises⁸⁸. C'est ce que souligne O. Neveux quand il interroge ces expressions qui entretiennent un

[...] vague voisinage avec de grandes thématiques infrapolitiques (la communauté, la cité, l'hospitalité) ou, à l'inverse, un théâtre plus ou moins

⁸⁸ Ainsi cette expression « est en tout cas impossible à définir dans l'abstrait, sans référence aux formes et aux usages de la pratique théâtrale à tel ou tel moment donné, dans telle ou telle situation politique concrète. » D'après le raisonnement de Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique. 1967-1970*, Seuil, Paris, 1971, p. 267.

en phase avec les grandes questions sociales, au plus près du réel, suffit désormais à satisfaire la juxtaposition des deux termes. Une politique, donc, mais soustraite aux orientations, soustraite aux oppositions, soustraite aux organisations, soustraite aux mobilisations [...] ⁸⁹

Ces expressions désignent la plupart du temps la tentative, à travers l'art, de mettre en relief une idéologie ou un projet philosophique. Ainsi, l'idée de *scène politique* ou de *théâtre politique* renvoie à un art qui induit une esthétique que l'on confond à un exercice didactique ou moraliste. Une façon, *in fine*, de promouvoir une esthétique de propagande.

Dans un registre différent, H. T. Lehmann ⁹⁰, qui n'est pas non plus étranger à ces questionnements, mais les problématise en convoquant l'enjeu de la transgression, pense lui que si on joue une pièce juste pour réaffirmer des convictions idéologiques, il ne s'agit pas d'un geste transgressif. En conséquence, si ce n'est pas transgressif, ce n'est pas non plus politique.

Cela étant, *scène politique* et *théâtre politique*, qui forment le geste artistique des pratiques urbaines, sont envisagés différemment par d'autres penseurs de la scène contemporaine. Si d'aucuns estiment que tout est politique, d'autres sont plus précis dans leur analyse. Peut-être faut-il alors distinguer ceux qui, par exemple, avancent qu'un théâtre politique est nécessairement celui qui participe à la construction de la politique ⁹¹. D'autres, encore, pensent peut-être que le geste artistique doit être traversé par l'engagement et ses différentes formes critiques.

Ces derniers parlent alors, non plus d'un art ou d'un théâtre politique (au sens conventionnel, et en définitive réducteur), mais plutôt d'un mode et d'une capacité

⁸⁹ Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que 'Théâtre politique' pourrait signifier », in Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, PUFC, 2011, p. 127.

⁹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Escritura Política no Texto Teatral. Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, trad. par W. S. Rothschild et P. Nascimento, São Paulo, Perspectiva, 2009.

⁹¹ Olivier Neveux préfère employer le terme « théâtre politique de "l'hypothèse communiste" » dans son article pour se référer aux pratiques qui se rattachent aux perspectives égalitaires revendiquées par les mouvements sociaux. Il signale ainsi que le « théâtre politique n'est pas tant celui qui montre le conflit que celui qui prend part au conflit (voire participe à sa constitution). ». Article « Un théâtre de "l'hypothèse communiste" ? », in *Alea, Estudos Neolatinos*, vol. 11, n° 1, jan.-juin, 2009, p. 90. Disponible in www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100008, lien consulté le 9 janvier 2016.

d'action. D'aucuns parlent alors de « pratique politique de la scène ou du théâtre »⁹². Ce qui signifie, chez eux, un rapport quotidien au réel qui a des conséquences et qui a une incidence sur le cours de la réalité. L'historien du théâtre, et plus généralement le spécialiste du théâtre argentin J. Dubatti emploie, lui, l'expression « capacité politique du théâtre » pour se référer à la production de nouvelles expériences, de nouveaux sens. Ce qui nous conduit à formuler une hypothèse. En touchant à toutes les dimensions de la vie et du quotidien, l'art théâtral devient inévitablement une sorte d'instrument contre le processus de déshumanisation et de barbarie dans la vie de tous les jours. Les uns comme les autres proposent donc de voir le théâtre et la scène comme une pratique de la politique ; plutôt que le développement d'une fiction qui concernerait un enjeu politique. En fait, ces penseurs inscrivent la pratique politique du théâtre et de la scène contemporaine, dans de nouveaux dispositifs à même d'éveiller de nouvelles subjectivités et de produire de nouvelles expériences chez le spectateur. Dans le prolongement de ces penseurs, I. Diéguez, par exemple, parle, elle, de « désautomatiser » ou de déplacer le regard et l'écoute du spectateur, via un « potens » : une puissance esthétique. Et elle prête à cette puissance esthétique une force qui déplacerait le spectateur hors de sa zone de confort. Autrement dit, elle se réfère à tout ce qui peut inquiéter le regard⁹³, déplacer la perception⁹⁴, ou plus simplement ce qui induit un tremblement⁹⁵. Le philosophe et théoricien de l'esthétique J. Rancière ira dans le même sens quand il parle du « dissensus »⁹⁶ pour se référer aux pratiques qui emploient de nouvelles connexions et de nouveaux rythmes, afin de créer un paysage différent de l'adaptation mimétique.

⁹² Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace. Variation sur un art de la rencontre : Le geste baroque », paru in revue *Cena*, n° 22, juillet-août 2017, Porto Alegre, p. 28-51. Disponible in www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/73200/42517, lien consulté le 20 décembre 2017.

⁹³ Référence au titre d'article de Christophe Triau, « 'Inquiéter le voir'. Esthétiques et pensées scéniques de la perception », in Christophe Triau et Christophe Bident (dir.), revue *Théâtre Public, Scènes Contemporaines : comment pense le théâtre*, n° 216, avril-juin 2015, pp. 53-62.

⁹⁴ Hans-Thies Lehmann, *Escritura Política...*, op. cit., p. 13. D'après lui, le « politique » concerne la façon dont on fait basculer la perception d'autrui ; c'est l'interruption momentanée du présent.

⁹⁵ Référence à la communication d'Arnaud Maisetti au cours de la journée internationale d'études *Du Reconduit, de l'Econduit*, organisé par lui-même et Yannick Butel. Cette journée a eu lieu le 9 novembre 2017, à Marseille.

⁹⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

Ainsi, l'enjeu du politique dans l'art est-il déplacé du *quoi* vers le *comment*. Comment on traite un sujet, voire comment on aboutit à une expérience artistique notamment singulière.

Dès lors, notre travail de recherche prendra en compte et s'appuiera sur ce que F. Guattari et S. Rolnik disent sur la « micropolitique »⁹⁷. Par ce mot « micropolitique », ils désignent une façon d'envisager les processus singuliers de production de désirs qui vient « s'opposer » au principe d'uniformisation qui s'applique, entre autres, à tous les équipements culturels de masse. En ayant pour contrepoint la « macropolitique », la question de la « micropolitique » repose sur « comment on reproduit ou pas les modes de subjectivation dominante ». Les auteurs s'appuient sur le fait que la « production capitaliste » ne concerne pas uniquement les opérations monétaires ; elle contrôle aussi la production de subjectivation en masse. Notre étude envisage alors les pratiques esthétiques de rue qui travaillent à mettre en place des modes de production de subjectivités singulières dans un espace urbain de plus en plus uniformisé et réglementé par les contraintes du marché global. Et nous souscrivons à l'idée que, d'une certaine façon, l'art peut contrarier l'uniformisation de la réception liée à l'organisation du spectacle mise en place par le libéralisme⁹⁸.

Par-là, nous pensons la manière dont ces pratiques dépassent *micropolitiquement* certaines limites, certaines lignes, esthétiques autant qu'éthiques, afin de mettre en question ces « hiérarchies monarchiques pyramidales »⁹⁹ qui créent les castes d'exclusion... Des castes qui se trouvent d'ailleurs partout : dans la société en générale, dans l'industrie culturelle, dans notre rapport à une œuvre artistique.

Nous avons aussi pour enjeu de montrer que ces formes esthétiques conduisent le passant vers des territoires d'incertitude liés à de nouvelles expériences, tels que Michel Foucault les définit :

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. [...] La transgression n'oppose

⁹⁷ Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 2005, p. 33. C'est nous qui traduisons.

⁹⁸ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

⁹⁹ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, op. cit., p. 117.

rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision [...] elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être.¹⁰⁰

Au prisme de notre corpus, il s'agit donc de penser la question de la « micropolitique » face à la « macropolitique », la singularité face à l'homogénéisation et à l'industrie culturelle. Bref, d'interroger les rapports qui conduisent à questionner la « capacité politique » de ces pratiques. Une capacité qui, malgré tous les processus d'institutionnalisation des arts de rue, nous permet de les analyser non pas comme des formes révolutionnaires — ce qui renvoie à une idée de chose figée, prête. Nous les envisageons plutôt à partir de l'expérience qu'elles ambitionnent provoquer : celle de permettre à son public, notamment les passants, « de *respirer* autrement le monde. »¹⁰¹ (italique de l'auteur)

¹⁰⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. I (1954-1975), Paris, Gallimard, 2001, pp. 264-266.

¹⁰¹ Martine Maleval, « Théâtre de rue : de l'engagement politique à l'interpellation », in Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, Harmattan, 2006, p. 141.

PARTIE I

APPROCHE CRITIQUE D'UNE HISTOIRE DE LA SCÈNE

l'Histoire, c'est ce qui fait mal, ce qui refuse le désir, ce qui impose des limites inexorables à la *praxis* individuelle comme collective, ce qui, par ses « ruses », renverse, de façon horrible ou ironique, les intentions affichées. En ce sens ultime, l'Histoire comme fondement et horizon indépassable n'appelle donc aucune justification particulière : si fort que nous cherchions à les oublier, nous pouvons avoir la certitude que ses nécessités aliénantes ne nous oublieront pas.¹⁰² (c'est l'auteur qui souligne)

Dans cette première partie, il s'agit de convoquer les différents théoriciens qui mettent en lumière les enjeux de la dynamique spatiale-territoriale-architecturale concernant la pratique scénique au cours des derniers siècles. Néanmoins, notre but n'est pas de déployer un long récit historiographique ou patrimonial sur le théâtre. Si nous recourons de manière critique à l'histoire du théâtre, ça sera surtout pour mettre en perspective, les arts de la rue eu égard à une évolution du système social qui a eu des incidences sur les pratiques artistiques, d'hier à aujourd'hui.

De fait, c'est une relation de cause à effet qui n'est pas négligeable, puisqu'il y a un rapport indissociable entre l'esthétique, la politique et l'Histoire. Voilà pourquoi, il sera nécessaire de passer par l'Histoire, voire de proposer une approche critique d'une Histoire du théâtre... Insistons sur *une* qui souligne, selon nous, un processus d'*uniformisation* et de *mise en place des choses*¹⁰³ qui révèlent non seulement la diffusion, mais surtout l'imposition d'un modèle esthétique, d'une organisation corporelle et linguistique, d'un mode d'agencement spatial, bref d'un moyen de

¹⁰² Frederic Jameson, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. par N. Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012, p. 126.

¹⁰³ À propos de ces appareils disciplinaires, Michel Foucault nous rappelle que ceux-là travaillent l'espace d'une façon plutôt souple et fine selon le principe de la localisation élémentaire. C'est-à-dire à « chaque individu, sa place ; et en chaque emplacement, un individu. Éviter les distributions par groupes ; décomposer les implantations collectives ; analyser les pluralités confuses, massives ou fuyants. L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir. » In *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 168. Nous reviendrons plus tard à ce sujet des appareils disciplinaires.

contrôle... Et précisément d'un *contrôle esthétique-politique* qui, en somme, servait les intérêts de l'emprise et de l'entreprise coloniale.

Cela étant dit, nous souhaitons entrer dans le débat de cette Histoire théâtrale au prisme de l'espace... de la lutte pour l'espace. Espace ou plutôt *espaceS* au pluriel donc, puisque les configurations de l'espace sont changeantes, mêlées et, pour en souligner le caractère singulier eu égard à ma culture brésilienne, *s'anthropophagent*. Comprenons qu'un espace est toujours constitué d'innombrables autres espaces, visibles, imperceptibles, mais présents simultanément, soumis à des hiérarchies. Faisant référence à la « colonisation de la pensée »¹⁰⁴, il faudrait alors comprendre que cette « colonisation de la pensée » relève d'une matérialité, s'incarne dans un geste et qu'elle souligne une entreprise de conquête des espaces physiques et symboliques. Ce qui dans ce cas-là, induit peut-être le mouvement et le déplacement du macro-espace vers le micro-espace...

Il ne s'agit pas ici d'entrer dans une critique accusatrice qui stigmatiserait les pratiques qui ont lieu dans le théâtre à l'italienne ou d'autres édifices théâtraux qui développent des similitudes. Il ne s'agit pas non plus de vouloir dresser de nouvelles catégories ou de produire des généralités. Entrer dans cette « bataille » ne serait pas juste, notamment à l'égard des artistes qui tentent de mettre en œuvre, avec volonté, des propositions sérieuses, engagées et vivantes. Nous envisageons plutôt une approche critique d'un système qui a été idéalisé, a été édifié, a permis d'étendre, aujourd'hui encore, le dispositif architectural du théâtre à l'italienne comme un idéal de vérité, servant de modèle aux édifices théâtraux partout dans le monde. Parce que comme J.-L. Lagarce le rappelle, si « chaque forme théâtrale est liée à un type de pouvoir »¹⁰⁵, l'architecture du théâtre à l'italienne révèle son rapport au pouvoir à travers lui, surtout, le clivage qui existe entre celui-ci et des formes plus marginales et plurielles. Lagarce, le directeur de La Roulotte, qui voit dans cette forme répandue, collective ou plus individuelle, une expérience politique qui affirme le souci d'individualité, l'affirmation d'une individualité qui essaie d'éviter, en définitive, la confrontation directe avec autrui.

Détaché des réalités contemporaines, il situe l'œuvre théâtrale dans un ensemble de connotations qui n'ont qu'un but : donner l'illusion d'une

¹⁰⁴ Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 15.

perfection et d'une régularité sociale. [...] « Le théâtre à l'italienne » dès son installation architecturale n'est plus un endroit populaire : il est au contraire lieu d'une élite.¹⁰⁶

Nous appellerons quant à nous *espaces interdits* ces lieux dont l'effet est d'opérer un clivage entre les différents composants du champ social, en excluant, fractionnant, afin de gérer, la répartition des publics/des gens. Architecture qui, au service d'une élite, s'apparente en même temps à un dispositif de contrôle plus visible, générant l'exclusion et l'interdiction qui passe, entre autres également, par l'obligation d'avoir les moyens financiers pour avoir droit à un espace. Nous y reviendrons.

Mais d'ores et déjà, on peut avancer que l'entreprise coloniale, puis bourgeoise, ont promu la mise en place logique d'un agencement exclusif : la pratique de la foi dans les églises, l'exposition des objets artistiques dans les musées, la transmission du savoir à l'école, le jeu théâtral dans les édifices théâtraux¹⁰⁷... et tout cela relève, nous le défendons, d'une tentative de contrôler et de vider la *rue*. À l'opposé, et nous le savons par les travaux de différents penseurs, il y a la puissance de la vie, ses énergies et ses forces. Ce que F. Guattari appelle une agitation moléculaire¹⁰⁸ qui s'est créée autour et à la marge de ces lieux-là. C'est ce rapport, dans notre recherche, qui nous intéresse, notamment la pratique inscrite dans le cadre plus institutionnel et rigide vis-à-vis de cette autre pratique de caractère parfois plus spontané et souple.

Précisons encore, avant de poursuivre, que ce rapport n'est pas exactement d'opposition, mais plutôt de corrélation. Parce que l'Histoire est toujours en mouvement et que les choses ne sont jamais figées. Ce que nous voulons dire précisément, c'est qu'aujourd'hui, il y a des pratiques artistiques de rue qui parfois sont davantage figées et institutionnalisées que certaines formes théâtrales ou pratiques artistiques qui sont jouées à l'intérieur des salles de théâtre. Notre étude tentera de se garder d'analyses trop clivantes. Il s'agit ici plutôt de regarder et de problématiser les enjeux que nous soulignons, de voir dans quelles contradictions tout cela s'inscrit.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 107-111.

¹⁰⁷ Conformément à la pensée de Nestor Garcia Canclini et d'Augusto Boal par exemple.

¹⁰⁸ Terme employé également par G. Deleuze.

De même, si nous convoquons la pensée spatiale-politique-esthétique du passé, nous envisageons de déployer également et ultérieurement une approche critique de l'Histoire du présent dans laquelle les pratiques scéniques contemporaines sont insérées. Tout simplement parce qu'à la dynamique d'interdiction (observable dans le passé), c'est aujourd'hui, via la globalisation de ce monde, une logique non seulement d'interdiction, mais également d'assimilation qui est en place. Phénomène que l'on perçoit, notamment, à travers les effets de la « standardisation des moyens de production »¹⁰⁹ dans l'industrie culturelle.

Ce qui a pour résultat de favoriser des agencements à la fois sensibles et politiques qui prennent place dans l'espace. C'est à endroit que les pratiques « micropolitiques » nous intéresseront puisqu'elles se situent dans un dedans/dehors dans la société du spectacle. Et c'est en raison de leur caractère d'« esthétique frontalière »¹¹⁰ que, selon nous, ces formes s'inscrivent dans les pratiques « micropolitiques ».

I—1 L'APPROCHE D'UN PASSÉ : DES ESPACES INTERDITS.

Eu égard au passé colonial présent encore aujourd'hui, lequel a démarré en Europe ou plus précisément en Méditerranée par les grandes navigations — enjeu indiqué par B. Santos¹¹¹ ainsi que par S. Amin¹¹² —, en faisant du *Nord* le médiateur du marché global, nous constatons qu'il a toujours été question d'un rapport de forces. Or cet enjeu-là qui « fonctionne en réseau et sur ce réseau »¹¹³ est le principe du système politico-économique en vigueur. C'est une dynamique qui semble révéler

¹⁰⁹ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, trad. par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 163.

¹¹⁰ Terme emprunté à Ileana Diéguez afin de désigner les formes scéniques hybrides. C'est-à-dire des formes transdisciplinaires qui se trouvent à la frontière entre le réel et la fiction, entre le geste politique et le geste esthétique, entre la citoyenneté et l'artistique.

¹¹¹ Concernant l'expansion coloniale européenne, « [...] il y a un mépris pour d'autres expériences du monde. » Boaventura de Souza Santos, « Entrevista Boaventura de S. Santos », entretien dirigé par Marcelo Lins, in *Programa TV Milênio/ Globo News*, août 2012, transcrit sur <http://www.conjur.com.br/2012-ago-31/ideias-milenio-boaventura-sousa-santos-cientista-politico>, page consultée le 22 juin 2017. C'est nous qui traduisons.

¹¹² La supériorité de l'entreprise coloniale européenne « résidait dans le mode capitaliste d'organisation de leur société. », Samir Amin, *Modernité, religion et démocratie. Critique de l'eurocentrisme, critique des culturalismes*, Lyon, Paragon/Vs, 2008, p. 142.

¹¹³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. III (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994.

son incapacité à « produire un espace autre que l'espace capitaliste »¹¹⁴, et qui a pour but de brouiller tout, y compris « les différences dans l'espace et le temps »¹¹⁵. Plus précisément, ce système ou cette pratique capitaliste se donne à travers la multiplication de ses signes « jusqu'à effacer la signification première, celle de la rentabilité »¹¹⁶.

L'enjeu du ou des siècles à venir paraît défini : réorganiser les dispositifs de canalisation des forces, lever les inhibitions [...] Il faudra détruire ce qui reste des cultures non capitalistes, considérées inévitablement comme des « théories infantiles » et des pratiques sauvages ou barbares, et incorporer les peuples déshérités dans le marché mondial.¹¹⁷

Si avant on considérait le « pouvoir » comme une entité centralisée développant un rapport binaire entre dominants et dominés, maintenant on considère le capitalisme dans ses diverses sphères de rapports de domination. Ce que M. Foucault désigne « micropouvoirs » comme une sorte de dynamique productive¹¹⁸. En fonctionnant de façon identique à la sphère économique, ces « micropouvoirs » cherchent toujours à entreprendre et à développer leurs structures et leurs circuits afin de conquérir des espaces, voire des territoires... Ce qui revient, *in fine*, à *bâtir* selon leurs propres modes d'organisation.

Par là, l'auteur met en lumière que la société capitaliste a émergé à travers les « mailles » et « machines de pouvoir » de la bourgeoisie. Ainsi, dans une dynamique à la fois mouvante, sans cérémonie, sans métaphysique, qui se modifie sans cesse, il se met en place l'incorporation de tous dans le marché mondial. Comme le souligne J.F. Lyotard, ces circuits aboutissent à l'acte d'*incorporer* jusqu'à la *disparition de la singularité* de l'autre. Autrement dit, « la violence [qui] prend un rôle économique dans l'accumulation »¹¹⁹ se révèle en tant que partie de tout un « mode de sémiotisation »¹²⁰ qui traverse les champs de notre vie. Il s'agit notamment d'une

¹¹⁴ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 375.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 186-187.

¹¹⁷ Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 13.

¹¹⁸ D'après Michel Foucault, *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, pp. 34-36.

¹¹⁹ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 318.

¹²⁰ Termes empruntés à Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, *op. cit.*, p. 208.

« double plus-value : la plus-value économique à travers l'argent, et la plus-value de pouvoir, à travers la culture-valeur. »¹²¹

Le tout fonctionne ainsi comme un ensemble d'accumulation, notamment financière, dont la finalité est de s'appropriier tout ce qui passe, de réduire à néant tout ce qui échapperait à cette emprise et de réduire toute distance (ici revient notre objet qui concerne l'espace).

Il n'y a ainsi aucun hasard, si ce principe d'accumulation/absorption a commencé avec l'expansion coloniale européenne du XVI^e siècle qui a généré *a posteriori* les révolutions industrielles, le capitalisme développé et théorisé... Aussi, par exemple, si la réduction des distances a une importance, c'est parce que ces distances, transformées en valeur marchande, se sont appuyées sur une dynamique d'expansion globale d'un mode d'organisation politique, sociale, financière, linguistique, culturelle... Un mode d'organisation qui, d'ailleurs, s'est mis en œuvre esthétiquement, architecturalement, poétiquement. Un mode qui, en définitive, est l'effet de l'entreprise de la « colonisation de la pensée » (cf. Y. Butel), voire de la « colonisation culturelle » (cf. N. Garcia Canclini).

S'il y a une « pensée colonisée », s'il y a une *dimension culturelle colonisée*, selon nous, alors il est possible d'imaginer que celle-ci a touché également les pratiques artistiques. Aussi, nous proposerons de réfléchir à la dimension colonisée de *l'Histoire du théâtre et de ses esthétiques*. Et, dans le même ordre d'esprit, il nous faut penser de manière critique ce que sera la *bonne* pratique théâtrale, le *bon* jeu d'acteur, la *bonne* dramaturgie, etc.

Dans le prolongement de cela, comment ne pas imaginer, alors, que les formes scéniques de rue incarnent une pratique de résistance à cela, puisqu'elles s'écartent de ces standards et de ces paramètres¹²². Et c'est sans doute la raison pour laquelle, au moins depuis l'ère moderne, ces formes de rue ont une dimension politique dans la *genèse de leur pratique*. Si c'est bien le cas, alors ces formes exigent de nous que nous les pensions à partir d'autres paramètres que ceux que l'on utilise pour le théâtre en salle. Il faut ainsi les regarder comme autre et prendre en compte leur

¹²¹ *Ibid.*, p. 24.

¹²² Sauf quand ces pratiques, de caractère plutôt corporel, proches de l'improvisation, ont été transposées à l'univers littéraire. Ainsi le genre *commedia dell'arte*, par exemple, a été joué à la cour, dans les palais et d'autres lieux théâtraux fixes surtout dès l'émergence de ses dramaturges tels que C. Goldoni. Cela nous indique que la « respectabilité » d'un phénomène théâtral toucherait directement le rapport théâtre-littérature-mémoire-patrimoine-édification.

dimension singulière. Elles exigent de nous de les penser à leur endroit, et non dans la comparaison à ce qui leur est étranger. Aussi curieux que cela puisse paraître, — et nous nous permettons de la souligner, car notre recherche nous a permis de le vivre intensément — elles demandent, *in fine*, que l'on observe sur soi un processus de décolonisation de la pensée qui nous permettra de saisir comment l'espace, pour elles, est différent.

I—1— 1 Une pensée traduite en « ordre du discours ».

Un enjeu identitaire pour fabriquer la communauté.

[...] la discussion sur les lieux théâtraux n'est pas exclusive des enjeux esthétiques, car elle concerne aussi l'enjeu éthique, moral, politique, bref la façon de vivre en société. Quelle serait l'architecture capable aujourd'hui d'organiser le monde, et d'y accueillir le théâtre du monde ? [...] Penser l'espace, les lieux des spectacles, la dramaturgie, le comédien et son rapport avec le public, c'est penser aussi le monde. Le grand spectacle ne rentre pas dans l'espace réservé au groupe social qui se prend par maître du monde.¹²³

La culture et la politique s'entr'appartiennent alors, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui y doivent apparaître. Ranger le goût, principale activité culturelle, parmi les facultés politiques de l'homme [...] Nous savons tous très bien avec quelle rapidité les gens se reconnaissent, comment sans équivoque ils peuvent se sentir en communion lorsqu'ils se découvrent une parenté en matière de goûts et de dégoûts. Du point de vue de cette expérience courante, tout se passe comme si le goût décidait non seulement comment voir le monde,

¹²³ Amir Haddad, in Licko Turle et Jussara Trindade (org.), *Tá na Rua : teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, Rio de Janeiro, Instituto Tá na Rua, 2008, p. 149. C'est nous qui traduisons.

mais aussi qui s'appartient en ce monde. Si nous pensons ce sens de l'appartenance en termes politiques, nous sommes tentés de regarder le goût comme un principe d'organisation essentiellement aristocratique.¹²⁴

[...] la production de subjectivité capitaliste gère une culture de vocation universelle. Cela contient une dimension essentielle [...] pour l'arrangement de ce que j'appelle force collective de contrôle social.¹²⁵

Notre approche critique part du principe que l'organisation d'une certaine *pensée* du monde a engendré tout un « ordre du discours »¹²⁶, une architecture, une langue, une esthétique et ainsi de suite. Dans notre étude, la *pensée* ne concerne pas exactement une entité statique, figée. Elle se fonde plutôt sur un mélange de connaissances objectives et sensibles. Elle s'apparente à un processus, à un arrangement de connaissances, de savoirs, de perceptions et de significations qu'on porte sur le monde.

Autrement dit, elle est une sorte de « traduction de l'expérience humaine »¹²⁷ au travers de laquelle nous raisonnons sur la vie. C'est le lieu où se forme notre récit sur le monde, l'endroit où nous créons les débuts d'une narration historique, collective, personnelle, etc. Et c'est la raison pour laquelle nous tenons à dire que le déploiement de la pensée est impossible sans la conscience de soi-même¹²⁸, sans la dimension très personnelle du sujet qui abrite cette pensée.

Dans la mesure où notre *pensée* organise notre représentation du monde, elle est le produit de la représentation de monde engendré au niveau « macro ». Je veux dire par-là, que notre pensée est le résultat ou la somme d'enjeux ambigus entre la *singularité* et l'*identité*. Deux mots qui, d'après F. Guattari et S. Rolnik, soulignent pour le premier terme le processus existentiel, intime, solitaire, voire subjectif du sujet,

¹²⁴ Hannah Arendt, *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, 2012, p. 785.

¹²⁵ Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁶ Terme emprunté à Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

¹²⁷ Phrase empruntée à Sandra Jatahy Pesavento quand elle se réfère à l'ensemble de « sensibilités » d'un historien. In *História & História Cultural*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, p. 56. C'est nous qui traduisons.

¹²⁸ D'après René Descartes, *Principes de la philosophie* (1644), partie I, § 9, Paris, Gallimard, 1966, p. 574. Pour lui, la faculté de penser est « tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes ; c'est pourquoi non seulement entendre, vouloir, imaginer, mais aussi sentir, est la même chose ici que penser. »

quand le second, l'*identité*, engage une dynamique de référenciation, un rapport à la réalité. Ainsi, la *singularité* concernerait un déplacement qui va de l'espace intime vers soi-même (quand bien même le déclencheur de ce mouvement serait lié à une cause externe); alors que l'*identité* engendrerait plutôt un déplacement qui part de l'espace intime pour aller vers le milieu social qui l'entoure. Soit deux forces qui, d'une certaine manière, peuvent être ramenées à la force centrifuge et la force centripète. C'est, entre autres, la raison pour laquelle le désir s'inscrit dans la sphère de production de singularité, tandis que les normes du comportement dépendent de la sphère de production identitaire.

C'est cette dernière, la sphère identitaire, qui, selon S. Jatahy Pesavento, organise l'ensemble de signes qui permettent de comprendre le monde et qui fait que nous sommes dans un rapport d'appartenance à un milieu, à un territoire, à une société, etc. C'est cette sphère identitaire qui est « l'agent » qui opère sur la façon dont la représentation sociale se fabrique. C'est ainsi à partir d'elle que nous construisons notre « construction symbolique du sens »¹²⁹. En conséquence, la sphère identitaire convoque celle de la *culture*

Sphère identitaire et sphère culturelle sont ainsi les principaux agents qui nous inscrivent dans un rapport de ressemblance et de dépendance au monde. C'est à cet endroit que se jouent la liberté du sujet et son rapport à son milieu.

Dans notre recherche et notre étude, le flou qui entoure le mot culture¹³⁰, l'imprécision dont il est l'objet, sera associé aux ensembles d'idées, de comportements, de pratiques sociales, de symboles, de significations. Bref, des ensembles de valeurs, pures constructions, qui sont partagées et qui sont légitimées. Et, dans la mesure où ces ensembles sont le résultat de productions sociales et historiques, il s'agira pour nous de mettre en perspective qu'il n'y a là, en définitive, que des formes de transposition, voire de traduction du monde en signes et signifiés, et non le reflet de la réalité¹³¹. Partant de là, on comprend que nous vivons dans un monde dont les références validées sont de pures fabrications culturelles qui ne

¹²⁹ Sandra Jatahy Pesavento, *História ...*, op. cit., p. 89.

¹³⁰ Conformément aux approches de Sandra Jatahy Pesavento, ainsi que de Peter Burke (*Cultura popular na idade moderna : Europa, 1500-1800*, trad. par D. Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 2010).

¹³¹ D'après Sandra Jatahy Pesavento, « Cultura e Representações, uma trajetória », in *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n° 23/24, 2006, pp. 45-58.

correspondent qu'à une partie de la réalité ; la culture devenant du coup l'image d'un ordre établi.

Et ce n'est donc pas un hasard si F. Guattari et S. Rolnik commencent le premier chapitre de leur livre par une affirmation provocatrice : la *culture* est un concept réactionnaire¹³², voire un mot-piège. Pour autant, ils n'en restent pas là, et poursuivent en expliquant qu'ils parlent de la *culture* en tant que *macrosphère* qui peut être sous-divisée en *microsphères* abritant diverses activités sémiotiques. Et ils montrent comment ces activités sémiotiques, qui nous orientent dans le monde social et produisent du sens, peuvent être standardisées, instituées, « capitalisées » par la macrosphère qui, on le comprend à la lecture de leur dialogue, est le « milieu » qui développe et incarne les processus de domination sur tout principe de sémiotisation du monde. Ainsi, si macrosphère et microsphère co-existent, si théoriquement on peut les mettre en évidence en soulignant leurs différences, en définitive, on se doit de les relier par les contextes politiques dans lesquels elles apparaissent et qui donnent l'avantage, trop souvent, à la macrosphère : seule entité reconnue à sémiotiser ce monde ; du moins à imposer un modèle de sémiotisation de ce monde.

Or ce qui vaut pour la culture, et que nous venons de rappeler, vaut également pour la *culture artistique*. Ainsi, on peut imaginer que l'ensemble des idées, des valeurs, des pratiques qui concernent le phénomène artistique est lui aussi soumis à l'ordre établi. Comprenons par-là que la sphère *identitaire* et la sphère *culturelle*, agissent et déterminent notre pensée de la *culture artistique*. Notre pensée de la culture artistique, notre rapport aux œuvres et aux pratiques esthétiques, notre regard sur tout cela, peut donc très bien être pris dans des champs de forces qui nous excèdent et qui nous traversent, voire que nous avons intégrées sans en avoir une réelle conscience. Cette idée, par exemple, H. Arendt (dans la citation que nous avons placée en exergue de ce chapitre), la développe en démontrant que la fonction de l'activité culturelle artistique, depuis la cité grecque, a été l'objet, par les Grecs, d'une assignation, d'un rôle, d'une orientation du goût. Il s'agissait, rappelle H. Arendt, de « débarbarise [r] le monde du beau en ne se laissant pas submerger par lui »¹³³.

¹³² Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, *op. cit.*, p. 15.

¹³³ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, *op. cit.*, p. 786.

Aussi, nous pensons que si la *culture* et son enjeu identitaire forment *une pensée de culture artistique*, et si cet ensemble est articulé à un déterminisme politique (une finalité politique), c'est parce que la canalisation de notre goût est le résultat d'une entreprise de mise en place d'une cohésion sociale. La capture de notre pensée, la maîtrise ou l'annexion de notre singularité, a donc pour visée ce qui aura été donné comme un mot d'ordre : « le sentir ensemble ». Aussi, et de la même manière qu'existe une « communauté linguistique »¹³⁴ contrainte par les règles qu'elle observe : c'est-à-dire un groupe qui partage un système commun de signes linguistiques ; il nous semble que le processus de formation de la sphère esthétique s'apparente au même processus et qu'en définitive, ce que nous appellerons « communauté sensible »¹³⁵ obéit à des règles données qui lui permettent de traduire esthétiquement le monde.

Et c'est donc à partir de cette manière de fabriquer des communautés afin d'obtenir un commun partagé ; à partir de cet assemblage ordonné du « sentir » qu'apparaît une dualité entre l'espace de fiction et l'espace de la réalité. Pour la première, « l'espace de la fiction » on dira qu'elle repose sur une idée stéréotypée, figée, du théâtre, qui veut que la pratique théâtrale prenne place et forme dans un espace fermé : un dedans. Et que ce « dedans » soit le seul lieu où l'on puisse former « une communauté sensible » qui se sente sentir¹³⁶. Moment, souvent confondu, à celui de la reconnaissance et comme cette reconnaissance est collective, alors on peut dire que la scène est un miroir. Pour le second, l'espace de la réalité, il semble que la pratique théâtrale et ses penseurs n'aient jamais remis en cause l'idée que l'espace de fiction devait s'appuyer sur un monde de références extérieures. Un « dehors » est ainsi indépassablement nécessaire au « dedans » afin que l'on parle de théâtre. Or cette dualité complémentaire se traduit, architecturalement et symboliquement par une configuration spatiale qui renvoie au frontal, au binaire (dedans/dehors), à la théorie du miroir et de son reflet ; là où à travers l'image du miroir l'homme est présenté comme « un secret violé [...] à la façon d'un huis clos déchiré »¹³⁷. Là où, et il est difficile de l'ignorer, le théâtre renvoie à une image essentialiste qu'il protège,

¹³⁴ Leonard Bloomfield cité in Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2014, p. 70.

¹³⁵ Terme emprunté à Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 31.

¹³⁶ Cet enjeu du *se sentir* procède du principe « d'échangeabilité » qui régit la relation que le spectateur entretient à l'objet artistique. *Ibid.*, p. 32.

¹³⁷ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 24.

afin d'assurer une « universalité de la conception »¹³⁸ évolutive humaine. Mais, et soulignons-le, ce rapport entre théâtre et monde, entre dedans/dehors, entre reflet/miroir n'est qu'une manière de voir. C'est, de la même manière, une façon de penser le théâtre à l'exclusion d'autres formes possibles. C'est donc une théorisation et une conception de la pratique théâtrale et plus généralement du rapport que nous entretenons à l'art, et pas la seule.

D'ailleurs, et à ce propos, le philosophe B. Stiegler démontre que les enjeux politiques et esthétiques sont devenus homologues justement parce que le mot « esthétique » (*aisthesis*, à savoir « sensation ») rappelle la question du sentir. Plus exactement, il met en lumière le fait que la sphère politique s'est occupée alors d'engendrer un « sentir ensemble [...] de savoir comment être ensemble, vivre ensemble [...] Or, un tel désir suppose un fonds esthétique commun. [...] Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir »¹³⁹ parce que l'« esthétique » pourrait être enfin une affaire de conserver la cité unie dans son avenir.

Aussi, eu égard aux tentatives de mettre en place un rassemblement homogène dès l'émergence de la *cité* grecque, grâce à notre représentation habituelle de *culture artistique* nous fantasmons et nous poursuivons en règle générale l'image de la *polis* ¹⁴⁰ assemblée, surtout dans le contexte de l'art théâtral et d'autres arts vivants. Mais, et répétons-le, cette façon de penser l'art et le rapport à l'art en avançant et en fondant un clivage n'est qu'un choix idéologique.

B. Stiegler, comme F. Guattari et S. Rolnik nous montrant que ces constructions et représentations (le premier en faisant l'analyse de la *cité* , les seconds en faisant l'examen critique du concept de *culture*) qui se fondent sur un clivage¹⁴¹ qui peut être remis en cause.

¹³⁸ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir...* , op. cit., p. 14.

¹³⁹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique* , tome I, Paris, Galilée, 2004, p. 18-19. Nous avons pris connaissance de ce livre, du texte de Louis Althusser (« Idéologie et appareils idéologiques d'État ») ainsi que du raisonnement à propos de la communauté sensible grâce à l'article de Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », op. cit., p. 31.

¹⁴⁰ Juste à titre d'information, car normalement nous prenons le mot *polis* comme synonyme de *ville...* Cependant H. Arendt souligne que l'origine de ce terme pouvait désigner « quelque chose comme 'mur d'enceinte', et il semble que le latin *urbs* exprimait aussi une idée de 'cercle' et dérivait de la même racine que *orbis* . ». In *L'Humaine...* , op. cit., p. 110. Ce qui nous rappelle toujours l'enjeu de micro-communauté, d'assemblée réunie.

¹⁴¹ Un clivage justifié par « l'impératif politique d'entretenir une dualité qui forme en définitive une unité qui est l'autre nom [...] de la 'communauté sensible'. En maintenant l'art théâtral dans cette

D'évidence, il n'y a donc aucun hasard dans l'incitation qui s'est exercée sur l'art à l'inscrire dans une topique de la reconnaissance le liant définitivement au regard du public. Cette « reconnaissance » aliénant en fait le phénomène artistique à un résultat qui excède l'expérience esthétique pour promouvoir ce qui en fait était premier : former une communauté.

On comprend dès lors que cette communauté, ce « rassemblement esthétique » n'est et n'a été possible qu'à partir du moment où on a favorisé la mise en place d'un dispositif spatial et symbolique à même de se réunir autour d'un même objet. Dans l'histoire du théâtre, concernant l'espace, ce dispositif n'est autre que la scène à l'italienne qui a de facto structuré la dualité, qui a promu le cadre et son miroir, et induisait le secret à dévoiler. Quant à la dimension symbolique, le vecteur le plus puissant à même de souder la communauté était bien entendu ce qui serait « reconnaissable ». Ainsi, la conjugaison des deux (spatial et symbolique) était le terrain favorable à la mise en place d'une Histoire qui déclinerait, au prétexte de la reconnaissance, les thèmes partagés, les mythes « éternels », les fables connues de tous et toutes. Il s'agissait ainsi de mettre en œuvre une esthétique identifiable ou, si l'on peut le dire autrement, de faire reposer l'art sur l'idée d'un rapport au mimétique, à la fois réaliste et naturaliste. Et tout cela, en définitive, ne fait le jeu que d'une seule pensée, entretenir le clivage historique entre l'artiste et le spectateur, entre l'art et la vie, l'art de la vie... Ainsi, en tant qu'entité à part du quotidien, dès ce moment le théâtre est devenu conceptuellement un lieu où l'on voit ou d'où l'on voit le déroulement d'une intrigue. Entretenant une forme d'inquiétude soutenue par un dispositif de visibilité, artistes et techniciens s'ingénient à mettre en place un jeu qui repose sur la dialectique du masquer/exposer. La conséquence, alors, est le développement de la machinerie autour du cadre et du rideau... et le « rideau à la grecque », d'hier à aujourd'hui, a trouvé subi plusieurs mutations, mais il est resté rideau, jusqu'à ce qu'il prenne la forme du « rideau bourgeois »¹⁴²...

Un « rideau idéologique »¹⁴³ qui est l'envers d'un ordre politique lequel abrite, comme le rappelle la philosophe H. Arendt, un moyen, pour celle qui questionne les relations entre Art et Culture, un enjeu stratégique afin de « parvenir

configuration, les œuvres du théâtre s'inscrivent donc dans un art du dévoilement où le 'sentir' est le symptôme de la communauté », in Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 32.

¹⁴² Roland Barthes, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴³ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique...*, *op. cit.*, p. 18.

socialement »¹⁴⁴. Le « parvenir socialement » qui nous indique ainsi que l'entreprise politique qui se joue est de nous *éduquer*, de nous *civiliser*, d'organiser l'espace social, et ce à partir du mode esthétique qui s'y déploie. C'est-à-dire, aussi et en dernier lieu, la façon d'aboutir à une image, à une organisation, d'un ordre imperturbable de l'État et de ses espaces sociaux.

Un principe hétéronomique de contrôle.

Comme nous avons déjà vu, le pouvoir (voire les « micropouvoirs ») est quelque chose de diffus qui engendre nos goûts, règle nos savoirs, dirige nos corps, canalise notre rapport au monde... bref notre *culture* ainsi que l'*espace* où nous sommes insérés.

le pouvoir [...] induit du plaisir, il forme du savoir, il produit du discours ; il faut le considérer comme un réseau productif qui passe à travers tout le corps social beaucoup plus que comme une instance négative qui a pour fonction de réprimer.¹⁴⁵

Malgré son caractère apparemment invisible, il fonctionne selon la dynamique de réseau de dispositifs où nous sommes forcément insérés. En nous assujettissant, il s'agit enfin d'une « organisation de rapports de pouvoir »¹⁴⁶ laquelle agence et contraint nos comportements. Reposant sur une hétérogénéité d'éléments à la fois sociaux, naturels et non-naturels, il fonctionne tel un discours, celui qui autorise ou interdit, celui qui prescrit. Tentaculaire, véritable toile dans laquelle nous sommes pris, ce que Foucault a identifié et synthétisé sous le mot d'« hétéronomie » règle tout l'espace social ; nous privant de l'« autonomie » qui, selon E. Kant¹⁴⁷ ne peut se dérouler que dans un contexte de liberté de raison et de morale. Désormais, il n'y a pas, et nous soulignons encore cette pensée de Kant, de souveraineté du sujet et, par extension, de souveraineté du peuple... En cela, l'« hétéronomie » de Foucault

¹⁴⁴ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, *op. cit.*, p. 767.

¹⁴⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. III..., *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁴⁶ Simon Lemoine, « La subjectivation chez Foucault, autonomie dans l'hétéronomie ? Dispositif et subjectivation », publié in *Academia.edu.*, s.d. Disponible in www.academia.edu/7218049/La_subjectivation_chez_Foucault_autonomie_dans_lhétéronomie_Dispositif_et_subjectivation, lien consulté le 11 mars 2018.

¹⁴⁷ Emmanuel Kant, « Fondements de la métaphysique des mœurs », in Emmanuel Kant, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 1985, p. 299.

concerne le fait que nous sommes sans cesse soumis à une loi ou à une règle extérieure à nous, bref à un « dehors », y compris la sphère métaphysique, religieuse, sacrée, transcendante... Foucault, alors, montre comment ce réseau de « micropouvoirs » politiques règle les espaces, l'imaginaire et la subjectivité des gens. Et l'on comprend que le principe hétéronomique fait la critique d'une sorte de violence qui se lie forcément à un socius politique. Cette organisation du champ social, de la sphère sociale, touche et concerne alors et aussi, notre rapport *esthétique au monde*.

Parce que si l'autonomie qui « concerne d'abord non pas l'autonomie du sujet dans son exercice moral, mais l'autonomie de la faculté de juger, de l'imagination et du goût [...] sans imiter les autres »¹⁴⁸, alors il nous semble que nous ne sommes pas vraiment autonomes dans la sphère du sensible, et ce tout au long de l'Histoire de l'art, à travers les siècles. Tout au contraire, nous sommes, depuis le début, soumis à ces agencements esthético-spatiaux. Nos goûts, nos comportements sont conditionnés de la même manière. Et c'est sans doute l'une des raisons pour laquelle nous nous sommes habitués à une *certaine* esthétique... et que nous avons tendance à développer un comportement vis-à-vis de ces phénomènes artistiques qui prennent place dans le cadre institutionnel.

On nous trouvera peut-être excessive, mais il nous semble que grâce à la diffusion d'une certaine idée de culture par les pouvoirs étatiques lors de la construction de notre Histoire, ce dispositif de « micropouvoirs » a pu régler plus tout dans l'espace social. Sous le terme et le principe hétéronomique, ce qui est donc en jeu, c'est le contrôle qui n'épargne pas la *culture*, laquelle sert les intérêts des « micropouvoirs » afin de repartir, de cloisonner, symboliquement, mais concrètement, la population... En la privant de son regard, en lui indiquant ce qui bon et mauvais, haut ou bas... bref en légiférant sur le goût, ce qui est *acceptable* ou pas.

Le mot *culture*, ainsi, met en évidence cette dialectique entre l'autonomie et l'hétéronomie, entre ce qui légitime ou « délégitime » certaines pratiques et certains goûts, comme certaines pratiques artistiques.

Dès lors, parlant du mot *Culture*, on ne peut y voir qu'un « mot-piège » et faire notre réflexion de F. Guattari et S. Rolnik à ce propos. Culture se construit ainsi sur trois

¹⁴⁸ Il s'agit d'une analyse de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant. Emil Moraru, « L'autonomie en philosophie morale », in *Caietele Institutului Catolic*, nr. 1-2 (19-20), 2012, p. 164. Disponible in www.ftcub.ro/caiete/2012/Caiete_2012_Moraru.pdf, lien consulté le 11 mars 2018.

sens¹⁴⁹ courants au cours de l'Histoire (notamment celui de « culture-valeur », de « culture âme-collective » et de « culture marchandise »). Ce qui retiendra notre attention pour notre étude, et notamment dans ce chapitre, c'est la notion de « culture-valeur », car elle se réfère aux enjeux de jugement de valeur puis de hiérarchisation des pratiques culturelles. C'est-à-dire qu'elle se réfère à tout ce qui établit et justifie la différence entre la *bonne* et la *mauvaise* culture. Et comme le soulignent les deux penseurs dans leur dialogue, tout cela a commencé dès le Moyen Âge. C'est-à-dire au moment où une élite marchande, qui deviendra une élite bourgeoise, a pris le pouvoir sur toutes les choses, notamment le domaine du savoir, celui des arts, etc. Et tout ce temps, petit à petit s'est mise en place une mutation où en remplacement des anciens modes de ségrégation et de hiérarchisation sociale de la noblesse, les gens n'ont plus été uniquement évalués sur leur condition financière ; mais leur évaluation s'est déplacée vers la valeur de leurs savoirs, voire leur « esprit cultivé ». C'est pour cela qu'on ne parle plus « de personnes de qualité : le plus important est la qualité de la culture, résultat d'un travail déterminé »¹⁵⁰.

Et ainsi, eu égard à un contexte politico-social favorable à la mise en pratique d'une économie de marché, le développement d'un État centralisateur et la structuration d'un système judiciaire indépendant du système religieux, les champs de production de la vie sociale et de la vie culturelle sont devenus autonomes. C'est ce que P. Bourdieu¹⁵¹ désigne de processus de différenciation dans les diverses sphères de la vie pratique. Cela a abouti à un « rangement » puis à une autonomisation des différents secteurs en microsphères. Par exemple des institutions culturelles et éducatives telles que les universités et les musées sont devenues indépendantes, séparées. Et avec cette structuration sont apparus des catégories professionnelles, des architectures (bâtiments) et des règlements.

À ce propos, N. Garcia Canclini souligne le fait que dès l'avènement des sociétés modernes démocratiques, où il n'y a plus le rapport de hiérarchisation par la

¹⁴⁹ À propos de ces trois termes, voir Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, op. cit., p. 17. La « culture âme-collective » démontre que ce n'est plus possible de cliver le fait d'« avoir ou ne pas avoir de culture » car tous les gens sont culturels, et en tant que tels, peuvent revendiquer leur identité culturelle. C'est assez imprécis cependant d'affirmer que les peuples ont une seule « âme culturelle ». La « culture-marchandise » démontre que la culture de masse ne fait plus de jugement de valeur ; ainsi les produits marchands tels que voitures et cigarettes sont diffusés de la même façon qu'on diffuse de la culture. Nous reviendrons plus tard à la « culture marchandise ».

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir...*, op. cit., p. 63.

« noblesse de sang », la distinction sociale s'est mise en pratique via la consommation des biens. Il s'agissait notamment d'une distinction alimentée par l'élite bourgeoise qui s'est considérée porteuse d'une « disposition esthétique ». Ce qui, en réalité, n'était en définitive que son goût pour certaines choses qui réfléchissaient son succès économique. L'auteur met en lumière ainsi que la bourgeoisie, d'abord, a entrepris un tri dans les objets de la vie quotidienne, puis les a classés selon leurs « affinités stylistiques, et non pas selon leurs utilités »¹⁵², enfin elle les a diffusés afin de maintenir son hégémonie. De cette façon,

la marchandise d'usage quotidienne a été placée dans les magasins, les objets du passé dans le musée d'histoire, les objets qui provoquent une sorte de sentiment esthétique dans les musées d'art. Les marchandises, les œuvres historiques et artistiques émettent des messages (en indiquant comment on doit les utiliser), à la fois que ces messages sont diffusés par les écoles et par les moyens de communication massive. Il se met en place alors un classement rigoureux des *choses* puis des *langages* qui ont un rapport à ces choses ; c'est ce processus-là qui maintient l'organisation systématique des *espaces sociaux* [...] Tel ordre structure la vie des consommateurs et prescrit des comportements et des modes de perception selon chaque situation.¹⁵³ (italique de l'auteur)

Or, selon P. Bourdieu l'accumulation du capital financier, linguistique, culturel et symbolique¹⁵⁴ de ces groupes dominants renvoie à tout un « marché » dont une série de compétences sert, depuis le début, à autoriser ou à renforcer le pouvoir d'autorité d'un sujet.

Cette élite alors s'est mise à observer une « conception aristocratique »¹⁵⁵ du monde afin de faire croire que ses privilèges se justifiaient au-delà de la sphère économique. C'était en définitive sa façon de conserver son hégémonie sur tous les domaines sociaux, même sur la sphère culturelle artistique.

¹⁵² Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 300-301.

¹⁵⁴ Pour P. Bourdieu, le « capital culturel » désigne l'ensemble de savoirs et de compétences culturelles ; celui « symbolique » caractérise l'ensemble de prestige social accumulé ; celui « linguistique » concerne l'usage du système linguistique. In Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir...*, *op. cit.*, pp. 27-33.

¹⁵⁵ Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 69.

En conséquence, sa conception du monde a engendré dans le domaine des arts, par exemple, certains mécanismes perceptibles jusqu'à aujourd'hui. Parmi ceux-ci, nous pourrions citer la limitation de la circulation des biens symboliques, la concentration des œuvres d'art dans un seul type de lieu, l'éloge de l'état contemplatif comme seul moyen de se comporter devant une œuvre d'art.

Ces ensembles mis au service d'un ordre politique, la *culture artistique* en tant que « macrosphère » a ainsi séparé les objets et leurs pratiques dans les « microsphères », pour aboutir à un clivage du quotidien. Et l'on ne peut, bien entendu, imaginer qu'un tel clivage, entre le domaine social et le domaine symbolique, n'avait pas pour unique but que de « neutraliser l'instabilité du social ». ¹⁵⁶

Ce n'est pas un hasard si, dès cette époque-là, il y eut une séparation entre *art* et *artisanat*. Si d'un côté, on a fait en sorte que la production artistique concernerait une activité spiritualisée, transcendante, voire « auratique » ¹⁵⁷ ; et d'un autre côté, cette œuvre d'art ne serait plus jamais considérée comme un simple objet de l'artisanat. D'évidence, d'ailleurs, ce rapport clivant, cette organisation, ce champ de forces peut très bien être transposé ou étendu à la sphère scénique. Ce sera d'autant plus pertinent que le « cadre spatial » devenait déterminant pour mesurer la valeur du phénomène qui s'y produisait. Pour le dire explicitement et plus précisément, une pièce de théâtre jouée dans un théâtre à l'architecture classique, imposante, était forcément différemment appréciée qu'un numéro d'artiste ambulancier ¹⁵⁸... Désormais, la rue n'était plus du tout un espace qui pourrait légitimer socialement un artiste.

Cela étant, le « processus de différenciation » que décrit P. Bourdieu et la « conception aristocratique » *canclinienne* des secteurs privilégiés nous rappellent l'enjeu de la reconnaissance sociale. Institutionnalisée ou non, la reconnaissance a engendré des conditions pour légitimer l'ensemble de savoirs de certains groupes, pour autoriser *in fine* sa possession du « capital symbolique » ¹⁵⁹. Soit par le mythe

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁷ Terme emprunté à Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

¹⁵⁸ C'était notamment le savoir d'une artisane de Porto Alegre qui m'a attiré l'attention sur ce fait. Elle s'appelle *dona* Maria Amorim, et elle expose ses œuvres tous les week-end dans le parc Redenção. Dans une conversation informelle, elle m'a affirmé que la relation « artisanat/ œuvre d'art visuel » sert aussi pour la comparaison « pièce de théâtre en salle/ théâtre de rue ».

¹⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 107.

de *sacralité* provenant directement de l'œuvre et/ou de l'artiste, soit par l'édification qui a entouré l'objet et/ou l'artiste, dans l'un et l'autre cas il s'agissait de l'engendrement d'une *mise en scène de crédibilité*¹⁶⁰. Afin de rappeler l'autorité, cette *mise en scène crédible* a été alors composée des éléments symboliques et physiques afin d'engendrer la production de la « communauté sensible », voire une fabrique du commun.

Étant donné que ce rangement/arrangement de l'espace social a conditionné notre comportement et notre pensée, nous considérons que la société occidentale a produit certaines idées considérées comme des *vérités absolues* sur l'art théâtral. Telles vérités ont été perpétuées au cours des temps, car l'engendrement des « micropouvoirs » les a instituées puis les a légitimées. C'est de cette « opération de modélisation » dont dépendent nos habitudes de public et l'on comprendra bien que désormais, trop souvent, notre façon habituelle d'envisager la pratique théâtrale comme une représentation ou un miroir de la société ; notre besoin d'isolement acoustique et du système d'éclairage pour *entrer* dans l'histoire ; notre besoin du fauteuil confortable pour également *entrer* dans l'histoire ; notre référence constante à la sphère transcendante via l'emploi des termes *sacré*, *temple* et *mythe* ; l'attention que nous prêtons, parfois, à notre tenue pour aller à une soirée théâtrale ; notre embarras quand nous décidons de partir avant de la fin d'un spectacle ; la presque obligation sociale d'applaudir debout les comédiens sur le plateau ; notre référence à la valeur d'une tradition théâtrale, et ainsi de suite, sont des signes de conditionnement.

Et si ces habitudes dénotent un vocabulaire linguistique et comportemental commun, même parmi des gens d'origines différentes, c'est parce qu'il s'est mis en place une entreprise d'ordre politique-esthétique-policière où les paramètres ont été validés globalement... Sur tout cela, A. Boal, éclaire très pertinemment ce processus. Il écrit et met en évidence que si « la culture d'une époque ou d'un pays est admise globalement comme la préférable, l'unique et la plus parfaite, c'est parce que l'oppression y est globalement mise en œuvre sans contestation »¹⁶¹.

¹⁶⁰ Ce qui nous renvoie aussi à la « cérémonie sociale » de Jean Duvignaud. C'est quand un groupe prépare et représente une action, voire un rituel afin d'établir une rupture avec le temps quotidien. In *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Quadrige/PUF, 1999.

¹⁶¹ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, op. cit., p. 36.

Notre étude tentera de montrer autre chose que tout cela, assumera la critique de cette Histoire, celle du théâtre et celle des arts de la scène¹⁶² en général. Et si nous devons déjà avancer quelques idées, alors disons que nous voyons cette histoire du théâtre comme une Histoire colonisée¹⁶³. Une Histoire qui a abouti à une pensée colonisée¹⁶⁴.

Des termes forts, nous en convenons, mais ce n'est pas un hasard si certaines dynamiques sont effectivement devenues un *modus operandi* efficace pour les enjeux coloniaux européens et d'autres continents¹⁶⁵. Quant à l'entreprise qui nous a valu d'être constitués en tant que civilisation, c'est-à-dire de nous donner une sphère identitaire, si nous utilisons le terme colonisé, c'est parce que notre mode d'être (notre éthos) et nos critères esthétiques ont été soumis à l'agencement opéré par les micropouvoirs occidentaux. Soit, et soulignons-le, parce qu'a été effective une colonisation culturelle artistique – laquelle se prenait pour *universel, humaniste*¹⁶⁶, *civilisatoire* – et qui a déterminé notre comportement vis-à-vis de l'œuvre d'art. Une colonisation *in fine* esthétique. Une esthétique qui d'ailleurs deviendrait plus tard l'engrenage d'un système économique plus vaste.

Afin de mettre en lumière certains éléments qui ont engendré cette entreprise colonisatrice, nous signalerons le changement de caractère de la scène à travers

¹⁶² Nous soulignons la référence aux arts de la scène car ces paramètres qui mettent en valeur certaines pratiques au détriment d'autres ne sont pas exclusifs au domaine du théâtre. C'est de cette manière que le ballet classique a été considéré comme une danse importante tandis que les danses issues d'autres régions ont reçu le statut parfois péjoratif de *danse folklorique* ; c'est de cette façon aussi que les arts circassiens et les arts de la rue en général ont été méprisés, sous-estimés par rapport au répertoire d'une culture artistique classique.

¹⁶³ À propos du mot *colonialisme*, il « a été introduit en 1905 par l'écrivain socialiste français – et critique sévère du système colonial – Paul Louis dans son livre intitulé *Le Colonialisme* [...] Le mot décolonisation [...] a paru pour la première fois dans l'édition de 1932 de *l'Encyclopaedia of the Social Sciences*. », in Henri Wesseling, *Colonialisme, Impérialisme, Décolonisation – Contributions à l'histoire de l'expansion européenne*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 11-12.

¹⁶⁴ Référence au terme « colonisation de la pensée » employé par Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁵ Entreprise à la fois politique et coloniale : « Les arts du Brésil colonial sont marqués par les caractéristiques « d'un processus d'occupation, exploitation et colonisation. [...] Les habitudes considérées barbares devraient disparaître, telles que les corps nus et ornés, la polygamie, et surtout l'anthropophagie des indiens », Antonio Luiz d'Araujo, *Arte no Brasil Colonial*, Rio de Janeiro, Revan, 2000, pp. 13-14. C'est nous qui traduisons.

¹⁶⁶ Cet *humanisme* est notamment sujet à controverse : « [...] Ou alors il faut oublier la Renaissance parce que l'humanisme est contemporain de la découverte de l'Amérique, du massacre de millions d'Amérindiens. Il est contemporain des guerres de religion et de dizaines de millions de morts. L'humanisme aboutirait à la première guerre mondiale. Mais l'humanisme, c'est autre chose, ce n'est pas la politique, ni les idéologies, ni les pouvoirs, ni les États. », Roger Assaf, témoignage recueillis lors de la table « Un printemps ou un hiver arabe ? », in Claudine Dussollier (coord.), *Le monde arabe entre révolutions numérique et politique*, Beyrouth, Shams-Transversité, 2014, p. 47.

l'enjeu spatio-temporel et celui de la langue patrimoniale. Pour suspendre sur ces aspects, disons encore que de tels enjeux, de tels développements ne peuvent être compris isolément, car ils relèvent d'un ensemble de « pouvoirs symboliques » qui s'exercent invisiblement sur les relations humaines depuis l'ère moderne.

Un engendrement spatial temporel.

Il n'y a pas de pouvoir symbolique sans une symbolique du pouvoir.¹⁶⁷

Le phénomène d'art vivant, celui issu d'un spectacle vivant, se présente comme une expression artistique qui donne vie à la co-présence de l'artiste et de son public¹⁶⁸. En tant qu'un art qui se produit en public¹⁶⁹, il comprend tous les arts de la scène — théâtre, cirque, danse, etc. — et la musique *live*.

Or, ce sont des pratiques qui, en somme, reposent sur le caractère éphémère et irréproductible de leurs phénomènes. Le film, la photographie, le tableau ou le livre, par exemple, sont des objets qui s'inscrivent *dans le temps* ; les arts de la scène, parce que leur but n'est pas de produire un objet concret, mais un phénomène vivant, s'inscrivent *dans la durée*. C'est-à-dire, tandis que la première catégorie concerne un rapport objectif, voire scientifique que le sujet entretient au temps¹⁷⁰ ; la deuxième catégorie rappelle un rapport sensible et subjectif vis-à-vis les événements.

Ainsi, d'un côté, le terme de *durée* d'après H. Bergson nous renvoie directement à ce qui constitue l'expérience vécue. Cela concerne notamment la sphère de notre perception brouillée par des situations passées et par le moment présent. Conséquemment, ces unités se mêlent et deviennent simultanées au fur et à mesure du déroulement de nos expériences : « la durée est le progrès continu du passé qui

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁸ Ce qui « implique la présence d'un actant observateur ». Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, cité in Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 226. Nous approfondirons plus tard cet enjeu de la spécificité de l'art théâtral.

¹⁶⁹ D'après la définition concernant le statut d'entrepreneur de spectacle en France. Disponible in www.afecreation.fr/cid96242/entrepreneur-de-spectacles.html?&pid=316, lien consulté le 19 janvier 2018.

¹⁷⁰ À savoir les unités telles que : heure, jour, mois, an sont justes un moyen de quantifier la vie sociale.

ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve. »¹⁷¹

D'un autre côté, le terme *temps*, d'après M. Santos, renvoie directement à la fonction de la quantification de la temporalité. Le *temps* concerne un ensemble de techniques qui subdivisent les processus productifs¹⁷², qui rendent la vie collective quotidienne plus concrète. C'est en raison de son rapport à la production qu'il y a, par exemple, le temps de circulation, le temps des institutions, le temps de travail, le temps du loisir, le temps du repos. Bref le *temps* se réfère à une vie *mesurée*, une vie *encadrée* par un référentiel externe.

Il s'agit d'une différence subtile entre *durée* et *temps*, mais totalement nécessaire pour comprendre l'enjeu d'un système évoqué par F. Guattari et S. Rolnik. Parce que ce système compris par la « culture capitaliste »¹⁷³ ne s'occupe plus exclusivement des affaires du marché financier ; il opère aussi à l'endroit des procédés par lesquels nous produisons notre subjectivité, notre rapport au temps-espace. Cet enjeu « capitaliste » agit alors sur les « modes de temporalisation »¹⁷⁴. Ces modes mettent en relief le processus d'équivalence temporelle qui nous permet, par exemple, de quantifier monétairement, voire *salarialement* les différentes activités de production. C'est un ordre social qui, en fait, régit et est régi sur la mesure d'équivalence temporelle, sur la quantification, bref sur cet aspect *mesurable*, voire *contrôlable*.

Par conséquent, depuis la fin du Moyen Âge le phénomène d'art vivant se développe parallèlement à ce rapport *productif temporel* de monde.

Par exemple, la représentation théâtrale en salle a normalement une heure de début et de fin préalablement déterminée ; habituellement, celle de longue durée temporelle prévoit des entractes ; durant la semaine, il s'agit normalement d'une activité nocturne ; les dimanches, elle peut devenir une activité diurne. Cela révèle la dimension temporelle conséquente du monde du salariat, où l'emploi d'un *temps*

¹⁷¹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 1989, p. 4.

¹⁷² Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷³ Le mot « capitaliste », d'après F. Guattari, concerne toutes sociétés, même celles qui n'étaient pas exactement capitalistes. Ainsi l'auteur se référait aux pays du bloc communiste qui, à l'époque, seraient également affectés par le mode de subjectivation capitaliste. Là, pour notre étude, nous employons ce terme pour nous référer à la société qui est en train de devenir industrielle.

¹⁷⁴ Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, *op. cit.*, p. 43.

prévu est ininterrompu, payé, « intégralement utile »¹⁷⁵. Bref, il y a un ensemble qui l'inscrit dans le « quadrillage resserré du temps »¹⁷⁶ entrepris et calqué sur la production de marchandise.

Il faudrait toujours se rappeler que : parce que le « système capitalistique » opère sur une sphère temporelle dont les innombrables dimensions de la vie pratique sont normalement prévues et réglées, l'élément *imprévisible* a été toujours considéré comme un fait accidentel (celui dérivé du mot *accident*).

Dès lors, les faits imprévisibles (les accidents) ne sont généralement pas bien vus dans le contexte du développement théâtral. Si les improvisations peuvent ralentir la fin du spectacle, ou si une chute ou un accident plus grave d'un comédien peut interrompre le déroulement d'une représentation — ce qui va gêner le public payant qui s'est préparé à partir à telle heure, c'est exactement ce caractère d'imprévisibilité qui va se convertir en force pour les arts qui se déploient dans la rue.

Le professeur A. Carreira le souligne avec pertinence : c'est en raison de la liberté du jeu dans la rue qu'un certain ordre social peut être bouleversé¹⁷⁷. Analyse qui confirme que le clivage entre espace de fiction et espace de la réalité n'est pertinent que dans le contexte du lieu clos (Théâtre à l'Italienne, par exemple) — et donc de l'ordre — qui a transformé l'art théâtral, au point de le rendre étranger à la vie que l'on mène au quotidien.

Devenu une activité organisée, respectant les horaires de travail, conçu comme une activité de la production marchande, le théâtre du lieu clos est identifiable à un loisir¹⁷⁸ ou un divertissement. C'est-à-dire, un lieu et une activité de *détente* où le sujet/spectateur oublie sa vie quotidienne... Ce qui semble être une jouissance encouragée, entretenue par le système (capitalistique).

S'il existe une différence entre le théâtre et la réalité, qu'il sera probablement difficile de définir, il s'agit toujours d'une différence de concentration. [...] Si le but d'une représentation est de créer une image de confusion, alors un coin de rue peut être parfait.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ André Carreira, « Reflexões sobre ... », *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁸ Ce thème critique est notamment développé par Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Introduction, Paris, L'Arche, 1977. Nous reviendrons plus tard à cet enjeu du « loisir ».

¹⁷⁹ Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, pp. 191-192.

L'édifice théâtral classique a été un lieu originellement adressé au déploiement d'une fiction. C'est en son intérieur que les moments fictionnels se déroulent de façon *concentrée* devant le public, parce que d'après P. Brook la *concentration* est indissociable de l'enjeu spatial. Le metteur en scène et Directeur des Bouffes du nord démontre ainsi que si notre but est de créer une scène afin de transmettre une dimension plus organisée du monde ou au contraire plus chaotique, la concentration spatio-temporelle va jouer un rôle déterminant.

C'est l'une des raisons pour lesquelles la « communauté sensible » s'est déployée, à partir de l'ère moderne, moins dans la rue qu'à l'intérieur des édifices. L'effet de concentration qu'on obtient dans l'édifice fermé (le théâtre clos) relève lui d'une image d'ordre en adéquation avec l'espace social ; à l'inverse, une scène se déroulant dans la rue, un « coin de rue », produira une image de confusion. Ce qui remet en cause l'a priori de l'ordre social à travers l'ordre esthétique et vient contrarier le projet politique. On comprend mieux, alors, la raison pour laquelle l'ordre, et les ensembles de micropouvoir, fonctionne sur le principe de l'hétéronomie et comment celui-ci s'applique aux édifices, entre autres théâtraux.

Cela étant, si l'espace destiné au jeu fictionnel est devenu distant du quotidien qui l'entoure, s'il y eut un clivage, nous pouvons affirmer que l'espace (auparavant très réceptif aux *virtualités*, aux *possibilités* du jeu) est devenu alors un *lieu*.

C'est-à-dire, et rappelons-le, nous désignons par *lieu* un point bien localisé où les énergies se concentrent pour une seule finalité, celle destinée au rituel nommé souvent *rituel sacré de l'art...* Un rituel au travers lequel les « systèmes de restrictions »¹⁸⁰, tels quel nous le montre M. Foucault, justement, opèrent sur les corps, les discours, les comportements des sujets qui y participent.

Ces « systèmes de restrictions » sont appliqués au lieu clôt qui ont donc été organisés, agencés, contrôlés de manière à augmenter leur capacité à rendre la concentration des temporalités, des actions, etc. On comprend ainsi, que le public qui fréquente ces lieux et qui a été habitué au clivage entre espace de fiction et vie pratique et quotidienne, que sa pensée puisse être influencée, voire dirigée. Tellement habitué, que ce public revendique la nécessité de concentration et d'attention pour profiter *intellectuellement* et *sensiblement* d'une œuvre d'art. Et aussi curieux que cela puisse paraître, il semble que cette concentration n'est

¹⁸⁰ Michel Foucault, *L'ordre...*, op. cit., p. 40.

atteignable que dans ce « lieu sacré » qu'est l'édifice théâtral, comme nous le révèle le témoignage ci-dessous.

J'ai une certaine résistance envers le théâtre de rue, il y a là un mélange des genres... Le théâtre en ce qu'il a de sacré ne peut facilement se réduire à quelque chose d'ordinaire, il faut qu'un lieu marque cet usage sacré. Je reste attaché à la force des lieux, tout du moins à la force de la répétition dans un même lieu, qui construit la rencontre.¹⁸¹

Et c'est ainsi qu'un ordre est validé, qu'un lieu est sacralisé parce que tout y est bien articulé. Mais, et redisons-le, il s'agit d'un ordre, un ordre esthétique au service d'un ordre politique. Un ordre politique lui-même au service d'un ordre économique.

Pour ce qui nous concerne, en prenant en compte le fait que les unités *espace* et *temps* sont indissociables, nous verrons que l'*espace* sera également quantifié et encadré par un ensemble de signes et de rythmes qui l'inscrivent dans une conception de *temps prolongé*. Un prolongement du temps qui continue d'organiser la vie sociale sur un mode éternel. Quelque chose qui s'inscrit dans une verticalité, relatif au divin, au transcendant. C'est ainsi que l'espace théâtral vit en fait, bien « rangé », bien « organisé », soumis à une forme exclusive...

Un engendrement linguistique : la langue patrimoniale.

Une conception européenne du théâtre veut que le théâtre soit confondu avec le texte [...]¹⁸²

La tradition occidentale du théâtre se fonde sur des textes anciens conservés — patrimonialisés — et rejoués.¹⁸³

L'histoire du théâtre est celle de la dramaturgie. Néanmoins la dramaturgie n'est pas littérature. Théâtre n'est pas architecture. Comédien n'est pas un rôle.¹⁸⁴

¹⁸¹ Marcel Roncayolo in Xavier Fabre, « Théâtralité et urbanité. Entretien avec Marcel Roncayolo ». Marcel Freydefont et Luc Boucris (org.), revue *Théâtre Public*, n° 215, janvier-mars 2015, p. 24

¹⁸² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1964, pp. 16-17.

¹⁸³ Florence Dupont, « Jouer le texte n'est pas jouer... », in *Le Monde*, publié le 10 janvier 2009. Disponible sur www.lemonde.fr/idees/article/2009/07/10/jouer-le-texte-n-est-pas-jouer-par-florence-dupont_1217512_3232.html#EGjHihmQcY8g2eyQ.99, consulté le 19 janvier 2018.

On ne nous reprochera pas de commencer ainsi, en citant A. Artaud ou F. Dupont qui constatent qu'une certaine conception européenne, occidentale, à caractère patrimoniale du théâtre concerne la mise en valeur du *texte* écrit. Soit, pour le dire autrement et faire écho à A. Haddad une Histoire du théâtre qui se confond avec celle de la dramaturgie et qui souligne et prolonge ce que nous disions antérieurement. C'est un véritable quadrillage qui concerne le développement du théâtre. Et si ce quadrillage est évident, si ce quadrillage est issu comme le disent F. Guattari et S. Rolnik issu du « processus d'équivalence temporelle », nous pouvons donc l'étendre à l'esthétique. Penser un *quadrillage esthétique*.

Eu égard aux trois citations par lesquelles nous ouvrons cette nouvelle étape de notre travail, on peut dire que celles-ci nous conduisent à questionner la mise en valeur de la transposition d'un phénomène originellement fondé sur l'interaction directe et « électrique »¹⁸⁵ entre l'artiste et son public en un objet enfin *concret, durable et prévisible* qui s'inscrit dans le temps.

La raison la plus évidente pour la mise en œuvre de cette transposition concerne le fait qu'un objet *concret* peut être contrôlé, censuré, modulé plus facilement qu'un phénomène inscrit uniquement dans la durée. Ici il faudrait rappeler que les procédures de contrôle et de censure, d'abord, comprenaient, par exemple, la démarche de vérification du manuscrit¹⁸⁶ de la pièce. Démarche commune depuis l'Antiquité¹⁸⁷, en arrivant à l'époque moderne au travers des États totalitaires, des dictatures et ainsi de suite.

¹⁸⁴ Amir Haddad, cité in « O *converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁵ « Il se produit, entre tous les assistants, une sorte de communication électrique bien plus entraînant pour les masses qu'un discours de tribune, et mille fois plus dangereuse que les articles les plus véhéments de la presse quotidienne », baron Taylor cité in Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)*, Inventaire analytique, Pierrefitte-sur-Seine, p. 6.

¹⁸⁶ L'auteure nous rappelle qu'en France l'« obligation du dépôt des manuscrits avant toute représentation date de 1725. [...] Les pièces étaient envoyées au secrétariat général de la lieutenance et seul le lieutenant de la police signalait l'autorisation. Il délguait ensuite un exempt dans chaque théâtre La censure a toujours existé [...] », in Odile Krakovitch, *Les pièces de...*, *op. cit.*, p. 7. Lors de l'Histoire du Brésil – surtout celle concernant les périodes coloniales et la Dictature militaire – il s'agissait de la même démarche, tel quel nous pouvons constater in José Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960, et Rafael Guimaraes, *Teatro de Arena – Palco de Resistência*, Porto Alegre, Libretos, 2009.

¹⁸⁷ « [...] Térence, après avoir composé sa première comédie, imitée de deux pièces de Ménandre, l'*Andrienne* et la *Périnthienne*, voulu la faire représenter. Se conformant à l'usage, il porta son manuscrit aux édiles pour le soumettre à leur approbation, et obtenir le droit de produire sa pièce de théâtre. [...] Alors, ils avaient recours au moyen encore employé en France il y a quelques années ; ils

Néanmoins, nous voudrions souligner une seconde raison qui, selon nous, peut expliquer la mise en valeur aussi de l'objet durable au détriment d'un phénomène immédiat, furtif, instantané. À cette fin, nous convoquerons un fait historique.

D'après J.-L. Lagarce, l'Académie française a été créée en 1635 par Richelieu comme un moyen de « conserver » et d'améliorer la langue française et son « esprit français ». Cette *langue* et son *esprit* seraient ultérieurement diffusés dans toute l'Europe et leurs colonies afin de *civiliser* les gens. Du fait qu'il faudrait alors *éduquer* leurs manières, leurs goûts, bref leur *représentation esthétique du monde*, l'Académie française est revenue aux règles du théâtre classique — notamment les principes aristotéliens de la *Poétique* ainsi que ceux de la tragédie grecque.

L'auteur indique que le théâtre classique, en définitive, a servi d'instrument de défense de la langue française royale qui

sera celle de Racine, celle des « honnêtes hommes ». Elle n'a rien à voir avec le parler de quatre cinquièmes de la France. Il s'agit de réunir la nation autour des mêmes pôles et la défense d'une seule et unique langue, structurée et raffinée jusqu'à la préciosité, et avant tout l'expression d'un pouvoir unique et central.¹⁸⁸

De cette « anecdote », nous pouvons alors conclure que depuis de XVII^e siècle, les élites européennes ont entrepris de construire leur pouvoir à travers l'imposition d'une *langue*. Ici, langue¹⁸⁹ désigne d'abord un fait social, une représentation générée d'une construction symbolique de la réalité, voire un système conçu selon les principes extérieurs aux sujets parlants.

Dans notre cas, il ne concerne pas uniquement une langue dans sa sphère linguistique ou phonétique ; il s'agit d'une langue dans sa dimension culturelle et identitaire. Ce qui renvoie à notre raisonnement démontré antérieurement et qui avançait que l'enjeu identitaire convoque l'enjeu culturel, puis au développement d'une sphère culturelle qui incite les gens à préférer les intérêts communs. Par

confiaient l'ouvrage à un écrivain, à un homme compétent, avec mission de le lire, et recommandation de juger et d'apprécier si l'œuvre méritait les honneurs d'une représentation.[...] », Edmond Labatut, « Les Ediles et la Censure du Théâtre à Rome », in *Revue historique de droit français et étranger (1855-1869)*, vol. 14 (1868), p. 35. Disponible sur www.jstor.org/stable/43841292, page consultée le 6 février 2018.

¹⁸⁸ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir...*, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁸⁹ D'après Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971, p. 29.

addition, on passe alors de l'intérêt commun à une esthétique commune qui est, en fait, le résultat d'un assemblage contrôlé subi par le spectateur et servant, *in fine*, un certain ordre politique.

Ce cercle vicieux révèle alors le *quadrillage esthétique* dont nous parlions au début de notre questionnement, passe donc d'abord par l'usage d'une langue.

Or la langue peut connaître de multiples usages. Soit une langue sert à unifier fictivement un projet de pays, comme le dit J.-L. Lagarce. Soit une langue peut être imitée partout dans le monde, et procède d'une forme de colonisation comme l'écrit S. Magaldi (« nos dramaturges n'ont pas réussi à s'éloigner des déterminismes entrepris par les nouveaux courants européens »)¹⁹⁰ ou M. Cacciaglia (« notre haute bourgeoisie a toujours porté un regard attentif sur l'Europe, surtout sur la France [...], toujours inquiète pour cacher son esprit national via le vernis parisien »)¹⁹¹. Soit une langue sert à se déployer dialectiquement, configure des formes d'union et de séparation ce qui a pour résultat de renforcer les distinctions sociales.

De son usage, de la liberté qu'on laisse à la langue, on arrive néanmoins à peu près au même point « la culture qui unit [...] est aussi la culture qui sépare (instrument de distinction) et qui légitime les distinctions en contraignant toutes les cultures (désignées comme sous-cultures) à se définir par leur distance à la culture dominante »¹⁹².

Cette langue alors soumise à l'entreprise d'une *colonisation esthétique* a mis en valeur l'objet durable — le texte, la forme linguistique écrite — pour *in fine* organiser et perpétuer certains discours, pour « maîtriser l'événement aléatoire »¹⁹³ du phénomène vivant, voire pour déterminer l'ordre de notre discours.

En évoquant à nouveau M. Foucault, notamment l'hypothèse qu'il développe dans « L'Ordre du discours », on partagera avec lui l'idée que toute société produit des discours, et que ceux-ci sont contrôlés, triés, organisés de plusieurs façons. C'est de cette manière que les procédures d'interdit sont mises en œuvre, et que de manière évidente, dans le quotidien, on peut mesurer la pertinence de M. Foucault quand il

¹⁹⁰ Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 1996, p. 14. C'est nous qui traduisons.

¹⁹¹ Mario Cacciaglia, *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*, São Paulo, Edusp, 1986, p. 86. C'est nous qui traduisons.

¹⁹² Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁹³ Michel Foucault, *L'ordre...*, *op. cit.*, p. 11.

écrit qu'« on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance »¹⁹⁴.

Dès lors, il n'existe plus de coïncidence ou de hasard : le quadrillage esthétique agit sur tous nos référentiels discursifs, sur chacun de nos discours, y compris ceux qui sont transposés dans la langue esthétique et poétique, et lui donne un format textuel durable ; au détriment de la langue qui, initialement, se parle dans l'instant. Le cadrage ou le contrôle de la langue, à l'instant même où il s'est produit, s'est affirmé dans le discours formalisé. En conséquence, et c'est une idée que nous défendrons, cette transposition peut expliquer aussi que s'est opérée une spatialisation de la pensée en spatialisation de la pensée écrite. Le développement du monde moderne n'a alors que développé ce phénomène, au point que la spatialisation est devenue un instrument pour formaliser un idéal d'écriture, un idéal de beauté ; en somme il est presque impossible désormais que la spatialisation du jeu échappe à la spatialisation littéraire¹⁹⁵.

Précisons encore que notre critique, celle que nous développerons dans cette étude, ne s'applique pas à la production textuelle ou dramaturgique, production qui d'ailleurs nous a offert des œuvres magnifiques. Elle est davantage tournée et elle repose plutôt sur comment *telle* production textuelle constituée de *telle* langue a été mise en pratique par les différents « micropouvoirs », en perpétuant ainsi une organisation sociale exclusive : un ordre social.

C'est en raison de la spatialisation d'une pensée formalisée que certaines pratiques théâtrales sont devenues plus légitimes et plus respectées que d'autres. Soit parce que celles-ci reposaient sur un langage textuel (manuscrit), soit parce qu'elles étaient en capacité de s'inscrire dans un temps prolongé, soit parce qu'elles répondaient à une langue de « conception aristocratique ».

Ainsi, s'est développée une certaine pratique conjuguant espace et temps, une certaine conception du jeu participant d'une organisation aristocratique qui repose sur le respect et la fidélité au texte écrit. Dans le même temps, d'autres pratiques esthétiques, notamment celles de rue, reposaient sur la rencontre du public, du

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ Terme inspiré par la phrase suivante de M. Foucault : « en spatialisant aussi bien l'écriture que la pensée : divisions en paragraphes, subordination visible des parties, homogénéité des éléments de même niveau ; [...], in Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. I..., *op. cit.*, p. 650.

spectateur de rue. C'est-à-dire du passant... Une esthétique « immaîtrisée » où la notion de spatialisation ordonnée, contrôlée n'est plus opérante. Une esthétique composée de brèches, voire d'une « dramaturgie du spectateur »¹⁹⁶, en produisant une impression de discontinuité, d'une *non-unité*.

Or, afin d'opérer un contrôle efficace sur tout l'espace social, les sociétés modernes ont entrepris l'édification de certains bâtiments à vocation éternelle. Nous constatons que ce qui s'est joué là concernait la tentative de produire une représentation sociale de la société au travers de l'image d'un espace social organisé, unifié, assemblé. Ainsi, la formalisation d'une pensée écrite ne suffisait pas. Il fallait aussi l'abriter dans des bâtiments imposants, des architectures « supérieures », en faire les vitrines des villes qui, petit à petit, grandissaient. Il fallait en finir avec « la jungle des villes » et y développer l'ordre. Et, en définitive, amorcer un mouvement qui légitimerait la distinction des arts, nobles pour les uns, et subalternes pour les autres.

I—1— 2 *Un « ordre du discours » traduit en architecture.*

Une construction destinée au plaisir optique.

Ce courant artistique culturel [la Belle Époque] s'est déployé en Amazonie durant le cycle de la gomme, car l'élite locale a profité d'une partie de l'immense gain — celui-ci procédé du commerce international du latex — pour édifier une sorte de Paris Tropical. L'étape plus importante de ce processus concerne le Théâtre Amazonas ; il s'agissait d'un projet qui essayait d'imiter la vie culturelle parisienne. [...] Cette copie socio-culturelle ne dialoguait pas du tout avec l'identité d'Amazonie. En plus, en raison de telle édification, l'État a contracté une énorme dette [...] Telle frivolité n'était pas compatible avec la Manaus de cette époque-là, où la presque totalité des habitants n'avait pas de moyens d'aller au Théâtre [...] Les riches sont devenus protagonistes de cette scène, habillés de linges et d'articles importés, en s'amusant dans les salons de luxe ou en

¹⁹⁶ Márcio Silveira dos Santos, « A pluralidade da dramaturgia para o teatro de rua », in Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 126. C'est nous qui traduisons.

regardant les pièces de théâtre et les opéras. [...] Dans les coulisses de cette scène, cependant, la vie n'était pas charmante ; une perverse exclusion sociale a eu lieu [...] ¹⁹⁷

Le mythe de la construction d'un théâtre du gabarit de l'Opéra Garnier en pleine forêt amazonienne s'est confondu avec l'émergence des barons et d'une élite du caoutchouc ¹⁹⁸ à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. Les anecdotes qui racontent le moment de son édification jusqu'au jour de son inauguration ont produit d'innombrables récits d'aventures, de films...

Si nous convoquons ce témoignage, c'est parce que nous le considérons symbolique du point de vue de notre approche critique. Cet épisode de l'Histoire concentre selon nous tout ce que nous traitons dans notre étude : tout est lié, notamment Esthétique, Politique, Histoire, Arts de la Scène. Néanmoins nous ne voudrions pas déployer un long récit historiographique du théâtre brésilien ou d'ailleurs ; au contraire, nous y faisons référence afin d'introduire une pensée sur *certain*s enjeux architecturaux.

Si nous rappelons cet enjeu symbolique, c'est parce qu'il illustre parfaitement comment l'édification et la construction d'un théâtre semblable ont contrasté avec son environnement. Un *contraste* de modèle esthétique et architectural qui, d'ailleurs, marquerait l'historiographie de la scène jusqu'au XXe siècle.

En pensant au contexte brésilien ¹⁹⁹ — plus précisément celui qui est relatif à l'époque de sa colonisation —, il faudrait rapidement revenir sur le rôle important du théâtre en tant qu'institution mettant en place un processus d'évangélisation et de formation du nouveau répertoire culturel et linguistique des peuples autochtones. Dès le XVIe, la scène religieuse via les autos sacramentaux — ceux-ci organisés surtout par les prêtres jésuites — s'est déployée sur les places publiques, les

¹⁹⁷ Ozório José de Menezes Fonseca, « O lado tenebroso da Belle Époque Baré. », in *No Amazonas é assim*, chronique publiée en 20 mai 2013. Disponible in noamazonaseassim.com.br/o-lado-tenebroso-da-belle-epoque-bare/, lien consulté le 12 décembre 2016. C'est nous qui traduisons.

¹⁹⁸ « Les magnats du caoutchouc y construisirent leurs demeures à l'architecture extravagante et à la décoration somptueuse avec des bois précieux venus d'Orient, des majoliques du Portugal, des colonnes de marbre de Carrare et du mobilier français. Les nouveaux riches de la forêt se faisaient livrer les aliments les plus chers, de Rio de Janeiro ; les meilleurs tailleurs d'Europe leur fournissaient costumes et vêtements ; ils envoyaient leurs enfants étudier dans des collèges anglais. Le théâtre *Amazon*, monument baroque d'assez mauvais goût, est le symbole par excellence du vertige de ces fortunes du début du siècle ; [...] », in Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes...*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁹ À propos du contexte brésilien, j'ai consulté certains auteurs tels que Décio de Almeida Prado in *História concisa do teatro brasileiro*, et Mario Cacciaglia in *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*.

églises, les couvents, les collèges et ainsi de suite. En ayant pour but principal la transmission du mot divin adressé aux gens. Ces scènes, cependant, n'étaient pas dirigées exclusivement vers les peuples autochtones, mais également vers les colons. Parce qu'il s'agissait d'un enjeu didactique, de transmission ou de communication d'un message, elles étaient jouées en différentes langues, y compris le latin, le portugais et le tupi-guarani.

Après l'extermination de la majorité des Indiens suite au violent processus colonial, entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle, le but religieux et didactique de la scène a porté sur le renforcement de la dimension identitaire du peuple brésilien. Celui-ci était en effet dans une phase de formation en tant que nation. Ainsi les célébrations de caractère civil ou les événements festifs religieux avaient normalement lieu hors les murs. Cela pouvait concerner l'inauguration d'une église ou le jour de couronnement du roi de Portugal João VI, par exemple. Par rapport à cette évolution, A. Carreira²⁰⁰ souligne que durant cette période il était commun que les grands événements civils mélangent les aspects sacrés et carnavalesques. D'après lui, il n'y avait pas de rupture entre un moment ou autre, mais plutôt une transformation où certains aspects de la scène religieuse se sont maintenus lors de ces événements civils.

Entre les XVIIIe et XIXe siècles, la vie urbaine brésilienne s'est mise sur la voie d'un développement économique, surtout dès l'arrivée de la famille royale portugaise en 1808. Cela coïncidait avec le souci d'une dramaturgie, le souci d'un jeu d'acteur... Pour E. da Rocha Bittencourt²⁰¹, ce moment-là coïncidait enfin avec l'édification des théâtres selon le modèle européen. Ces Maisons de Théâtre, ainsi que les casinos, les salons de café, les musées, etc. ont été bâtis comme une façon de reproduire les espaces de loisirs portugais sur le territoire brésilien. Dans la mesure où cette élite voulait se sentir plus intégrée à la modernité européenne, elle voulait se distinguer des autres secteurs sociaux moins privilégiés. C'est pourquoi l'acte d'aller au théâtre est devenu davantage, d'un point de vue culturel, raffiné que les expressions

²⁰⁰ André Carreira, *O teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 – Uma paixão no asfalto*, São Paulo, Aderaldo & Rothschild/ Hucitec, 2007, p. 106.

²⁰¹ Ezio da Rocha Bittencourt, « Teatro, cultura e sociabilidade na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e teatro – do edifício teatral à cidade como palco.*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 32.

considérées péjorativement *populaires*²⁰². Et c'est pourquoi aussi les théâtres somptueux tels que le Théâtre Amazonas ont été bâtis dans les principales villes brésiliennes à la fin du XIXe siècle.

En pensant aussi au contexte européen²⁰³ — si c'est possible de penser l'Histoire comme une entité clivée, mesurée selon une géopolitique — il faudrait rappeler que l'origine de la pratique théâtrale médiévale est la liturgie chrétienne. En ayant le souci de faire entendre le texte sacré aux gens, ces scènes se sont déployées dans les églises ou sur leurs parvis. C'était le moment d'ailleurs où le latin était en train de s'éloigner des rites liturgiques.

Au fur et à mesure que les jeux scéniques sont devenus à la fois chrétiens et profanes, parfois plus profanes et moins chrétiens, ils ont pris leur distance avec l'espace de l'église. Celle-ci, cependant, exerçait encore un pouvoir dans la vie pratique des gens, car elle était un point de rencontre, de rassemblement, au point de dicter le rythme du quotidien des gens.

À partir du XIIIe siècle, dès l'avènement des bourgs et des bourgeoisies, la ville médiévale s'est organisée autour de la grande place. C'est sur cette place que les grands marchés, les fêtes et tous les événements de la vie sociale ont eu lieu : le « déplacement du *jeu* vers la grande-place a accompagné ce déplacement d'intérêt et de regroupement social »²⁰⁴. C'est le moment des Mystères, lesquels désignaient les spectacles de grand format, de grandes dimensions, de contenu assez sacré. C'est le moment aussi des jongleurs, du théâtre profane — au sens de laïc —, de la farce... Jusqu'au moment où la Renaissance orienterait l'esthétique vers le passé antique. Et dès cet héritage, on se dirigeait vers l'édification des bâtiments, vers les principes relatifs aux « plaisirs de l'œil »²⁰⁵, vers le clivage de la vie ludique et de la vie quotidienne, vers la fabrique du commun, et ainsi de suite.

²⁰² Nous pouvons citer, parmi ces expressions, la *chegaça*. Il s'agit d'une danse dramatique d'origine ibérique très populaire au XVIIIe et XXIe siècles qui s'est déployée surtout hors les murs. D'après Beatriz G. Dantas, *Chegaça*, Cadernos de Folclore n° 14, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1976. Cependant nous citerons d'autres formes de rue dans le prochain sous-chapitre.

²⁰³ À propos du contexte européen, j'ai consulté certains auteurs tels qu'Alain Viala in *Histoire du Théâtre*, Hervé Bismuth in *Histoire du théâtre européen*, ainsi que Jacqueline de Jomaron (dir.) in *Le théâtre en France*.

²⁰⁴ Hervé Bismuth, *Histoire du théâtre européen – De l'antiquité au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 78

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 44

Pourquoi évoquons-nous cette Histoire ? Une Histoire d'ailleurs racontée très brièvement, sans les détails qu'ils méritent ?

Parce que, d'une part, nous voudrions démontrer que l'édification du théâtre à l'italienne a joué un important rôle sur le processus d'unification et de fabrication identitaire... Et cela parce qu'il a incarné un espace idéal pour fixer le souvenir et pour permettre « de le convoquer dans l'exercice d'un discours ou d'une démonstration »²⁰⁶. Ce théâtre est ainsi devenu, en d'autres termes, un lieu parfait pour fabriquer l'illusion de la cohésion sociale... une cohésion sociale via une « cristallisation mentale »²⁰⁷ au travers un discours, via une activité de mémoire éduquée, travaillée, appropriée, en d'autres mots une « mémoire artificielle »²⁰⁸. Tout cela débouchant sur la mise en place d'une sphère identitaire au service des États-nations européens ; et une sphère identitaire nationale brésilienne ; l'une et l'autre relayant et consolidant la sphère identitaire bourgeoise.

Bien sûr, on comprendra bien que la rue, au contraire, ne peut pas jouer un rôle de protagoniste dans le processus de fabrication identitaire — au moins jusqu'au début du XXe siècle²⁰⁹. Elle ne permettait pas la concentration spatio-temporelle permanente, même si parfois elle a donné lieu à des initiatives artistiques à caractère pédagogique. Et cela parce que c'est un espace des possibilités, de pluralité, de diversité des formes et des discours. Son rôle n'est ni l'organisation mentale « carrée », contrôlée, ni la cristallisation d'un seul discours. Au contraire, en raison de son caractère essentiellement multiforme²¹⁰ — au moins dans certaines parties de l'occident, la rue a eu diverses fonctions depuis le développement urbain. Enfin, elle a engendré « un complexe réseau de relations sociales »²¹¹ qui lui a conféré le statut de phénomène « dialectique »²¹².

Notre étude reviendra sur ces points, et nous montrerons pourquoi les « micropouvoirs » modernes ont préféré investir et fonder leur ordre sur

²⁰⁶ George Banu, *Le Rouge et or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion, 1989, p. 22.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ Nous reviendrons plus tard sur cette question quand nous parlerons de la « compacité », d'après Miguel Abensour – une architecture mise en place surtout lors du XXe siècle.

²¹⁰ D'après certaines approches telles qu'Olivier Mongin in *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, et Manuel Castells in *A Questão Urbana*.

²¹¹ André Carreira in *O teatro de rua: Brasil...*, op. cit., p. 29.

²¹² *Ibid.*, p. 30.

l'appropriation d'un espace clôt afin de construire leur image... Pourquoi, également, les pratiques de rue, depuis l'édification de ces théâtres monumentaux, ont été mis de côté dans le récit historiographique des arts. Et sans entrer dans le détail, disons que l'effet de clivage peut s'appréhender à partir des deux citations ci-dessous :

Voilà où nous en sommes aujourd'hui, et dans l'état actuel de nos mœurs il faut reconnaître que de tous les édifices construits, il n'y en a que deux, sinon fréquentés par tous, au moins destinés au plus grand nombre : l'église et le théâtre. L'église pour le spectacle divin, le théâtre pour le spectacle humain ; c'est là spécialement où la foule se porte ; ce sont les monuments publics par excellence, les monuments qui sont à tous indistinctement ; aux plaideurs les tribunaux, aux gens d'affaires la Bourse, aux législateurs les Chambres, aux souverains les palais [...] L'église et le théâtre sont à tous et pour tous. C'est la foi qui réunit, c'est le plaisir qui rassemble, qui tous deux reposent sur travail, cette nécessité de la vie.²¹³

il [A. Appia] croyait que la représentation théâtrale devrait se dérouler dans un lieu propre à son type de célébration [...] telle quelle la religion, celle-ci normalement consacrée dans les églises et temples. C'est-à-dire on prie à l'intérieur, tandis que dehors c'est un sauve-qui-peut !

L'art et la vie ont lieu partout, elles ne se séparent pas ; c'est pareil pour l'art théâtral et l'esthétique.²¹⁴

L'« espace-vitrine ».

Nous avons analysé lors du chapitre précédent le réarrangement qui a porté sur la sphère de l'ordre du discours dès la fin du Moyen Âge européen. Cet ordre a, en définitive, influé sur notre rapport esthétique au monde, particulièrement le rapport spatial-temporel-linguistique à l'art.

Dans la mesure où un certain ordre du discours a réarrangé notre espace personnel, subjectif, il a également remanié notre espace social²¹⁵.

²¹³ Charles Garnier, *Le Théâtre, essai présenté par Georges Banu et Martine Kahane*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 45-46.

²¹⁴ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, op. cit., p. 137.

Dès lors, nous avons constaté que la dynamique spatiale-temporelle-linguistique qui *a architecturé* nos discours, comportements, pensés, en somme, notre corps, s'est prolongée dans l'*architecture* de la ville... en révélant que ville et corps sont deux ensembles homologues, deux espaces de rapport indissociable dont la production de corporéité se donne à travers l'« in-corporation »²¹⁶ en continu des possibilités.

En dépit de tout, la vie pratique normalement convertit cet ensemble de virtualités en actes. Ainsi H. Lefebvre nous montre qu'au moment où cet ensemble est réalisé ou épuisé entièrement, il devient « immobilité », voire tend vers « la mort »²¹⁷. Ce qui nous explique en fait que le caractère vivant équivaut à celui de mouvement – un *être en mouvement* tel quel les artistes de rue, notamment ceux nomades ou semi-nomades...

Aussi, nous pensons que l'entreprise de contrôler et d'organiser les discours, les comportements, les pensées... procède d'une tentative d'épuiser les *possibilités de l'imprévisible* dans la sphère sociale. Ainsi, si dans un premier temps il s'est agi de fixer et diffuser des modèles intellectuels, comportementaux et esthétiques (en les inscrivant dans un temps prolongé), à partir de l'ère moderne l'enjeu complémentaire fut de les montrer, de les présenter, de les exhiber publiquement dans l'espace social. En cela, et conformément à l'analyse que peut faire P. Bourdieu, nous pouvons comprendre qu'il y a un rapport entre la *fixation* et l'*exhibition* des « capitaux symboliques » et que cela passe par la tentative de contrôle des virtualités de l'espace, ainsi que l'édification des bâtiments culturels tels que les musées et les théâtres.

Tout cela coïncide d'ailleurs avec l'avènement de la sphère « publique ». En surgissant entre les XVIIe et XVIIIe siècles, le domaine public selon R. Sennett²¹⁸ signifiait d'abord le bien commun partagé entre des individus, ou ce qui pouvait être vu et écouté par tous d'après H. Arendt²¹⁹.

²¹⁵ D'après Henri Lefebvre, l'espace social concerne la pratique spatiale et les relations sociales dans la sphère de production, de travail et de non-travail. In *La production...*, *op. cit.*, p. 259.

²¹⁶ Jeu de mot (entre *corps* et *incorporation*) emprunté à Hélio Oiticica. Prise de parole *in* court-métrage *HO* réalisé par Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1979.

²¹⁷ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté, Paris, L'Arche, 1980, p. 116.

²¹⁸ Richard Sennett, *O declínio do homem público*, trad. en portugais par L. Araujo Watanabe, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 30.

²¹⁹ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, *op. cit.*, p. 99.

Dans la mesure où la séparation des sphères privée (relative à ce qui est intime, familial, de la maison) et publique (relative aux expériences publiques partagées, bref aux exercices de la politique) a été plus évidente dans les sociétés antiques²²⁰ jusqu'au Moyen Âge, dès l'apparition d'État-nation ce clivage est devenu moins perceptible, et s'apparente à un contexte identifié par J. Habermas comme une « sphère publique bourgeoise »²²¹, même s'il désigne surtout le contexte anglais, allemand et français entre les XVIIe et XVIIIe siècles. Dans un tel contexte où la bourgeoisie puissante s'est mise « à discuter » sur les différents sujets de la vie sociale bourgeoise dans les cafés, les salons et autres lieux de rencontre, est alors apparue une « opinion publique ». Ainsi, la « sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public »²²².

Cela étant dit, soulignons encore que le mode d'organisation des sociétés modernes bourgeoises a favorisé l'avènement du domaine social. Celui-ci, qui n'appartient ni à la sphère privée ni à celle publique²²³, s'est converti en vitrine idéale pour la démonstration d'un pouvoir qui voulait s'inscrire dans le temps.

Adam Smith a exprimé ce que l'époque moderne a pensé du domaine public quand la société eu fait en public son apparition spectaculaire [...] « Cette race peu prospère d'hommes communément appelés hommes de lettres » pour qui « l'admiration publique [...] forme toujours une part de leur rémunération (...), une part considérable dans la profession de médecine ; une plus grande encore peut-être dans celle du droit ; en poésie et philosophie, elle en forme presque la totalité ». Il est évident ici qu'admiration publique et rémunération en espèces sont de même nature et peuvent se substituer l'une à l'autre. L'admiration publique est, elle aussi, une chose à utiliser, à consommer.²²⁴

²²⁰ H. Arendt analyse la distinction entre la sphère de l'*oikos* (le foyer) et de la *polis* (la cité) dans la pensée athénienne.

²²¹ Jürgen Habermas, *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. par M. B. de Launay, Paris, Payot, 1993.

²²² *Ibid.*, p. 38.

²²³ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, *op. cit.*, p. 82.

²²⁴ *Ibid.*, p. 104.

C'est pourquoi cet espace est devenu plus rigide, plus immobile, plus contrôlable, plus *éternel* : en agissant sur un domaine public destiné à rendre visible *publiquement* les choses, il avait pour but de permettre au sujet de connaître et de renforcer son existence²²⁵ via les références de temps-espace-société figés. En d'autres termes, il s'agissait de produire notre sphère à la fois existentielle et identitaire à travers les paramètres propres au « traditionalisme substantialiste »²²⁶ des oligarchies... Une façon *in fine* de légitimer la stratification sociale.

Dans le prolongement de cette visibilité sociale favorisée par la sphère publique, dès cette époque, et surtout entre les XVII^e et XIX^e siècles, un processus de fixation des choses, des œuvres, des personnages et figures publiques s'est renforcé... C'est à ce moment que la *patrimonialisation* des espaces a coïncidé avec l'édification des *bâtiments patrimoniaux monumentaux*.

Pour ce qui concerne notre étude, ceux-ci concernent les bâtiments imposants qui simultanément renvoient à un effet de communion avec *un idéal de passé* : d'une part en s'inscrivant dans le temps (patrimoine) : ce qui est donné à *être vu* ; d'autre part, en assumant une temporalité de la transmission se perpétuant de génération en génération à travers le monumental²²⁷. Comme nous l'avons vu auparavant, leur fonction autonome est issue de l'organisation spatiale entreprise par la bourgeoisie. C'est de cette façon que le musée et le théâtre sont devenus spatialement et fonctionnellement autonomes, par rapport à d'autres institutions.

Et tout cela, à travers l'édification de ces bâtiments, révèle une hiérarchisation orchestrée par la « conception aristocratique » du monde (cf. N. Garcia Canclini). Entreprise par la haute bourgeoisie, cette conception/hiérarchisation, souvent, se référait à la sphère du transcendant, du divin, du mystère, du sacré...

Ainsi ce n'est pas une coïncidence que le mot « édification » soit couramment employé pour désigner ce type de construction. Conformément à la définition qu'en donne le Dictionnaire Littré²²⁸, le terme normalement désigne l'acte de bâtir un

²²⁵ La notion de « public » selon Hannah Arendt. In *L'Humaine...*, *op. cit.*, pp. 99-105.

²²⁶ Terme emprunté à Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 160.

²²⁷ Le monument d'après Marc Augé favorise « une ambiance d'illusion, de mythique où le passé historique est valorisé. En dépit de ne pas avoir toujours une fonctionnalité très claire, il s'impose par leur imposante structure faite de pierre ou de marbre par exemple ». In *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 79.

²²⁸ Selon le Dictionnaire *Littré* en ligne. Disponible in www.littre.org/definition/édification, lien consulté le 26 janvier 2018.

édifice ou d'autre type assemblage constitué d'éléments concrets ou abstraits organisés. Il vient du verbe latin (*aedificare*)²²⁹, lequel se réfère à l'action de bâtir, de construire, voire d'ériger... Ce dernier verbe qui renvoie alors à une action qui débute du *bas* vers le *haut*, vers le ciel... tel quel la « superposition verticale » des constructions monumentales...

Par ailleurs, le format de ces bâtiments a été conçu de façon équilibrée verticalement et horizontalement, avec une légère accentuation vers le haut, offrant ainsi à la société l'image de sa splendeur. C'est notamment une dérivation du modèle dont la civilisation romaine exhibait son pouvoir... Ainsi, nous nous permettrons d'insister, la société moderne occidentale, jusque dans son rapport à l'architecture, est liée aux principes de la culture gréco-romaine.

Ajoutons encore que dans la mesure où la civilisation romaine n'a pas investi uniquement dans le confort de ses lieux parce qu'elle s'est souciée de se rendre spectaculaire, de rendre visible sa puissance étatique, l'investissement s'est appliqué sur la « symbolisation du spectacle théâtral [...] et de plaisirs spectaculaires »²³⁰. Cela concernait la monumentalité des édifications destinées aux jeux collectifs.

Ces constructions patrimoniales, monumentales ou spectaculaires « verticalisent les relations »²³¹ qui se déploient dans l'espace social. Et à partir d'eux, comme l'analyse H. Lefebvre, se sont développés deux processus simultanés. L'un concerne le déplacement du sujet à l'intérieur de ce milieu où il se trouve attaché à un tout. L'autre concerne le rapport de similarité qui passe par une adhésion à ce tout. C'est ainsi que se forme un modèle, et que l'espace social a « fusionné » avec l'espace monumental, en provoquant :

une superposition verticale, une hiérarchie qui suit des chemins pour accéder au lieu du pouvoir [...] Chaque objet prélevé dans la pratique quotidienne [...] subit un déplacement qui le transforme en le transférant dans l'espace monumental, où le vase devient sacré, le vêtement cérémoniel, le siège celui de l'autorité.²³²

²²⁹ D'après le Dictionnaire *Significados* en ligne, disponible in www.significados.com.br/edificar/, lien consulté le 26 janvier 2018.

²³⁰ Hervé Bismuth, *Histoire du...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

²³¹ Eni Orlandi in Eni Orlandi (org.), *Cidade Atravessada – Os sentidos públicos no Espaço Urbano*, Campinas, Pontes, 2001, p. 14.

²³² Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 260.

Ces bâtiments sont ainsi devenus un « système ritualisé d'action sociale »²³³, où pour le théâtre, par exemple, les répertoires-fixes se sont accumulés, renvoyant les choix et les valeurs d'une élite. Et c'est bien entendu, donc, celle-ci qui a produit puis qui a défini « les œuvres qui méritent d'être conservées »²³⁴. Et non seulement ce répertoire est imposé, mais il est destiné, avant toute chose, à cette élite qui, à travers lui, entretient un rapport à la « communion » d'une *micro-communauté du sensible*, protégée par l'enceinte des lieux clos où ces « rituels » se déroulent.

Et malgré la tentative de prolonger et d'étendre ces pratiques, dont l'un des enjeux est l'identitaire (un identitaire appliqué à tout l'espace social), il faut encore dire que la majorité de la population demeure dans un rapport relatif à ces ensembles (répertoire et architectures). Tout simplement parce que les espaces de la bourgeoisie et leur capital symbolique, réservés ainsi à une élite, n'a pas connu un développement unilatéral et a produit, en réalité, des marges, des « hors murs » où se déploient autre chose.

Ainsi, il nous semble que cette majorité n'entretient pas de rapports aux objets identitaires qui ont gagné l'espace public (monuments, statues et d'autres symboles), ces façades qui se donnent comme des lieux de mémoire (tels que les musées, les théâtres, les universités, les institutions publiques), cette pseudo intimité qui ne concerne en fait qu'une micro-communauté sensible.

Au contraire, il nous semble que leur relation à ce capital symbolique se situe plutôt dans un rapport compris *entre* émerveillement, étrangeté et rejet optique. Un *entre* qui s'apparente parfois à un rapport de distance ou un *être à marge*... un *être à la marge* de la micro-communauté sensible...

Ainsi, si l'organisation, l'agencement puis la patrimonialisation de l'espace social se sont révélés, en définitive, inefficaces par rapport à la majorité (fragilisant ce que l'on peut appeler la démocratisation culturelle), on peut tout de même reconnaître l'efficacité de cette entreprise qui a réussi à fabriquer une Histoire, à construire une narration qui domine tous les autres discours. Un secteur privilégié de la société possède donc ainsi « son histoire » qui défend ses intérêts, qui développe ses mythes, et qui « simule » une origine fondatrice, et affirme une identité. Ce que

²³³ Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridadas...*, op. cit., p. 169.

²³⁴ *Ibid.*, p. 196.

dénonce N. Garcia Canclini qui relève que cette identité, donnée comme authentique, est en fait forgée par une histoire qui l'est tout autant.

Cette histoire, « ce grand récit », est donc forgée de toutes pièces, et ne se justifie pas, comme est forgée aussi l'idée que ceci est immuable. Rien n'est donc juste dans la construction de ce « Roman historique » et il faut croire H. Lefebvre quand il revient sur les enjeux critiques d'immobilité/prévisibilité et mobilité/imprévisibilité quant à ce « grand récit ». Le penseur montrant, à juste titre, que l'écriture de l'Histoire renvoie en fait à une Histoire dont les transformations sociales²³⁵ n'ont pas été prises en compte... L'Histoire est mutilée, en définitive.

Pour ce qui nous concerne, et à partir de ces différentes analyses critiques, nous comprenons donc que les « récits historiques » sont le produit d'une minorité oligarchique, laquelle s'appuie sur un mythe fondateur, afin d'entretenir une construction sociale, pyramidale et hiérarchisée. Cette stratification peut être constatée jusque dans l'édification des espaces théâtraux.

Un principe architectonique fondé sur la stratification sociale.

En orientant ainsi notre sujet sur les arts de la scène, nous envisageons de fait l'édification du théâtre comme la partie d'un projet plus vaste qui consiste à diminuer le danger de l'imprévisible, voire la part d'accidentel ; et ce afin de garantir la vie sociale d'une certaine communauté. Une vie sociale convenable via le « rapport de futilité que le public entretenait à l'art théâtral »²³⁶ puisque la fréquentation de ces « monuments urbains »²³⁷ procède de l'exposition et de la défense d'un statut social privilégié.

En ce sens, si d'un côté l'édification théâtrale entreprise par la bourgeoisie a favorisé l'uniformisation de notre rapport esthétique au monde — et c'est pour cette raison qu'il s'agissait d'une *colonisation esthétique* —, d'un autre côté les formes qui se déployaient hors les murs se lisent comme une opposition à cette entreprise. Une opposition liée à la diversité des gens, des modes et des pratiques qui circulent sur les voies et sur les places publiques.

²³⁵ D'après George Banu, *Le Rouge...*, *op. cit.*, p. 11.

²³⁶ Evelyn Furquim W. Lima, *Das Vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano*, Rio de Janeiro, 7letras, 2006, p. 29. C'est nous qui traduisons.

²³⁷ *Id.*

Mais n'en restons pas à cette évidence. Cette opposition qui repose en partie sur l'annexion et la construction d'espaces qui abriteront des pratiques, nous renseigne également sur le fait que la sphère concernant l'édifice théâtral a un caractère sacré. La sacralité des espaces que sont les bâtiments patrimoniaux — des monuments — n'est plus à démontrer et renvoie bien à un statut social privilégié donné pour modèle à une majorité qui n'y a pas accès²³⁸.

Dès lors, la sphère qui concerne la rue et les pratiques urbaines ne peuvent-elles pas renvoyer à des *espaces désacralisés*²³⁹ ? es espaces délaissés, en quelque sorte, comme le sont les places publiques où les risques d'imprévu sont plus nombreux²⁴⁰.

L'évidence apparaîtra encore plus vive si l'on se rappelle que l'architecture théâtrale à l'italienne a été le format qui a le mieux répondu aux intérêts des secteurs oligarchiques. « À l'italienne », nommé ainsi en raison de son origine qui remonte aux villes italiennes Venise, Rome, Parme ou Mantoue, au début du XVII^e siècle. À cette époque-là, les arts de la Renaissance en règle générale ont suivi les canons de beauté de l'Antiquité afin de revendiquer leur condition d'héritiers culturels du passé. Et dans le prolongement de cette histoire architecturale et idéologique, on saisit la nécessité pour la dramaturgie de revenir aux normes de la *Poétique* d'Aristote, spécialement celles de la tragédie grecque par exemple.

L'héritage est là, mais doit être adapté à travers un nouveau dispositif spatial qu'est la scène. Là où le modèle antique²⁴¹ était d'un format sphérique à ciel ouvert, en favorisant la complicité entre comédiens et public puis le contact entre ceux-ci et la *cit*é, le théâtre à l'italienne opérera une inversion de cette configuration. Comprendons par-là que l'édifice du théâtre à l'italienne, plutôt cubique, clos et couvert, ayant un cadre de scène séparé, organisait *in fine* une coupure entre les comédiens et les spectateurs. En cela, et c'est pourquoi nous parlons d'inversion, il favorisait une

²³⁸ D'où peut-être les « journées du patrimoine » qui permettent de faire croire à un semblant de partage du bien public.

²³⁹ Terme emprunte à Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 137.

²⁴⁰ Conformément Jean-Luc Lagarce, « Quittant la rue et la place publique, abandonnant la pauvreté de ses moyens, l'art dramatique [...] y trouve sa place dans le luxe. On peut cependant déjà noter qu'il s'y enferme, et qu'il n'en ressortira que difficilement. [...] Il perd les risques, nombreux, de se voir déranger par le public populaire de la rue, mais disparaît surtout pour lui tout contact avec la salle. » In *Théâtre et Pouvoir...*, *op. cit.*, p. 105.

²⁴¹ Il s'agit d'une comparaison à partir de la lecture de certains auteurs tels que Christian Biet et Christophe Triau, Hervé Bismuth et Evelyn Furquim W. Lima.

coupure entre artistes et public, entre œuvre artistique et *cité* ²⁴². Une coupure « légitime » qui mettrait en valeur le caractère illusionniste de la scène.

En opérant un clivage des espaces du dedans et du dehors, l'architecture du théâtre à l'italienne a d'abord mis en valeur l'espace privatif de la cour au mépris de l'espace public ouvert de la ville²⁴³. Ensuite, cet espace privatif, à la fois « abstrait et intellectuel »²⁴⁴, s'est mis à imiter certains principes de l'espace public ouvert — celui-ci hors les murs — pour devenir apparemment moins privatif... C'est de cette façon qu'on a construit tout un imaginaire d'équivalences entre les sphères sociales et théâtrales afin de légitimer cette dernière comme une activité de relevance ou de pertinence dans le cadre de la « macropolitique ». Il s'agit en définitive d'un imaginaire qui a engendré un long processus de *conversion en* , de *devenir un* : aller au théâtre est *devenu une* démonstration de sociabilité de la *polis* , la salle de représentations est *devenue une* place publique ou *une* sorte d'actualisation de l' *agora* athénienne, l'escalier est *devenu une* avenue, l'assemblage sensible est *devenu une* démonstration politique de la *cité* , et ainsi de suite.

Ainsi, à travers le fantasme d'une société organisée sur un fondement politique comme l' *agora* athénienne, à travers la sur-signification d'un peuple assemblé/rassemblé autour d'un bien commun, à travers la surenchère portée à ce bien commun qui reposait sur la production du sens, de la signification liées exclusivement au *logos* , à travers tous ces enjeux hérités la scène à l'italienne s'est imposée comme le symbole de la culture artistique occidentale durant deux siècles. Erigé en « lieu stable »²⁴⁵ érigé, imposé par la haute société post-médiévale, ce format à l'italienne s'est propagé dans toute l'Europe. Puis de l'Europe au monde entier...

Le théâtre à l'italienne [...] est un théâtre du spectateur. Un lieu où l'on est voué au regard. Regard vers une fiction et encore plus vers une assemblée. Ledoux n'imagine-t-il pas justement la métaphore de l'œil dont la pupille reflète le théâtre ? Le théâtre de l'œil. Ce théâtre est aussi le

²⁴² « Denis Basdevant considère que l'édification théâtrale concerne deux mondes, celui du public, celui des artistes. Il ne s'agissait pas de la rencontre entre les spectateurs et le phénomène théâtral ; il s'agissait plutôt d'une rencontre entre les spectateurs dans un simulacre d'intérêt culturel. », in Evelyn Furquim W. Lima, *Das Vanguardas...* , op. cit., p. 29.

²⁴³ Conformément George Banu, *Le Rouge...* , op. cit., p. 74.

²⁴⁴ *Ibid.* , p. 13.

²⁴⁵ *Ibid.* , p. 11.

théâtre de l'Europe. Le seul, car en dépit de la référence constante à l'Italie, il appartient au continent tout entier et il le représente. [...] En Amérique latine, du Mexique à l'Argentine et au Brésil, de même qu'en Amérique du Nord, le même théâtre — encore plus unifié que l'Église — a dit l'Europe, sa présence et son prestige. Lieu messenger, car lieu d'une identité. Imposée, reconnue, adorée.²⁴⁶

Or, en tant que « théâtre du spectateur », en tant que « théâtre de l'œil », en tant que « lieu d'une identité », ce bâtiment à la fois patrimonial et monumental ne valorisait ni ne stimulait l'engendrement de singularités²⁴⁷ chez les gens. C'est-à-dire qu'il ne reposait pas sur la production d'expérience singulière, intime, d'agencement de désirs ; il ne favorisait pas non plus la condition d'être, de *dedans* existentiel...

Au contraire, l'activité optique de ce « théâtre de l'œil »²⁴⁸ convoquait de façon plus directe ce qui se situe en *dehors de nous*. En renvoyant à la production d'identité, il inscrivait le sujet dans une certaine réalité, dans un certain contexte. Plus précisément, il entreprenait l'inscription du sujet dans le cadre d'une micro-communauté.

À propos du dispositif du théâtre à l'italienne, cet *en-dehors de nous* rappelle alors l'œil au travers duquel nous regardons les autres, et la manière dont nous sommes regardés. C'est un regard aux multiples fonctions puisqu'il cherche à surveiller, à contrôler, à juger les autres. C'est un regard qui devient jugement sur les autres et qui devient aussi un moyen de canaliser le comportement social lequel intègre celui qui regarde.

Et ce regard, cet œil qui surveille, habite chacun d'entre nous. Ainsi, nous subissons un ordre invisible. Un ordre qui est stimulé par la configuration spatiale du théâtre à l'italienne.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁷ Ce qui est relatif à la façon de respirer, de sentir, et ainsi de suite. D'après Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁸ C. Biet et C. Triau se réfèrent également à l'« œil du prince » pour décrire le théâtre à l'italienne, surtout en raison de son principe de perspective. In *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 176. Concernant ce rapport visuel hiérarchique, il faudrait évoquer la remarque d'Evelyn Furquim W. Lima, pour qui « l'essence de l'architecture hiérarchique est de renforcer visuellement les structures politiques, celles-ci également hiérarchiques. Au fur et à mesure que les lieux publics sont majestueux et monumentaux, plus trivial l'ambiance de vie personnelle nous semble ». In *Das Vanguardas...*, *op. cit.*, p. 155.

Et ce mode qui rassemble les gens au sein d'une certaine architecture, stimule vraisemblablement le rapport optique, celui relatif au voir, au reconnaître et au « se souvenir ». D'une part, le caractère frontal vis-à-vis du plateau (composé de recoins et de coulisses) favorise le déploiement de l'illusion scénique. D'autre part, le dispositif architectural encourage le public à regarder, autant qu'à être regardé pendant la représentation. En conséquence, cette forme rectangulaire parfois, légèrement circulaire de la salle, ainsi que le rapport frontal public-plateau stimulent la condition permanente de voyeur chez le spectateur. Ce qui nous amène à penser que si le théâtre à l'italienne a sa poétique – telle que G. Banu l'évoque, il développe une poétique de la surveillance, un rapport à « l'épier », parce que, d'une certaine manière, quelque chose couve là qui « dévoile un secret »...

Dans le prolongement de cette configuration qui stimule l'optique, via l'architecture à l'italienne, la sphère ou l'enjeu de l'apparence (« chacun se pavane de l'être et de l'avoir »²⁴⁹) est également convoqué. Aussi nous faut-il comprendre qu'en cet endroit où se joue la représentativité des choses, où se joue notre propre représentation puisque nous nous donnons à regarder²⁵⁰, il y a une théâtralité du social où, dans ce contexte, nous nous « jouons » pour nous-mêmes et devant les autres. *In fine*, si nous devons penser en termes de plus-value, il y a « une sociabilité représentationnelle » qui tient à une économie : un « théâtre de l'Argent »²⁵¹, qui entretient et renforce les mécanismes optiques des « micropouvoirs » et les principes hétéronomiques de contrôle.

L'œil qui surveille la mise en place des corps.

À partir de cette analyse, nous pouvons comprendre que tout cela correspond à la mise en place d'un *œil surveillant* qui porte sur le domaine esthétique, autant qu'humain. Il s'agit d'un principe qui, d'après M. Foucault, renvoie à celui de

²⁴⁹ Phrase empruntée à Christophe Bident, « La peur, la fatigue, le capital », in *Lignes*, n° 35, 1998/3, pp. 54-55. Disponible in www.cairn.info/revue-lignes0-1998-3-page-53.htm, lien consulté le 25 janvier 2018.

²⁵⁰ Jean Duvignaud à propos de la « cérémonie sociale ». In *Sociologie du théâtre...*, *op. cit.*, pp. 18-22.

²⁵¹ Selon R. Barthes, « c'est le théâtre de l'Argent ; le théâtre où l'on paye cher ses places, c'est-à-dire où le public n'est sélectionné que par sa fortune ; [...] où le luxe vaniteux des décors et des costumes, apprivoisé sous le nom hypocrite de 'bon goût français', postule toute une économie sordide du faux or, du mensonge visuel, monnayé contre le billet de mille francs du fauteuil d'orchestre », in *Écrits...*, *op. cit.*, p. 55.

l'organisation en ordre de l'espace. Un « classement », qui par extension, concerne aussi nos corps. C'est ainsi que ce type d'édifice (théâtre à l'italienne) suivrait le principe du « quadrillage » où chaque sujet se trouve assigné à une place au travers de laquelle il peut être localisé. Une telle individualisation du corps est réglée par le principe de la mise en rang, la volonté de « mettre au pas » ; ce corps occupe une « place [...] où se croisent une ligne et une colonne, l'intervalle dans une série d'intervalles qu'on peut parcourir les uns après les autres »²⁵². Ainsi, la stratégie qui consiste à identifier chacun, c'est-à-dire à individualiser les corps en les assemblant, permet de régler leur circulation, leur surveillance, leur mobilité ordonnée.

Au sein même de l'édifice théâtral, notamment la scène à l'italienne, on retrouvera cette « programmation » qui peut se lire dans l'organisation du temps de la représentation qui rythme cet espace collectif. L'entrée, l'entracte, la sortie du spectacle relève de la gestion de flux, de la gestion du temps. Et c'est comme cela qu'il y a eu une « mise en corrélation du corps et du geste »²⁵³.

Cet œil surveillant dans le théâtre à l'italienne nous rappelle, en définitive, le « dispositif panoptique » idéalisé par les frères Bentham. Originellement, c'est un type d'architecture carcérale composé d'une tour placée au centre, et à sa périphérie une édification en forme d'anneau ou de cercle. L'ensemble, éclairé par un jeu de lumière efficace, permettait le déploiement d'un dispositif où les gens (isolés selon le principe du classement, voire du « rangement ») étaient constamment surveillés sans s'en rendre compte. L'enjeu de ce dispositif était d'éveiller le sujet surveillé, de faire en sorte qu'il soit dans « un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »²⁵⁴.

D'après nous, nous pouvons reconnaître certains principes de l'architecture panoptique dans l'édifice théâtral bourgeois. Surtout ce qui concerne l'activité optique permanente, celle qui est favorisée par le dispositif de perspective de la scène illusionniste. En ce sens, le bâtiment à l'italienne a rendu possible un « regard total », un « œil voyant, vu, central »²⁵⁵ chez les spectateurs, où chacun d'entre eux peut maîtriser les moments de la vie sociale, ainsi que commander la surveillance collective pour garantir la *force* de la communauté. En cela, l'activité théâtrale ne

²⁵² Michel Foucault, *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, p. 171.

²⁵³ *Ibid.*, p. 178.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

²⁵⁵ Termes empruntés à Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 177.

concernait pas uniquement le « plateau », mais touchait à la vie sociale. À l'époque de sa mise en place, on peut ainsi imaginer que « cet œil voyant » était une extension de l'œil du Roi ou du prince dans la sphère du théâtre. Cette surveillance et auto-surveillance qui s'exerçaient figuraient en définitive l'incarnation du pouvoir étatique. Elle s'incarnait métaphoriquement aussi dans les plans du bâtiment, via le *rouge* du rideau, via l'*or* des décorations, via le *lustre* unique au milieu de la salle... Tout rappelait l'autorité du Roi ou du prince, y compris le système de loges. Destinées originellement à la famille royale et situées à un niveau plus en haut que le reste des spectateurs, les loges permettaient au roi ou au prince de surveiller tous et toutes sans être vu. L'autorité y était là dans toute sa splendeur et son efficacité, à travers l'édifice théâtral, et rappelait ainsi que « c'est le politique qui définit et qui gouverne la représentation, et non l'œuvre littéraire »²⁵⁶.

Eu égard à notre hypothèse critique qui concerne la dynamique d'organisation et de contrôle décrite par M. Foucault et qui s'est déployée pareillement dans l'architecture à l'italienne, nous devons convoquer C. Garnier. Celui qui a pensé l'architecture de l'*Opéra* ou *Palais Garnier*. Inauguré en 1875, il s'agit d'un bâtiment signalé par P. Pougnaud comme le premier édifice théâtral à être véritablement central dans « l'agencement de la ville »²⁵⁷. Ce qui peut être remarqué par l'occurrence d'« un quartier de l'Opéra »²⁵⁸ à Paris, par exemple.

Dans son livre *Du Théâtre*, C. Garnier expose comment il a pensé les dispositifs de construction des édifices théâtraux qui sont parmi les plus imités de la planète. En se référant souvent au bâtiment théâtral comme « cathédrale », comme « lieu suprême »... C. Garnier affirme que toutes les sphères de la vie sociale sont composées de théâtre et de représentation²⁵⁹. On retrouve là, l'idée que le théâtre a à voir avec la théâtralité sociale. Ainsi s'est-il soucié de la mise en place des corps : d'abord pour assurer leur image sociale de respect et d'honneur vis-à-vis de la société aristocratique, puis pour leur offrir de la sécurité et du confort. Selon lui, une soirée de plaisir au théâtre passe par l'oubli du quotidien qui permettrait au corps de se détendre. Garnier pense ainsi en termes de clivage (d'un côté le théâtre, de l'autre le monde extérieur). Le confort corporel passait ainsi, par l'attention que l'on

²⁵⁶ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir...*, op. cit., p. 112.

²⁵⁷ Pierre Pougnaud, *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Moniteur, 1980, p. 84.

²⁵⁸ *Ib.*

²⁵⁹ Charles Garnier, *Le Théâtre...*, op. cit., p. 41.

portait au contrôle des entrées, la surveillance de la température (pas trop chaud, pas trop froid), la qualité des sièges... Tout cela afin que le spectateur ne soit jamais dérangé.

Tout était ainsi pensé pour « libérer » les corps, alors que toute l'architecture était conçue pour diriger ceux-ci : « Cette foule doit être conduite non seulement par le raisonnement, mais encore et surtout par les yeux ; il faut qu'elle suive naturellement le chemin qui lui est tracé, et qu'elle aille là où elle doit aller. »²⁶⁰

On le comprendra, si l'œil surveillant a été à la racine de l'architecture à l'italienne (bâtiment construit par et pour une classe aristocratique et bourgeoise européenne), si le principe optique a tout organisé — les déplacements, la mise en place des corps, l'esthétique qui se déploie sur le plateau, etc., nous pouvons donc la considérer également comme *l'œil surveillant de l'Europe* sur la planète. C'est-à-dire un œil qui concernait la surveillance politique et esthétique issue de l'expansion coloniale.

Et si nous parlons d'« œil surveillant » : un singulier trompeur, nous savons bien qu'il ne procède pas uniquement d'un seul œil. Plusieurs « yeux » surveillent et participent, jusqu'au système de caméra urbain de notre monde contemporain. C'est tout un système, tout un réseau qui concerne le contrôle, le pouvoir qui est en place. Quelque chose qui a à voir avec le « bio-pouvoir »²⁶¹ selon M. Foucault qui concerne l'exercice du pouvoir dans un système horizontal, multiple. Ainsi, à travers l'histoire, ce qui a été au début conçu autour de l'idée d'un pouvoir centralisateur classique, s'incarne aujourd'hui dans un dispositif décentralisé, et prolonge la « façon subjective de nos transmettre l'appareil colonisateur (de domination des corps et des sujets) »²⁶².

Le « bio-pouvoir » se réfère de fait aux pratiques ou aux relations de pouvoir. En conséquence, si pour une part ce nouveau type de pouvoir a organisé dans notre vie pratique les innombrables mécanismes disciplinaires et normalisateurs, pour une autre part ces mécanismes ont organisé ce qui devrait nous rendre singuliers vis-à-vis du monde : notre production de discours, voire notre rapport et notre production

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁶¹ D'après Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976,

²⁶² José da Costa, « Biopolítica e teatro contemporâneo », in revista *Lugar Comum*, n° 30, Rio de Janeiro, 2012, p. 122. Disponible in uninomade.net/wp-content/files_mf/112203120859Biopolitica%20e%20teatro%20contemporaneo.pdf, lien consulté le 19 janvier 2018. C'est nous qui traduisons.

de subjectivité. J'emploie ici ce terme de « subjectivité » au sens de production de symboles créés sous la forme d'objets, lesquels sont repérables dans les structures de la vie réelle²⁶³.

Ainsi, en prenant en compte le fait que la modernité a développé un discours qui lui est propre, nous pensons que la diffusion globale ou l'expansion de l'architecture théâtrale à l'italienne est le pendant d'un discours standardisé de la modernité. En conséquence, la modernité peut être perçue comme une dynamique d'institutionnalisation qui s'est inscrite dans le cadre de fonctionnalité, d'efficacité, en suivant certains propos communicationnels, reposant sur un « mot d'ordre » à transmettre auprès de ses partisans.

En intégrant de tels réseaux de « bio-pouvoir », la sphère artistique bourgeoise des grands centres européens n'était pas de nous rendre sensibles à *une* vérité ou *des* vérités... Au contraire, via l'édification théâtrale, la modernité a diffusé un modèle qui tendait à figurer une « certaine confiance » en la classe bourgeoise. C'est-à-dire, un modèle promouvant un esprit cultivé, civilisé²⁶⁴. Ce modèle, en lequel d'aucuns pourront avoir confiance nous apparaissant, *in fine*, « une organisation mentale »²⁶⁵.

Bien entendu, notre commentaire semblera naïf. Notre propos n'est pas de donner à penser que la diffusion de cette architecture et de ses enjeux s'est faite de manière globale, d'une manière machiavélique, et que ce serait mis en place, dans nos esprits, une vérité sur l'art, une vérité sur le beau... Cette histoire s'est faite de manière plus sournoise. La multiplication des « bio-pouvoirs », l'évolution de ceux-ci parallèle à l'évolution d'un modèle architectural, s'est faite en confiance, en maîtrisant cette confiance, en faisant que les classes dominantes et notamment bourgeoises, deviennent Le modèle. Ainsi, c'est un processus de « confusion » qui a été mis en place où le modèle est indistinct des idées qu'il porte. D'une certaine manière, on pourrait dire que le souci sociologique croise et mêle le souci politique et idéologique.

Le pouvoir politique, son effet, s'est ainsi traduit par une volonté de développer et de traduire un ensemble de matières, de symboles, de couleurs qui sont les formes d'une pensée. L'architecture d'une ville, par expansion, une architecture gagnant

²⁶³ D'après Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 90.

²⁶⁴ D'après Eric Hobsbawm, *A Era do capital (1848-1875)*, trad. par L. Costa Neto, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 241.

²⁶⁵ Conformément George Banu, *Le Rouge...*, *op. cit.*, p. 18.

toute la surface du monde, se confond ici avec l'objectif d'uniformiser les pensées, de mettre en place une langue parlée par tous. Car c'est bien la langue qui est en jeu, du « pouvoir de la langue » qui s'est inscrite dans la durabilité : mettre en place une « langue du pouvoir ».

Jusqu'à maintenant le théâtre n'a pas trouvé ses propres moyens d'expression ; il s'est manifesté par l'intermédiaire d'une langue littéraire, picturale, sculpturale, musicale ou architecturale ; il a copié d'une manière rudimentaire la philosophie et la théologie. Cette confusion naît du fait que l'on considère le théâtre comme un « Art » en prétendant lui donner le « caractère durable » des autres arts. Les hommes de théâtre ont senti avec angoisse le caractère non durable de leurs œuvres et l'impossibilité d'une représentation parfaite. [...] Les efforts pour créer un rituel qui puisse se répéter comme un mécanisme sont accompagnés chaque fois par une anti-trame de « fautes » : accidents qui arrivent toujours, comme des ombres, que les hommes de théâtre combattent parce qu'ils les considèrent comme des « imperfections » [...] ²⁶⁶

I—1— 3 *Une architecture traduite en interdiction.*

La mise en œuvre des barrières physiques et symboliques.

Nous venons de constater que l'avènement de l'espace social ou du domaine social relève d'un phénomène complexe et récent dans ses formes modernes. La notion d'espace social, comme le développe H. Arendt, n'appartient ni au domaine du privé ni au domaine du public. Lié à la pensée moderne de l'organisation du monde, l'édifice théâtral, nous l'avons montré, en est le produit. Son développement est directement lié à un contexte ²⁶⁷ favorable et d'une certaine manière, l'apparition de l'espace social « joue » comme une vitrine pour le pouvoir. Son émergence, en Europe, tient à la bourgeoisie et aux déterminismes économiques de la Révolution

²⁶⁶ Alejandro Jodorowski, « Vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre », in Fernando Arrabal (dir.), *Le Théâtre. 1968-1*, Christian Bourgois, 1968, pp. 223-224.

²⁶⁷ Pour H. Arendt, il y avait trois moments déterminants pour l'avènement de l'ère moderne : l'arrivée des européens en Amérique, ce qui a déclenché l'exploitation de la planète entière ; la Réforme qui a permis « le double processus de l'expropriation individuelle et de l'accumulation de la richesse sociale » via la rupture avec les valeurs monastiques et ecclésiastiques ; l'invention du télescope. In *L'Humaine...*, *op. cit.*, p. 260.

industrielle qui a inscrit l'espace et les formes qu'il développait dans une logique marchande d'organisation spatiale et sociétale. La colonisation n'a fait qu'amplifier ce phénomène. C'est au regard de ces rappels historiques, que nous avons pu envisager une histoire du théâtre, de la scène et de ses esthétiques, lesquelles sont imprégnées d'une pensée liée à l'aristocratie et à la bourgeoisie. Nous avons bien conscience qu'il existe d'autres approches historiques, mais notre approche est directement liée à l'enjeu de notre étude qui concerne les pratiques scéniques de rue. C'est donc en comparant une forme de théâtre à celles-ci que nous pensons pouvoir montrer les spécificités, les particularités de celles-ci. Les pratiques scéniques de rue ont des singularités esthétiques différentes du théâtre qui se pratique en lieu clos.

Aussi, si notre commentaire sur le développement du théâtre sur l'histoire du théâtre à l'italienne et plus généralement le rapport que ce théâtre entretient à la politique (rapport de conditionnement) a pu paraître critique ; en définitive, il s'agissait surtout de questionner un rapport à l'espace et au temps, et non d'émettre un jugement moral sur ces formes. Si nous devons insister encore sur ce point, disons comme Peter Brook qu'il n'existe pas de règles fixes pour déterminer la qualité d'un espace scénique et que la seule règle juste est celle qui est relative à l'usage que l'on veut faire de cet espace.

Pour ce qui nous concerne, il nous semble que les pratiques de rue ont été, la plupart du temps, méprisées par l'Histoire officielle et les institutions de l'État, car elles n'étaient pas obligatoirement issues d'un texte préalablement écrit ; elles n'ont que très peu de rapports à la dramaturgie classique ; elles n'occupent aucun lieu qui légitimerait et influencerait la valeur esthétique qu'elles proposent. Bref, en règle générale, elles n'ont pas ou jamais eu le souci de *permanence*.

Au contraire d'autres formes artistiques dont le but est de s'inscrire dans la *permanence du temps*, les formes de rue s'inscrivent *généalogiquement* dans l'*impermanence de la durée*. C'est pourquoi leur rapport au texte et à l'espace-temps se donne différemment. Et qu'elles exigent de nous *de penser autrement*, et peut-être, appliquons-le en le soulignant *une décolonisation de notre regard*.

En fait, concernant les arts de la scène, il faut penser ce rapport entre le caractère impermanent des arts et le caractère de permanence²⁶⁸ via un texte manuscrit, via une architecture bâtie ou une tradition hypervalorisée. Et, pour cela, il faut recourir à H. Arendt, pour qui « la productivité spécifique de l'œuvre réside moins dans son utilité que dans sa capacité à produire de la durabilité »²⁶⁹ ? C'est-à-dire, selon elle, que l'œuvre d'art dure, car sa finalité est régie par un ordre de caractère plus élevé que les objets d'usage quotidien. C'est en partie pour cette raison que l'autorité fait reposer son pouvoir sur ce caractère de solidité, voire d'immortalité des édifications, des œuvres d'art, etc.

Par là, la politologue (c'est comme ça qu'elle se définit) établit également une différence entre les œuvres d'art et les produits d'action. Tandis que ces derniers sont transitoires et concernent les événements, la parole et les actes ; les œuvres d'art se donnent de façon supérieure. Elles sont comme séparées de la sphère d'utilisation et de consommation... Les œuvres d'art sont en somme des objets de la pensée.

Dès lors, cet enjeu nous révèle que le phénomène artistique scénique de rue repose moins sur le caractère d'*œuvre d'art classique*... Il est effectivement un produit de l'action et à tout ce qui le rend transitoire, car la rue « rappelle l'ouverture », « l'aspect mouvant », « l'impermanence de la vie »²⁷⁰.

Les pratiques du théâtre de rue relèvent ainsi du transitoire, du fugace... Elles convoquent un autre rapport à la langue, distinct de celui des édifices théâtraux et notamment le théâtre à l'italienne. Nous évoquons la langue, car d'après F. de Saussure, la langue désigne un fait social, une construction symbolique de la réalité dans sa dimension culturelle et identitaire. C'est une chose dont nous héritons. Aussi, nous considérons que l'enjeu « permanence-impermanence » dans l'art exprime l'enjeu d'un usage de la langue, notamment celui de la « langue du pouvoir » et du « pouvoir de la langue »²⁷¹... Parce que, si la « langue du pouvoir » a justement entrepris la construction d'architectures spatiales, linguistiques, textuelles afin d'inscrire l'autorité d'un pouvoir sans visage dans le temps, si donc cette

²⁶⁸ Cet enjeu de permanence-impermanence a été emprunté à Florence Dupont, citée in Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p.11.

²⁶⁹ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, op. cit., p.198.

²⁷⁰ Termes empruntés à Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 101.

²⁷¹ Yannick Butel, *Vous comprenez Hamlet ? L'effet de cerne II*, Caen, PUC, 2004.

« langue du pouvoir » a produit un ensemble de valeurs qui compose un *héritage culturel permanent*, en ayant le souci de la postérité, le « pouvoir de la langue », au contraire, s'inscrit dans un système composé de bruits et de plis hors norme qui le fait échapper à un certain ordre du discours dominant.

Nous considérons donc que l'entreprise liée au développement du théâtre à l'italienne a organisé l'espace social et qu'elle correspond à cette langue du pouvoir qui s'est déployé dans l'espace social. Ce qui a abouti à des espaces d'exclusion et cette exclusion concerne la majorité de la population. On pourrait presque dire que la finalité de ce développement était fondée sur une logique d'interdiction spatiale.

Bien entendu, il ne s'agit pas uniquement d'interdiction ou d'exclusion perçues comme des barrières. Il s'agit aussi d'obstacle symbolique, à commencer par celui qui entretient une sorte d'étrangeté...

À la sortie de la ville, nous avons marché par un grand chemin en travaux, à bord d'une route, en cherchant un lieu d'attente tel qu'une station-service. Les ouvriers de telle station nous ont regardés bizarrement, peut-être parce que nous étions mal habillés et en perruque. Un de ces ouvriers nous a demandé quel était notre métier. Nous lui avons répondu « Théâtre ». Cet ouvrier nous a insisté, sincèrement curieux : « Qu'est-ce que le Théâtre ». Nous lui avons répondu un peu timidement, un peu troublés : « C'est une sorte de cirque... » [...]²⁷²

Et citant C. Tezza, on se souviendra que l'enjeu, ici, concerne la légitimation d'un groupe social, d'un groupe autorisé, face à la délégitimation d'autres groupes. De la même manière, et comme P. Bourdieu, il apparaît alors clairement que la possession de normes linguistiques — relatives à une langue autorisée, une langue officielle — conduit à son utilisation dans l'espace social ; et nous ajouterons que cette norme est propice au développement de hiérarchie au mépris d'autres éléments. C'est entre les deux, dans la tension des deux qu'une dynamique spatiale se mettra en place. Parce que, et adoptant une lecture bourdieusienne de la pensée de F. de Saussure, ce n'est pas l'espace qui définit la langue, mais tout au contraire, la langue qui définit l'espace.

²⁷² Cristovão Tezza, cité in Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 7.

De ce fait, nous constatons que la « langue du pouvoir » a défini un espace, son espace à elle. Elle n'a pas défini seulement un espace, mais également une dynamique spatiale portant sur un environnement. Ainsi, le principe spatial réglant l'édification théâtrale à l'italienne — celle-ci donnant voix/voie à cette langue — reposait sur la légitimation de certaines hiérarchies sociétales via l'exclusion du reste.

À travers la mise en valeur d'une micro-communauté à la fois linguistique, esthétique et financière qui possédait les capitaux monétaires et symboliques, cette micro-communauté s'est incarnée dans un espace social de caractère privatif... un espace social qui, d'ailleurs, a été interdit à d'autres groupes moins privilégiés. Il ne s'agissait pas, bien entendu, d'une interdiction évidente. *A priori*, cet espace était ouvert, mais il l'était si l'on observait certaines conditions. Notamment celle qui imposait que l'on partage un intérêt pour cet espace, que l'on *communie* avec cette langue, avec l'esthétique qui s'y développait, avec la culture qui régissait cet espace, avec l'idéalisation de son architecture, avec les normes et les règles qu'induisait cet espace... Et, au-delà de ces critères, peut-être faut-il dire de manière triviale que le premier d'entre eux était financier.

Eu égard à ces principes, on peut comprendre immédiatement que le caractère public de cet espace était, en définitive fictif. Et qu'en fait, cela n'a produit qu'un clivage entre ceux qui étaient en mesure de rejoindre cet espace, et les autres. Peut-être qu'à cet endroit, cette configuration entre inclus/exclus, dedans/dehors... renvoie à la dichotomie public/privé. Notion complexe que celle de *public*...

Étymologiquement, si le terme *public* d'après B. Boisson désigne ce qui concerne le peuple et l'État, depuis la Renaissance il caractérise ce qui est ouvert ou commun à tous. Ce mot peut concerner, parmi d'autres acceptions, ce qui est du domaine public « auquel tout le monde peut participer »²⁷³. Pour l'analyse de notre corpus, nous considérons que les espaces publics ouverts tels que les rues, les avenues, les voies, les places publiques et autres espaces de passage se différencient des espaces publics fermés tels que les institutions édifiées de l'État. Une différence qui repose sur le principe constitutionnel d'aller et venir des gens qui y circulent.

²⁷³ Bénédicte Boisson, « Public, - ique, adj. / Privé, - ée, adj. », in Bénédicte Boisson et Marie-Madeleine Mervant-Roux (org.), revue *Théâtre/ Public – Espace privé/ Espace public*, n° 179, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2005, p. 10.

Ainsi, en envisageant une certaine Histoire du passé, surtout dès la Renaissance, nous verrons que l'espace public ouvert *avait* et *a* une vie sociale hétérogène qui s'y déploie. En étant un espace de vivre-ensemble et d'autonomie (cf. M. Castells)²⁷⁴, de caractère politique par excellence (cf. H. Arendt)²⁷⁵, il contraste avec la vie sociale de cet espace semi-privé qu'est le théâtre à l'italienne.

Quant au mot *privé*, il dérive étymologiquement du latin *privatus*, et caractérise ce qui est individuel, particulier. Conformément à la pensée de B. Boisson, il désigne aussi, parmi d'autres acceptions, ce qui appartient à la sphère familiale, à l'intimité, bref ce qui est l'exact opposé de l'usage collectif commun. Pour ce qui nous concerne, nous désignerons par *privé* ce qui est nettement réservé à un microgroupe, par *semi-privé* ce qui n'est régi ni par le principe de l'intimité, ni par le principe démocratique de libre circulation des gens.

Ainsi, le système du théâtre à l'italienne reposait originellement sur le caractère semi-privatif, car il était réservé à ceux qui, entre autres critères, pouvaient prendre en charge financièrement leur place : leur billet. C'est la raison pour laquelle il formait une micro-communauté... Néanmoins, étant donné, son *image* de bâtiment parfois administré par l'État et destiné au déroulement de la vie sociale publique de la ville, on s'accordait pour l'identifier comme un bâtiment public.

Cela étant, et d'après nous, eu égard au statut semi-privatif de cet édifice (le théâtre à l'italienne), eu égard aux règles qui étaient appliquées dans cet espace et qui produisait un ensemble d'exclusions ethniques et sociales, eu égard au privilège d'une minorité argentée, privilégiée reposant sur une répartition injustifiable de la puissance économique, il n'est pas difficile d'imaginer que les pratiques de la rue, publique et plurielle, n'ont rien à voir avec ce fonctionnement excluant. Et que l'exclusion portait sur une majorité de gens

qui n'ont pas de patrimoine ou ceux qui n'arrivent pas à le faire devenir reconnu ou conservé ; les artisans qui n'arrivent ni à devenir artistes, ni à s'individualiser, ni à participer du marché des biens symboliques « légitimes » ; les spectateurs [...] qui se trouvent hors les universités et

²⁷⁴ Manuel Castells, *Redes de Indignação e Esperança*, trad. par C. A. Medeiros, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2012.

²⁷⁵ Hannah Arendt, *L'Humaine...*, *op. cit.*, pp. 101-105.

les musées, qui sont considérés « incapables » de lire et de regarder la haute culture, car ils méconnaissent l'histoire des savoirs et des styles.²⁷⁶

L'entreprise de vider la rue.

Durant la période qui correspondait au Moyen Âge²⁷⁷, la rue a été une sorte d'extension de la pensée religieuse. C'est pourquoi elle a donné lieu aux plus importants événements sociaux de la ville — des événements à caractères religieux tels que les processions, les cérémonies cléricales, la présentation des Mystères, etc.

D'après L. Mumford, la ville médiévale reposait, dans la vie pratique, sur des espaces et des équipements partagés, sur une vie plutôt communautaire. Les habitations, en règle générale, se caractérisaient par « une absence de division et de spécialisation »²⁷⁸ de leur intérieur. D'évidence, leur rapport aux conditions d'intimité, de confort, d'hygiène n'avait aucun point commun avec notre monde contemporain.

Quant à la configuration urbaine, l'architecture de la ville, celle-ci avait pour caractéristique le rassemblement autour d'un espace central destiné aux moments communautaires tels que le marché, les célébrations religieuses, les rituels cléricaux, etc.

La naissance d'une ville au Moyen Âge n'avait rien à voir avec notre époque. Rien ne relevait du spontané et bien souvent ce sont les conditions topographiques qui déterminaient leur développement et faisaient office de plan. Bien souvent, la démarcation entre dedans et dehors passait par un mur d'enceinte qui dessinait concrètement la ville. Si l'on devait parler de « plan urbain », on soulignerait simplement leur grande diversité, aboutissant à « une très grande variété »²⁷⁹ de combinaisons et de formes. Si l'on devait préciser encore, on pourrait dire également

²⁷⁶ Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridadas...*, op. cit., p. 205.

²⁷⁷ Nous soulignons le fait car le Brésil officiellement n'a pas eu un Moyen Âge : l'arrivée officielle des portugais date de 1500. Cependant, durant les deux premiers siècles il y avait un ensemble de caractéristiques (telles que le pouvoir clérical à exercer un grand pouvoir sur le quotidien des gens, le développement de l'art baroque, la grande religiosité, etc.) qui révèlent une « matrice de pensée médiévale » transmise par les colons portugais. Alexandra Prado Coelho, « O Brasil tem uma Idade Média ? », in *Público*, publié le 18 janvier 2012, disponible in www.publico.pt/2012/01/18/jornal/o-brasil-tem-uma-idade-media-23805006. Page consultée le 3 février 2018.

²⁷⁸ Lewis Mumford, *La cité à travers l'Histoire*, trad. de l'américain par G. et G. Durand, Paris, Seuil, 1964, p. 365. Grâce aux références bibliographiques du livre d'André Carreira, nous avons pris connaissance de cet ouvrage.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 382.

que l'aménagement de l'espace s'est fait à partir de l'organisation du clergé et du commerce, afin de favoriser et de rationaliser la vie pratique des sujets qui passait, pour le plus grand nombre, par un contrôle de la spiritualité et de la corporéité, l'un et l'autre liés par le dogme religieux et le travail.

Dans l'évolution de ce mode de vie, avec l'affermissement du pouvoir monarchique, ce n'est que plus tard que l'organisation « libérale » s'est développée, notamment avec un déplacement des priorités tournées davantage vers le « crédit »²⁸⁰ que vers la « foi ». Dans un contexte où la souveraineté d'un roi et ses représentants lui permettaient de centraliser toutes les affaires de la ville, la rue moderne est devenue plus programmable : « le désordre et la confusion caractéristiques de la dernière période médiévale devenaient alors intolérables. »²⁸¹ Objet d'une mutation radicale, l'urbanisme évoluera donc jusqu'à ce que les « rues zigzagantes, étroites et sombres » soient remplacées par des « avenues rectilignes et des places rectangulaires »... éclairées par l'« esprit de géométrie » qui affirmait ainsi l'idée de progrès.

Un nouvel urbanisme, pas si éloigné dans l'esprit de la ville romaine, fit cette rue plus *tentaculaire* plus proche des foyers de spécialisations et autres *mégalo*poles. Elle favorisait alors le développement commercial et industriel, valorisant ainsi l'image du pouvoir qui développait son image à travers des « perspectives rectilignes, l'alignement uniforme des frontons, l'arc arrondi et la reprise, sur chaque façade, d'éléments identiques [...] constitu [ai] ent les traits caractéristiques de cet ordre »²⁸². Et ce que l'on peut contemplant naïvement, peut aussi être lu différemment. L'attention portée à l'apparence, à la représentation du progrès, devait opérer sur les gens. La ville, dès lors, était un investissement du pouvoir dont le pouvoir tirait bénéfice et son aménagement, ses équipements, et ses espaces étaient pensés dans la perspective de la circulation des biens marchands.

Aussi, si la rue médiévale accueillait les événements qui favorisaient les modes de vie communautaire, si son espace prenait en compte le corps humain, avec l'avènement de la « rue moderne », on a assisté à une mutation où la rue est davantage le plateau d'exhibition de la vie civile publique.

²⁸⁰ Remarques empruntées à l'auteur. *Ibid.*, p. 402.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 442 (jusqu'à la fin du paragraphe).

²⁸² *Ibid.*, p. 443.

Ainsi, dès l'ère moderne le sujet n'est plus le protagoniste de cette rue. Ce qui a produit un être plus « déshumanisé »²⁸³ car tout est désormais conditionné, y compris l'idée de bonheur. Au point que l'humanité semble parfois avoir perdu la conscience de son Histoire.

De notre point de vue, ces remarques faites par les historiens nous conduisent à penser que l'enjeu, pour le pouvoir, a été de développer une politique qui consistait à *vider la rue*. Un *vidé* qui, grâce à l'expansion coloniale, s'est mis en route globalement afin d'écarter « toutes les activités ordinaires de l'existence »²⁸⁴. Un *vider* qui nous rappelle le vide humain, le vide de possibilités, le vide d'imaginaire, car tout est y devenu davantage réglé, maîtrisé, esthétiquement mimétique et aseptisé... Plus exactement, il s'est agi d'un *vide* de matière vivante (« le vivant est par nature le lieu du désordre et du chaos »²⁸⁵). Un vide enfin qui porterait sur la capacité de vivre des expériences de façon autonome et non pas hétéronomique comme l'évoquait E. Kant.

Un vide qui, en somme, a été entretenu par l'organisation du champ social. Comme le pense L. Althusser²⁸⁶, soit au travers de l'« appareil répressif d'État » (A.R.E.)²⁸⁷, y compris l'armée, police, tribunal et d'autres agents qui fonctionnent à la façon de la violence physique... soit au travers d'« appareil idéologique d'État » (A.I.E.), y compris une pluralité d'agents plutôt coercitifs à caractère idéologique tels que les institutions religieuses, scolaires, familiales, juridiques, politiques, médiatiques, culturelles²⁸⁸ et ainsi de suite... Il nous semble que si les agents d'A.R.E ont opéré plus nettement sur le développement urbain, en contrôlant les espaces publics et en agissant sur l'aseptisation et rationalisation de la rue, ceux d'A.I.E. ont opéré symboliquement sur les sphères publique et privée.

²⁸³ Les références mises entre guillemets dans ce paragraphe concernent Lewis Mumford, *La cité...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ Yannick Butel, « Macaigne : esthétique de l'attentat, logique des magmas. », in Yannick Butel (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 2, Aix en Provence, PUP, 2012, p. 103.

²⁸⁶ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche). », in Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Sociales, 1976, pp. 67-125. Article lu in classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.pdf, lien consulté le 17 janvier 2018.

²⁸⁷ Selon l'auteur, c'est ce qui « définit l'État comme force d'exécution et d'intervention répressive » à servir les classes dominantes. *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁸ Y compris les Lettres et les Beaux-Arts. *Ibid.*, p. 21.

En conséquence, l'un et l'autre ont été au service des élites afin d'essayer de régler²⁸⁹ la vie quotidienne depuis l'avènement des temps modernes. Ou comme nous l'avons dit précédemment, afin de vider la rue de sa matière vivante en réduisant le risque, la possibilité d'innombrables expériences, voire le désir...

Et comme le confort, qui d'après P. Brook « dévitalise souvent l'expérience »²⁹⁰, selon nous le confort dévitalise également ce qui est *vivant*... C'est-à-dire, et comme le souligne encore H. Lefebvre que ces agencements relèvent d'« un dispositif qui capte [...] des énergies dans son voisinage »²⁹¹ et qui contiennent « la possibilité [...] du jeu, de la violence, de la fête, de l'amour »²⁹²

C'est pourquoi l'espace social a été si souvent réglementé, notamment la rue parce qu'elle est l'espace social qui est virtuellement le lieu de « la rencontre, le rassemblement, la simultanéité [...] L'espace urbain rassemble les foules, les produits sur les marchés, les actes et les symboles. Il les concentre, il les accumule. »²⁹³

Le détournement de ces barrières.

En dépit de la récurrence de tel phénomène élitiste²⁹⁴ et de contrôle, lequel a opéré un clivage des différents groupes sociaux — entre ceux qui accèdent et ceux qui n'accèdent pas aux biens symboliques officiels, il faudrait souligner toute une autre vie qui s'est développée autour de ces lieux patrimoniaux. En reprenant le terme moléculaire employé surtout par F. Guattari, nous considérons que ces formes

²⁸⁹ « [...] Pour énoncer ce fait dans une langue plus scientifique, nous dirons que la reproduction de la force de travail exige non seulement une reproduction de sa qualification, mais, en même temps, une reproduction de sa soumission aux règles de l'ordre établi, c'est dire une reproduction de sa soumission à l'idéologie dominante pour les ouvriers et une reproduction de la capacité à bien manier l'idéologie dominante pour les agents de l'exploitation et de la répression, afin qu'ils assurent aussi « par la parole » la domination de la classe dominante. En d'autres termes, l'École (mais aussi d'autres institutions d'État comme l'Église, ou d'autres appareils comme l'Armée) enseignent des « savoir-faire », mais dans des formes qui assurent *l'assujettissement à l'idéologie dominante*, ou la maîtrise de sa « pratique ». » *Ibid.*, p. 11.

²⁹⁰ Peter Brook, *Points de...*, *op. cit.*, p. 187.

²⁹¹ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 206.

²⁹² *Ibid.*, p. 207.

²⁹³ *Ibid.*, p. 121.

²⁹⁴ « Le 'théâtre à l'italienne' est à l'origine un phénomène privé, élitiste. En entrant dans les palais, il profite de la fortune de ceux qui l'accueillent et il peut être ainsi décoré, aménagé jusque dans ses détails les plus infimes. Mais, en contrepartie, il se coupe de la majorité du public et se réserve dès lors à un groupe social étroit. », in Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir...*, *op. cit.*, p. 114.

esthétiques — encadrées parfois de *populaires* — se sont déployées *moléculairement* autour de ces édifications destinées à une culture officielle.

Or, dans une société régie par le principe capitaliste conforté par la mise en place d'une hiérarchie spatiale, puis territoriale, les manifestations esthétiques de rue, apparemment inoffensives, développent et provoquent une sorte de chaos sonore, spatial et temporel. C'est pour ces raisons qu'elles sont considérées comme transgressives ; parce que comme l'explique A. Carreira, ces formes opèrent une « déconstruction d'un discours spatial rigidement ordonné »²⁹⁵. Une déconstruction qui passe par le fait que ces formes sont d'évidence étrangères aux règles du monde marchand.

Mais, et c'est tout l'objet de notre étude, malgré la répartition/exclusion des gens via ces « politiques », malgré l'influence du religieux et la contrainte des corps et des esprits, malgré le développement des édifices culturels, malgré l'organisation de forces disciplinaires, malgré l'organisation du travail asservissant, à l'intérieur des maisons, dans les familles, dans la rue (même surveillée et sous contrôle), dans l'espace demeuraient des formes spontanées remettant en cause le modèle de contrôle de la ville moderne.

En cela, et pas seulement les formes théâtrales qui se tenaient dans la rue, mais aussi la musique, les jongleurs, les artistes ambulants, les fêtes et les manifestations spectaculaires, entretiennent l'idée d'*un* passé en opposition aux modèles modernes. Aussi, à cause de cet ensemble de pratiques, diverses et multiples, nous préférons parler de « paysage de rue » afin d'esquisser une distinction avec les pratiques qui se tiennent à huis clos. Il ne s'agit pas par-là de simplifier la complexité de ces pratiques ; il s'agit plutôt de les voir comme un ensemble qui appartenait au même paysage de « manifestation non hégémonique »²⁹⁶, et ce afin de provoquer une rupture avec les usages quotidiens de la rue. En inventant un nouveau syntagme comme celui-là « paysage de rue », nous souhaitons nommer une complexité qui n'existait pas comme le signale A. Carreira qui rappelle que durant longtemps, on nommait « théâtre de rue » ces pratiques. Mais comme nous montrons qu'il y a une complexité qui concerne tout cela, il nous faut donc inventer une expression qui nous permet de montrer celle-ci. C'est ainsi un enjeu nouveau qui se dessine, et que les

²⁹⁵ André Carreira, *O teatro de rua: Brasil...*, op. cit., p. 42.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

historiens de la scène qui se sont interrogés sur les pratiques circassiennes, théâtrales, culturelles de la rue n'ont jamais nommé que sous l'expression « théâtre de rue ».

Ce sera notre manière, en recourant à ce syntagme, d'entrer dans un détail qui jusqu'à maintenant n'apparaissait pas et peut-être de mettre en évidence une Histoire. Celle du Brésil, par exemple, où pendant la période coloniale ce sera l'avènement des danses et des jeux, dans la rue, pratiqués par les classes sociales les moins favorisées, y compris les esclaves. Parmi ces innombrables pratiques, nous pouvons citer la *chegança* (selon B. G. Dantas, il s'agit d'une danse dramatique d'origine ibérique très populaire entre les XVIIIe et XXIe siècles, pratiquée surtout dans la région nord-est ; ses praticiens s'habillent en marins), le *jongo*²⁹⁷ (danse du nombril venue d'Angola et du Congo, née parmi les esclaves des plantations de canne à sucre et de café, populaire surtout dans le Sud-est brésilien), le *bumba-meu-boi*²⁹⁸ (festivité scénique jouée par les esclaves noirs et indigènes entre les mois de juin et septembre dans les régions nord et nord-est ; datée du XVIIIe siècle, elle racontait le cycle de naissance, de mort et de renaissance d'un bœuf), et les plus connues, le *carnaval* (selon R. Damatta, c'est une festivité qui a été souvent interdite par l'État, pratiquée dès les XVIIIe et XIXe siècles dans tout le pays ; dès le début du XXe siècle, l'élite le joue surtout dans les salons, tandis que le reste de la population le joue hors les murs) et la *capoeira*²⁹⁹ (jeu corporel, entre lutte et danse, pratiqué d'abord par les esclaves noirs qui réussissaient à s'enfuir ; apparue avec le XVIIe siècle, la capoeira a été interdite sur tout le territoire brésilien jusqu'au début du XXe siècle, considérée comme une pratique subversive). Et toutes ces formes, en définitive, ont été péjorativement « rangées » sous l'étiquette *folklorique* ou *culture populaire*³⁰⁰. Un *populaire* que s'est approprié l'État, à l'image du carnaval brésilien,

²⁹⁷ Informations disponibles in jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/, lien consulté le 30 janvier 2018.

²⁹⁸ Informations disponibles in periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/viewFile/23905/13108, lien consulté le 1 février 2018.

²⁹⁹ Informations disponibles in www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=397, consulté le 1 février 2018.

³⁰⁰ D'après Antonio Gramsci, culture populaire se réfère à une culture non-officielle, de la non-élite, des classes moins privilégiées. Cité par Peter Burke, *Cultura popular...*, *op. cit.*, p. 11.

sous la présidence de Getúlio Vargas³⁰¹ afin de provoquer un sentiment d'identité nationale.

Mais ce n'est pas tout, car dans un contexte passé où la vie publique se révélait plurielle, puissante, voire comme une alternative face aux événements officiels, nous ne pouvons oublier ni les artistes ambulants, ni les gitans apparus au début du XVIIIe siècle³⁰², ni les troupes de cirque-théâtre de rue qui ont commencé à sillonner le Brésil dès la fin du XVIIIe siècle. Fondées et structurées sur le noyau familial, ces troupes, étrangères, européennes, arrivant d'autres pays d'Amérique du Sud, ont fini par faire partie du « paysage », notamment à partir de la fin du XIXe siècle, ce qui coïncidait avec le développement économique de l'exploitation du caoutchouc et du café³⁰³.

En France, puisque notre étude, compare « mes deux pays », s'est maintenu à l'époque moderne, des pratiques lointaines, originellement païennes telles que le *carnaval*, la *fête de la Saint-Jean* et d'autres célébrations agraires, même sous un État centralisateur, absolutiste, qui s'imposait « contre les particularismes excessifs »³⁰⁴. Et pourtant, comme le souligne R. Muchembled, entre 1550 et 1750 ces expressions « rituelles », spontanées, ont été combattues et réprimées. Ce qui explique la difficulté de trouver des références plus précises relatives à cette période. Néanmoins, au travers de la lecture de P. Burke nous pouvons remarquer la récurrence des festivités rurales hors les murs (puisque la majorité de la population européenne habitait en milieu rural lors de la transition du monde médiéval au monde moderne), ainsi que des formes spontanées de chant, de danse, de rassemblement humain pratiquées par des groupes sociaux tels que les gitans. L'élément climatique³⁰⁵ y jouait nettement, c'est pourquoi la période idéale aux événements en place publique concernait le printemps et l'été.

³⁰¹ Son mandat présidentiel a duré entre 1934 et 1945, puis de 1951 à 1954. C'est durant son mandat que les défilés carnavalesques ont été encouragés.

³⁰² D'après Alice Viveiros de Castro, *O Elogio da Bobagem. Palhaços no Brasil e no mundo*, Rio de Janeiro, Família Bastos, 2005, pp. 87-89.

³⁰³ Cf. Helizete da Silva Rodrigues, *Le cirque social du rire aux larmes. Espace de médiation et de reconfigurations identitaires et artistiques aux Etats-Unis et au Brésil*, Thèse en Sociologie et Anthropologie sous la direction de Jorge P. Santiago, Université Lumière Lyon 2, 2011, p. 30.

³⁰⁴ Robert Muchembled, « La force du vivant. La culture populaire en France depuis cinq siècles », in Gilles Pronovost (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, PUQ, 1982, p. 83.

³⁰⁵ Le climat joue sur la récurrence des événements hors ou dans les murs. D'après l'auteur, si au Nord de l'Europe il y avait une préférence pour les lieux clos, « [d]ans le Sud de l'Europe, la place publique reste le lieu de rencontre où on se réunit et assiste à des spectacles de tout genre. » Selon

Dans un tel contexte s'ajoutaient également les conteurs d'histoires, soit sur la place publique soit dans les fermes, ainsi que les présentations des troupes itinérantes de *commedia dell'arte*³⁰⁶, des jongleurs, des artistes saltimbanques et ainsi de suite.

Aussi, et parallèlement à l'image d'un espace social bien organisé fabriqué par les événements officiels qui se tenaient dans les murs (à l'intérieur des édifications de la *vie publique* bourgeoise) soit hors les murs (à travers les défilés, les parades civiles)... Notre relevé permet de saisir également qu'il y avait toute une « scène décadrée »³⁰⁷ qui se déployait, alors même que la ville moderne tente de se mettre en place et de « cadrer » la vie urbaine. Jusque dans la façon de nommer tout cela, alors que d'aucuns parlent de « scène de rue » (qui désigne un ensemble de pratiques), nous préférons ne pas parler comme eux de *culture populaire*, pas plus que de *culture de rue*, puisque selon nous ces appellations sont réductrices et relèvent, in fine, du récit officiel d'une histoire passée. Comme M. Bakhtine³⁰⁸, au moins dans un premier temps, il nous semble plus juste de voir l'ensemble de ces pratiques de rue comme un en bas (ce qui nous permet de penser un en haut). Il faut rendre hommage au travail fondateur de Bakhtine qui voit dans ces ensembles des processus de transgression où s'affirment un caractère sensible et la puissance du jeu. Il faut souligner son regard critique sur la démarcation entre l'art et la vie, et cette manière dont ces pratiques s'apparentent à une perception du monde quotidien, voir comment celles-ci le stigmatisent, en rendent les aspects comiques et grotesques. Et saluer cette analyse qui avance l'idée d'un monde à l'envers temporairement un mode nouveau de relations humaines, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante³⁰⁹.

En opérant une désacralisation de la réalité et une profanation de la culture officielle et de ses enjeux institutionnels, ce « monde à l'envers » se révèle une utopie carnavalesque. De ce mode de jeu, les distances entre les sujets sont remplacées par le contact libre afin de célébrer un monde d'abondance — lequel s'oppose à celui

Pablo Péméja, « Le rôle de la culture populaire », in Eva Kushner (dir.), *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, t. III., Maturations et Mutations, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011, p. 513.

³⁰⁶ Cf. Peter Burke, *La Renaissance Européenne*, trad. de l'anglais par P. Chemla, Paris, Seuil, 2000, p. 192.

³⁰⁷ Terme emprunté à Emmanuel Wallon lors de son postface « Le théâtre en ses dehors », in Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que... op. cit.*, p. 932.

³⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de... op. cit.*, 1982.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 174.

de la pénurie quotidienne. Il s'agit d'un enjeu du désir marqué par l'excès et l'éphémère, une fois que la vie revient à sa normalité post-fête. Un enjeu en définitive grotesque, où l'espace corporel — y compris le bas corporel et les excréments — est valorisé dans l'esprit carnavalesque comme le souligne M. Bakhtine.

Dans le prolongement de son travail, notre étude n'est pas étrangère à cette critique et il nous semble possible de lui emprunter les remarques qu'il fait sur la « tradition » alors que lui parle de ville ancienne et que nous nous parlons de la cité moderne. Mais si nous faisons référence au mot « tradition », ce n'est plus au sens de forme reprise qui s'ancre dans le passé, mais plutôt au sens de *liaison généalogique*, voire de fil ancestral, ce qui relie ces formes d'en bas à aujourd'hui. La liaison entre l'un et l'autre, nous la nommerons alors « bas langage »³¹⁰. Une expression qui joue d'un contraste avec le haut que nous associons à l'organisation verticale de la société. Parlant de « bas langage », nous désignons ainsi le langage des classes moins privilégiées et plus simplement, les manières dont le « peuple » peut s'exprimer qui recourt souvent à l'argot que l'on confond facilement avec une langue dégradée, vulgaire.

Dans notre emploi, ce « bas langage » ne désignera pas une langue grossière, mais plutôt une capacité à entrer en interaction chez le sujet. À un système de pensée organisée reposant sur un langage normé pratiqué par une classe privilégiée, notre idée du « bas langage » correspond plutôt à un langage qui surgit de la pluralité des langues, des paroles, des pratiques liées à des visions du monde puisque la rue est l'espace qui contient tout cela, qui vit de cette diversité.

Ainsi, nous considérons que le « bas langage » se connecte au « bas corporel » de ces pratiques d'*en bas*. Et donc, on peut imaginer que tout un en bas a bouleversé le discours immuable, le discours de sacralisation et le besoin de perfection d'un espace sociétal hiérarchique qui organise tout du haut vers le bas. D'évidence, l'en bas remet tout en cause, à commencer par la sphère spatiale. Et ce parce que les formes de rue ont peut-être conservé quelque chose de l'esprit carnavalesque *bakhtinien* qui pensait la transformation et le mouvement de l'esprit.

³¹⁰ Terme emprunté à Walter Benjamin in « Problèmes de sociologie du langage », *Œuvres*, t. III, trad. M. Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 21. L'auteur reprend l'expression d'Alfredo Niceforo, auteur de *Le Génie de l'argot. Essai sur les langages spéciaux, les argots et les parlars magiques*. Il faudrait signaler cependant que nous avons connu ce terme à travers l'article de Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », op. cit., p. 40.

Un détour à travers l'éloge du « bas ».

La rue en tant qu'espace rappelle effectivement l'inconnu, l'inattendu [...] ; elle convoque alors le mouvement, la nouveauté.³¹¹

Nous pensons donc que l'espace de la rue favorise les caractéristiques de transformation et de mouvement employées par les formes *d'en bas*, car la rue rappelle l'« action ». Celle-ci, d'après H. Arendt, forme avec le « travail » et l'« œuvre » la *vita active*³¹² ou l'ensemble des activités fondamentales du sujet. L'« action » désigne la seule activité qui met en relation directe les sujets, sans l'intermédiaire des objets. C'est cette condition de pluralité qui fait qu'elle est opérante sur la vie politique.

Notre étude considère que ce principe d'« action » est ce qui est le plus identifiable dans les formes hors les murs que celles dans les murs, surtout depuis le Moyen Âge et la Renaissance. Ainsi, les fêtes carnavalesques et agraires, les troupes ambulantes, les jeux déployés par des groupes ethniques, etc., permettaient la relation directe entre les sujets, sans intermédiaire, et notamment émancipaient le corps, le rendait à la liberté.

Plus précisément, l'usage du corps retrouvait une diversité de fonctions, et nous pouvons donc faire référence au corps-pensée, au corps-interaction, au corps-sensation, au corps-mouvement, au corps-physiologie, etc. En définitive, les formes de rue permettaient un corps entier, au sens où celui-ci n'avait plus à contrôler ni à dissimuler ses fonctions physiologiques et sensorielles.

Et, reprenant les observations que fait R. Barthes sur le phénomène vivant de la scène (« c'est une épaisseur de signes et de sensations [...] c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières »³¹³), nous concevons que cette rencontre physique des corps produisait

³¹¹ Ana Carneiro, « A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ ator : o papel do apresentador-narrador (Tá na Rua – 1981) », Narciso Telles et Ana Carneiro (org.), *Teatro de Rua...*, op. cit., p. 122. C'est nous qui traduisons.

³¹² Selon l'auteure, tandis que le « travail » désigne le processus biologique conjugué « aux productions élémentaires dont le travail nourrit ce processus vital », l'« œuvre » correspond à la production d'un monde différent du milieu naturel, et c'est pourquoi il est non-naturel, voire artificiel. In Hannah Arendt, *L'Humaine...*, op. cit., p. 65.

³¹³ Roland Barthes, *Écrits...*, op. cit., p. 123.

alors toute une épaisseur qui rendait le corporel *libre* pour bouger, pour se déplacer et pour *choisir son point de vue sur le monde*.

Mouvement et déplacement résultés de la stimulation des aires corticales ou des centres psychomoteurs, lesquels produisent des décharges motrices. Comme le pensera J. Grotowski, quand il enseigne « l'impulsion vivante », les centres moteurs relatifs aux fonctions vitales, émotionnelles et intellectuelles, se donnent ensemble et forment la colonne vertébrale³¹⁴. Et si c'est là un point important de la condition de l'acteur qui l'inscrit dans la « physicalité », la partie basse de l'acteur est « un centre d'expression »³¹⁵.

Ainsi, et l'on comprend les raisons pour lesquelles nous faisons l'éloge du corps, de sa matérialité, de sa mobilité puisque c'est cela qui fait que nous sommes vivants, qui fait que nous sommes vertébrés. Et il n'est peut-être pas nécessaire de souligner que dans le carnaval, ce corps, cette corporéité mobile, permise par les membres d'en bas (jambes, genoux, pieds) est le lieu effectif du mouvement et de la transformation de l'utopie carnavalesque médiévale. Et peut-être toujours vivant aujourd'hui.

Et puisque nous formulons une hypothèse, peut-être devons-nous l'étendre et dire qu'en définitive, la mobilité, la corporéité, l'action... mettent en cause tout le processus de quadrillage hétéronomique entrepris par le réseau des « micropouvoirs ». Soit, en fait, une manière de penser la mobilité du corps comme le signe de libération du corps des normes disciplinaires qui le soumettent.

Et je dois avouer, pour ma part, que cette mobilité est perceptible dans les divers jeux de rue. Ce qui, et c'est pour moi une évidence indépassable, marque un contraste vis-à-vis des principes qui règlent le théâtre à l'italienne, lequel est d'après A. Boal une édification autoritaire, car il nous empêche de « choisir nos angles de vision quand nous sommes immobilisés, assis sur les fauteuils de théâtre »³¹⁶.

Mais le corps est aussi directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux,

³¹⁴ D'après Lina do Carmo, *Corpo do Mundo: Criações, raízes e caminhos improváveis na poética do movimento*, Rio de Janeiro, Livros Ilimitados, 2015.

³¹⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, trad. française par C. B. Levenson, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1981, p. 154.

³¹⁶ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, *op. cit.*, pp. 251-252.

l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes. Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; [...] le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujéti. Cet assujétissement n'est pas obtenu par les seuls instruments soit de la violence soit de l'idéologie ; il peut très bien être direct, physique, jouer de la force contre la force, porter sur des éléments matériels, et pourtant ne pas être violent ; il peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique.³¹⁷

Cela étant, si lors des premiers chapitres de notre thèse nous avons esquissé un paysage d'un passé concernant les différences opérationnelles entre les pratiques en espaces ouverts et fermés... si nous avons vu comment les enjeux d'un ordre politique et économique ont affecté les enjeux esthétiques... si nous avons analysé un certain ordre traduit en organisation spatiale, architectural, linguistique... c'est parce que nous voudrions démontrer que le but de toute cette entreprise à la fois politique et esthétique a porté sur le domaine du corps humain.

Plus précisément le domaine de la corporéité, lequel a cessé d'être le centre de l'arrangement spatial de la ville médiévale, pour devenir juste un outil de la grande machine qu'est la ville moderne. C'est ainsi que le corps humain est devenu plus docile, plus modulé et plus soumis aux déterminismes des « micropouvoirs ».

En conséquence, l'avènement de l'architecture théâtrale à l'italienne s'est révélé juste le prolongement d'un moment historique dont le caractère disciplinaire s'est déployé sur et dans l'espace social.

Et cela ne veut pas dire que les formes de rue relèvent exclusivement d'une opposition frontale. Nous préférons les penser plutôt comme une *autre* forme capable d'engendrer un discours autre au sein du système.

C'est pour cette raison que ces formes se caractérisent et s'apparent, virtuellement, au « pouvoir de la langue ».

Par langue, d'après F. de Saussure, nous comprenons et nous entendons un moyen qui nous permet d'interagir avec autrui, voire un outil qui peut être partagé par les personnes. Peut-être parce qu'à la différence « de la langue du pouvoir » qui repose

³¹⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, p. 34.

sur des règles de fonctionnement normé, un lexique établi (comme il y a un ordre établi), et qu'elle passe nécessairement par un apprentissage et une domestication du sujet ; le « pouvoir de la langue » introduit une souplesse.

Parce que le « pouvoir de la langue » désigne un « système de communication hors norme »³¹⁸ qui suppose la possibilité de scission avec l'usage traditionnel d'une langue... et la possibilité, surtout, de bousculer l'ordre du discours employé par la « langue du pouvoir »...

Selon nous, tout l'enjeu du « bas langage » et du « bas corporel » employés par des pratiques *d'en bas* rappelle cette autre langue, une langue récréée via un usage libre de la parole. Une parole qui, d'ailleurs, n'a ni passé ni avenir, car elle n'a pas le souci de s'inscrire dans le temps. Les scènes de rue dont nous parlons « s'incarne [nt] comme le seul espace du discours »³¹⁹, d'un discours à s'inscrire dans l'impermanence de la durée.

Ajoutons encore que si mon propos concerne la parole et la langue, je ne limite pas ces mots à leur valeur courante. Ce n'est pas simplement une question de faire signer la parole. Je les utilise aussi dans un sens étendu, par exemple parole corporelle, langue en tant que système d'interaction à même de concrétiser un geste : un geste poétique. Un geste parlé, dansé, joué... Un geste à partager, car l'un des principes qui guident les phénomènes de rue, donc loin du cadre officiel, c'est le partage. Ainsi, le pouvoir de cette langue détournée, de cette langue *d'en bas* touche justement le partage de quelque chose, sur lequel nous reviendrons plus tard, mais qui concerne davantage un *partage de présence* que le « partage du sensible »³²⁰.

En cela, les formes de rue, en étant inscrites dans le quotidien, résultats de praticiens en dehors du système de spectacle professionnel, pour des sujets (spectateurs) exclus du cadre « aristocratique », ce que j'ai envie d'appeler « tout ce qui est hors », nous rappellent la condition de « hors d'axe central »³²¹. Et ces formes marginales par rapport aux répercussions qu'ont les produits culturels artistiques considérés *a priori* comme importants, nous conduisent à souligner que c'est parce

³¹⁸ Yannick Butel, *Vous comprenez...*, *op. cit.*, p. 53

³¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

³²⁰ Référence à Jacques Rancière et son livre *Le partage du sensible*.

³²¹ Terme emprunté à Fernando Peixoto, *Um Teatro fora do Eixo. Porto Alegre : 1953-1963*, São Paulo, Hucitec, 1993.

qu'elles sont généalogiquement « *hors hors* » qu'elles sont et qu'elles conservent une autonomie critique.

I—2 L'APPROCHE D'UN PRÉSENT : DES ESPACES DE LA GLOBALISATION.

En ayant constaté dans le précédent chapitre certains aspects qui ont nourri la pratique de la scène dite *officielle* jusqu'à la fin du XIXe siècle, nous avons vu qu'elle s'est appuyée sur une idée artificiellement construite d'héritage greco — romain. Destinée à un public bien défini (d'abord aux dieux, ensuite aux rois et à la petite noblesse, puis à la bourgeoisie), cette pratique a mis en valeur le caractère sacré du texte et du lieu théâtral à travers l'organisation de l'espace, des corps et surtout de la pensée. Ainsi, leur but de transmettre un message via un objet reconnaissable et via une fable était au service d'un enjeu idéologique : fabriquer un effet de cohésion sur la micro-communauté.

Ce modèle de *faire du théâtre* a été exporté à travers le monde, et l'architecture comme le répertoire sont mondialement partagés. Au service de l'entreprise coloniale européenne, ce type de théâtre a construit une « homogénéité de pensée »³²² puis une homogénéité esthétique. C'est pourquoi nous l'envisageons comme une *scène patrimoniale* qui a opéré en somme une *colonisation esthétique* auprès des publics. On pourrait y voir également une conception de l'Histoire statique.

Parallèlement à ce contexte où les gestes et les paroles sont reconnaissables dans ces espaces à huis clos et se conjuguent à l'absence de choix du spectateur, nous pensons que l'on peut distinguer une autre vie, esthétique et sociale, qui se déploie hors les murs.

Une vie bien différente dont les agents se trouvent « *hors hors* » de l'encadrement et de la spécialisation opérés par le monde moderne. Ces gens *hors le cadre* comprennent ceux de classes moins privilégiées, les passants, les esclaves et ex-esclaves, les jongleurs, les gitans, les ambulants, les joueurs de carnaval... tous ceux considérés par la société comme les délaissés du progrès moderne.

Ainsi ces artistes *et* ces non-artistes, ces familles d'amateurs, bref ces praticiens d'une *scène de rue*, d'une certaine façon mettent selon nous en pratique l'idéal d'A. Boal qui tient à l'idée que tout le monde peut produire de la matière artistique, et pas simplement les artistes professionnels.

³²² Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir...*, *op. cit.*, p. 39.

À partir de ce constat et de ces remarques, on peut donc penser que cette « autre » vie, inscrite dans le quotidien, au sein de la rue, peut s'identifier à un « tournant esthétique »³²³. Un tournant esthétique lié indirectement à un « tournant politique ».

Nous souhaiterions revenir sur cet aspect et le mettre en perspective eu égard à notre représentation du temps. Notre idée consiste à penser le *temps présent*, mais un *présent élargi*, car nous ne pouvons pas parler de ce tournant sans évoquer le premier tiers du XXe siècle. Dans le contexte agité de la Révolution russe, la première Grande Guerre, la consolidation des idéologies totalitaire au pouvoir, l'industrialisation des pays du tiers monde, la diffusion des idéologies socialistes et anarchistes sur le continent américain, l'avènement du cinéma sonore et ainsi de suite... il est impossible de ne pas penser que ces brusques transformations n'ont pas influencé la production de la scène.

Par ailleurs, dans un monde industriel en développement, le processus de machinisation du sujet et la mise en place de la société de consommation ont également changé le paysage de la vie sociale. Les artistes, de même, n'ont pas été épargnés et ils se sont mis à chercher des formes du vivant, voire à penser comme l'expérience esthétique se devait d'être dans un rapport au vivant, notamment pour le public.

De nombreuses conséquences pourraient être données, mais une en particulier est importante, puisqu'au même instant, répondant à ces changements, la figure du metteur en scène moderne³²⁴ est apparue ; bientôt associé aux mouvements d'avant-garde (dadaïsme, surréalisme, futurisme, etc.). Ce point est capital, et l'on doit comprendre que le metteur en scène renouvelait son rapport à son art, développant une pratique de moins en moins déterminée par la mimétique, faisant de la scène le miroir de la réalité. À cet instant-là, le metteur en scène s'est mis à chercher son propre langage, déconstruisant au passage le langage courant employé au quotidien.

³²³ Termes employés par Yannick Butel lors d'une de ses trois conférences intitulée *Le tournant esthétique, de la modernité à la postmodernité*, activité organisée par le Programa de Pós-Graduação en Artes Cênicas de l'UFRGS. Elle a eu lieu le 18 août 2016 à l'auditorium de l'Institut Goethe de Porto Alegre. Ensuite ce terme est apparu dans son article « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 47. Il faudrait souligner cependant que ce terme est déjà apparu aussi dans l'article de Philippe Ivernel, « Benjamin et Brecht, ou le tournant politique de l'esthétique », in Gérard Raulet et Josef Fürnkäs (org.), *Weimar. Le Tournant esthétique*, Paris, Anthropos, 1988.

³²⁴ Cette partie n'a pas d'indication bibliographique précise car elle est l'effet des lectures effectuées lors de mon parcours universitaire, y compris les séminaires que j'ai suivis en Licence et en Master à l'UFRGS – ceux notamment dirigés par Marta Isaacsson à propos de l'art du metteur en scène.

Des créateurs tels que B. Brecht, E. Piscator, V. Meyerhold et A. Artaud ont fait reposer leurs recherches sur la stimulation ou le bouleversement de *certaines* perceptions chez le spectateur. Mais malgré ces recherches, ils étaient toujours, d'une certaine manière, attachés au huis clos du bâtiment théâtral : au cadre scénique.

Nous verrons alors que depuis à peu aux alentours de la deuxième moitié du XXe siècle le « tournant esthétique » s'apparente justement à un moment de rupture avec les protocoles et la diffusion les vérités d'un *art classique*. C'est dès ce moment que les artistes se mettent à chercher d'autres dispositifs spatiaux, temporeux, linguistiques. Ils sortiront du bâtiment à huis clos pour aller vers des espaces non conventionnels... ils iront parfois vers la rue pour y trouver cet *élément vivant*, cet élément du quotidien. Nous pensons par exemple pour ne citer qu'eux A. Boal, J. Celso³²⁵, A. Araújo, A. Gatti, J. Livchine, lesquels ont bouleversé l'architecture théâtrale afin de, peut-être, *horizontaliser* les relations, et ce pour retrouver, peut-être, la mémoire de quelque chose....

Le théâtre ne s'adresse plus à des masses, à un collectif uni par un minimum de *commun* (qu'il soit idéologique, social, culturel...), comme pouvait le rêver l'ambition vilarienne ou la fête mnouchkinienne. Il s'agit bien, toujours, de questionner et rechercher l'« assemblée théâtrale » et le lien qu'elle peut créer, mais celle-ci passe désormais par une interrogation essentielle de la place *du* spectateur. Plus encore, cette question de la communauté minimale qui se jouerait lors de la représentation théâtrale constitue sans doute le cœur de nombre des interrogations actuelles : une communauté désormais « désœuvrée », pour reprendre l'expression du philosophe Jean-Luc Nancy, celle qui n'est plus sous-tendue par l'existence d'idéologies ou de mythes communautaires préexistants, celle qui ne fait alors plus « œuvre » ni « communion », mais qui se joue et se rejoue à chaque fois dans la simple co-présence ; un « être ensemble sans assemblage » (J.-L. Nancy).³²⁶ (italiques des auteurs)

³²⁵ Son nom complet est José Celso Martinez Corrêa ; cependant les gens l'appellent habituellement de José Celso ou Zé Celso.

³²⁶ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que... , op. cit.*, p. 786.

À partir de ces nouvelles interrogations sur la place du geste sensible face à la quotidienneté brutale néolibérale, la place de la micro-communauté rassemblée sera notamment mise en cause... au profit d'une autre sorte d'expérience. C'est-à-dire le changement de rapport entre l'œuvre — l'artiste — le spectateur — l'espace produira parfois une expérience intime que recherche si souvent la société dans laquelle nous vivons.

Et c'est en définitive une sorte de lutte entre, d'un côté ce goût de l'intimité, et de l'autre côté la mise en place de moyens de communication qui favorisent l'uniformisation globale de la société et font disparaître l'individu, ses goûts, ses habitudes, dans l'organisation spatiale de la ville contemporaine. Un mouvement de disparition qui s'incarne dans la « société du spectacle ». Cette « société du spectacle qui n'est pas exactement « un ensemble d'images »,³²⁷ mais plutôt un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »³²⁸. Ainsi, si le rapport auparavant se donnait de l'« être en avoir »³²⁹, là il opère un glissement de « l'avoir au paraître ».

En dépit de ce contexte, notre étude identifie certaines formes artistiques qui mettent en cause la logique marchande et spectaculaire de l'industrie culturelle. Cela concerne notamment ceux qui transforment le quotidien de la rue en langue poétique.

I—2— 1 Sous le rideau du spectaculaire.

La ville se métamorphose...

On parle beaucoup de flexibilité et de flexibilisation dans le monde actuel de la production et du travail, mais ce qu'il y a en réalité est une ampliation de la demande de rigidité. [...] Les formes géographiques, c'est-à-dire les objets techniques qui doivent optimiser une production, ne fonctionnent qu'avec l'application de normes juridiques, financières et techniques adaptées aux besoins du marché. Ces normes sont créées à différents niveaux géographiques et politiques, mais les normes mondiales

³²⁷ Guy Debord, *La Société...*, *op. cit.*, p. 4.

³²⁸ *Id.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 9.

secrétées par les organismes supranationaux et par le marché, tendent à configurer toutes les autres, à tous les niveaux. Et les normes du marché tendent à configurer les normes publiques.³³⁰

Non seulement le capitalisme s'est emparé de l'espace préexistant, de la Terre, mais il tend à produire l'espace, le sien. Comment ? À travers et par l'urbanisation, sous la pression du marché mondial. Sous la loi du reproductible et du répétitif, en annulant les différences dans l'espace et le temps, en détruisant la nature et les temps naturels.³³¹

Nous avons précédemment vu que la ville médiévale a été la conséquence de la pensée religieuse chrétienne. Les moments collectifs de célébration, autour de la place publique ou de l'église, démontraient un mode de vie communautaire. Quant à la spatialité, elle privilégiait la corporéité du corps humain, notamment parce la machinisation du travail n'était pas encore mise en œuvre.

Dans la mesure où l'organisation capitaliste est devenue plus importante, la ville s'est transformée. Si auparavant elle était un espace qui favorisait les rencontres et les moments collectifs reposant notamment sur l'ordre clérical ; la ville est devenue ensuite un espace-vitrine destiné au « spectacle »³³² et à la démonstration d'une classe bourgeoise naissante. L'édification des théâtres-monuments a été le symptôme de ce moment. Ensuite, déjà plus industrielle, voire plus *moderne*³³³, cette ville s'est mise à privilégier également la « circulation »³³⁴, y compris la production puis la consommation de la marchandise. C'est-à-dire que c'est cette orientation qui a défini une organisation³³⁵ et une normalisation afin de transmettre une image de

³³⁰ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 178.

³³¹ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 375.

³³² Tel quel démontre Françoise Choay, « Pensées sur la ville, arts de la ville », in Maurice Agulhon (dir.), *La ville de l'âge industriel. Le cycle haussmannien*, Paris, Seuil, 1998, p. 171.

³³³ « Or une ville moderne vit de droite, pratiquement : construction des immeubles, des égouts, des canalisations, des chaussées, des trottoirs, etc. La circulation exige la droite. La droite est saine aussi à l'âme des villes. La courbe est ruineuse, difficile et dangereuse ; elle paralyse. », in Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994, p. 10.

³³⁴ *Id.*

³³⁵ « La maison, la rue, la ville, sont des points d'application du travail humain ; elles doivent être en ordre, sinon elles contrecarrent les principes fondamentaux sur lesquels nous sommes axés ; en désordre, elles s'opposent à nous, nous entravent [...] », *Ibid.*, p. 15. L'auteur ensuite affirme que c'est inhérent au sujet de pratiquer l'ordre dans ses pensées et actes, et que ceux-ci sont « régis par la droite et l'angle droit », p. 19.

progrès ordonné. C'est pourquoi le fonctionnement de la ville est devenu alors davantage rationnel, destiné aux pratiques hygiéniques³³⁶ et industrielles, comme l'affirme F. Choay.

On est ainsi passé d'une ville ondulatoire qui privilégiait la « latéralisation »³³⁷ du sujet, à une ville géométriquement rectiligne qui met en valeur l'harmonie et les proportions des formes.

Or, ce processus révèle une étape graduelle vers l'urbanisation à une échelle globale, ce qui a abouti à la formation des grands centres surpeuplés, voire des métropoles. Cela étant, pour autant que l'on parle d'urbain et de ville comme s'il s'agissait de la même chose, en fait ces deux mots ne sont pas synonymes.

D'un côté, la *ville*³³⁸ se révèle être un phénomène ancien daté depuis longtemps avant J.-C., y compris celles de civilisations anciennes - athéniennes, romaines, égyptiennes, etc. Dérivée du latin (*villa*), ce qui voulait dire « maison de campagne »³³⁹, elle désigne une agglomération dotée d'une certaine densité³⁴⁰ démographique, et d'une certaine unité politique, économique, juridique et culturelle. Rebaptisés à travers différents noms tout au long de l'Histoire, on dit aussi *cité*³⁴¹ ou *agglomération urbaine*. Et aucun des termes ne fait consensus parmi les théoriciens. Ainsi, si d'après Le Corbusier elle concerne « la mainmise de l'homme sur la nature [...] une action humaine contre la nature, un organisme humain de protection et de

³³⁶ Par rapport aux inquiétudes d'ordre à la fois sanitaire, politique et économique.

³³⁷ À ce propos, H. Henri Lefebvre, souligne que ce processus de « latéralisation » réside dans la capacité du corps d'indiquer la gauche, la droite, le haut et le bas. L'espace moderne, cependant, a eu la tendance à homogénéiser et à rendre tout simultané. « Dès maintenant, on peut noter que l'espace architectural et urbanistique dans la modernité tend vers ce caractère homogène : lieu de la confusion et de la fusion entre le géométrique et le visuel, il engendre une malaise physique. » Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. *Ibid.*, p. 231.

³³⁸ Ce qui coïncide avec les agglomérations humaines à substituer leur caractère nomade pour le sédentarisme, la domestication des animaux, le domaine de l'agriculture. « Les principaux éléments de la construction citadine existaient déjà dans le village » agraire néolithique, tels que « la maison, l'autel, le puits, la rue, la place publique », in Lewis Mumford, *La cité...*, *op. cit.*, p. 28. Ces « communautés villageoises » sont devenues graduellement des cités grâce à la diversité des domaines de ses habitants : « à côté du chasseur, des paysans et des bergers, apparurent des éléments nouveaux [...] : pêcheurs, mineurs, bûcherons, chacun avec ses outils, sa compétence, ses habitudes de vie ; et dans le même complexe, on verra [...] d'autres groupements professionnels [...] qui s'incorporaient à la communauté citadine. », *Ibid.*, p. 41.

³³⁹ Jean-Pierre Paulet, *Manuel de Géographie Urbaine*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9.

³⁴⁰ Pierre Lavedan, *Géographie des villes*, Paris, Gallimard, 1936, p. 196.

³⁴¹ Il faudrait souligner cependant qu'il y a des approches théoriques qui les envisagent autrement. Pour Fustel de Coulanges, par exemple, ces termes ne signifiaient pas des synonymes chez les anciens : tandis que la cité était plutôt une organisation des familles et des tribus à s'attacher aux sphères religieuse et politique, la ville concernait « le lieu de réunion, le domicile et surtout le sanctuaire de cette association ». In *La cité antique*, Paris, Hachette, 1920, p. 151.

travail »³⁴², bref quelque chose de l'ordre de la création, voire de la production humaine, pour G. Duby

la ville ne se caractérise donc ni par le nombre, ni par les activités des hommes qui y font résidence, mais par des traits particuliers de statut juridique, de sociabilité et de culture. [...] Il [son rôle] est politique. Polis, l'étymologie n'est pas trompeuse. La ville se distingue du milieu qui l'environne en ce qu'elle est, dans le paysage, le point d'enracinement du pouvoir. L'État crée la ville. Sur la ville l'État prend assise.³⁴³

En réfléchissant à ce rapport entre production, politique et État, nous devons évoquer également la pensée de M. Roncayolo. Ce dernier souligne que la tradition classique européenne la *ville* a été envisagée comme « le lieu de la culture, notamment de la culture écrite »³⁴⁴. C'est pourquoi la *ville* et l'*urbain* ont été souvent associés à l'idée de civilisation. En cela, opposé à l'idée de grossier.

D'un côté, *ville* concerne en règle générale un milieu de forte concentration de population. Toutefois, chaque pays fonde ses propres critères pour distinguer la *ville* du *village* ou de la *campagne*, par exemple. Ainsi, alors que le contexte français³⁴⁵ prend en compte l'indice quantitatif, le contexte brésilien³⁴⁶ l'envisage comme un critère qualitatif.

D'un autre côté, le mot d'*urbanisation* rappelle traditionnellement la transformation des milieux considérés ruraux en espaces citadins. Ou plus exactement, la transposition³⁴⁷ d'espaces moins rationnels situés hors de l'aire urbaine, hors de la

³⁴² Le Corbusier, *Urbanisme*, *op. cit.*, p. 1.

³⁴³ George Duby, *Histoire de la France urbaine*, Paris, Seuil, 1981, p. 13.

³⁴⁴ Marcel Roncayolo, *La ville...*, *op. cit.*, p. 73

³⁴⁵ D'un côté, la France est une république constitutionnelle composée de 101 départements. Ceux-ci sont repartis en 13 régions, où chaque département est composé de communes (c'est-à-dire des unités urbaines désignées *villes* si le nombre d'habitants est supérieur à 2 000 habitants, ou *villages* si en-deçà de 2 000). D'après l'Institut national de la statistique et des études économiques/ Insee (www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1501), lien consulté le 20 octobre 2017.

³⁴⁶ D'un autre côté, le Brésil est une république fédérative composée de 26 États et d'un district fédéral. Ceux sont repartis en cinq régions, où chaque État est composé de nombreuses municipalités. En plus, chaque État a sa capitale. En raison de l'importance géographique et économique, il y a certaines municipalités qui sont désignées *villes*. D'après la Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados/ Seade (produtos.seade.gov.br/produtos/500anos/index.php?tip=defi), lien consulté le 20 octobre 2017.

³⁴⁷ Tel quel Jean-Pierre Paulet affirme, il s'agit d'un terme compliqué à définir car auparavant on considérait l'urbanisation comme le seul agent à modifier le milieu naturel. Cependant on ne peut pas oublier que « l'intervention anthropique (surexploitation, destruction du couvert végétal, etc.) n'est pas

nature, plutôt proche de milieux techniques³⁴⁸ situés dans l'aire urbaine. Organisés à partir d'infrastructures, l'urbain et ses espaces reposent sur la concentration de services relatifs à la santé, l'éducation, l'offre d'emploi, etc.

Le processus d'*urbanisation*, tel quel nous le connaissons aujourd'hui, s'est « mis en route » dès la première révolution industrielle en Europe entre les XVIIIe et XIXe siècles, et un peu plus tardivement dans les colonies entre les XIXe et XXe siècles. À travers lui, on a assisté à la transition du secteur primaire (y compris l'agriculture, la pêche, les activités minières) vers le secteur secondaire (y compris les industries de la manufacture). Ce moment ou tournant historique a engendré un processus d'exode rural et de développement d'une société industrielle.

Les flux commerciaux et migratoires se sont alors dirigés vers les centres économiques et politiques. Mais comme le montre M. Roncayolo, cette mutation n'a pas eu comme seul effet de faire évoluer le monde industriel et n'a pas engendré seulement ou exclusivement la production de biens. À juste titre, M Roncayolo souligne que cette évolution a engendré un ensemble de nouveautés qui a participé à la constitution d'un système politique, reposant sur ses dirigeants. Il souligne également que l'on peut en déduire aussi la structuration d'une classe « ouvrière », et par la suite le développement d'une conscience de classe conduisant à la lutte des classes.

Le développement de ce modèle urbain révèle enfin un quadrillage du champ social et nous permet de comprendre que « l'industrialisation n'est pas un état, mais un mouvement »³⁴⁹ qui a joué sur les rapports entre les villes, et surtout entre les individus qui y habitent.

Dans le prolongement de cette approche du *mouvement*, J.P. Paulet indique que l'urbanisation a abouti à une « densification croissante des populations en laissant à l'écart des périphéries qui se désertifient »³⁵⁰. En conséquence, la métropole devient, dès l'accélération de l'industrialisation, un centre de pouvoir grâce au *mouvement* de ses réseaux.

uniquement due à l'urbanisation » : l'agriculture, par exemple, est une des responsables de transformer les milieux naturels. In *Géographie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 70.

³⁴⁸ Conformément Jean-Pierre Paulet, *Géographie...*, *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁹ Marcel Roncayolo, « Logiques urbaines », in Maurice Agulhon (dir.), *La ville...*, *op. cit.*, p. 20.

³⁵⁰ Jean-Pierre Paulet, *Géographie...*, *op. cit.*, p. 27.

En résumé, l'intensification de l'industrialisation a généré un *mouvement* traduit en développement économique et social inégal entre les grands centres et ses périphéries (à une échelle locale) ou ses régions périphériques (à une échelle globale).

Dès lors, la définition du mot *urbain* s'est renouvelée. Si traditionnellement les études géographiques l'employaient comme un adjectif afin d'établir la différence bien clivée des milieux ruraux et urbains, ce terme a été employé plus en plus comme un substantif. L'urbanisation se généralise comme l'indique M. Lussault³⁵¹.

En tenant compte d'un contexte historique agité lors de la première moitié du XXe siècle (la Révolution russe, les deux guerres mondiales, l'accélération industrielle des pays du tiers monde, la lutte pour la décolonisation des certains pays africains et asiatiques, l'émergence des États et des idéologies nationales totalitaires, la grande immigration européenne en Amérique latine et aux EUA, etc.), il nous semble que de tels changements d'ordre urbanistique ont été simultanément la cause et l'effet d'un changement d'ordre politique et esthétique.

Plus précisément, notre hypothèse repose sur le fait que cette nouvelle mise en espace physique d'un certain ordre politico-social a affecté notre « mise en espace sensible ».

... *Et la scène se renouvelle.*

Ainsi, l'accélération du rythme de vie, la co-présence des machines industrielles et du corps des ouvriers, l'accroissement des inégalités de classes, la violence et la déshumanisation du sujet mises en évidence par les guerres mondiales... Bref, toute cette intensification du contexte industriel aura affecté la façon dont les créateurs envisageaient la matière sensible, ou plus exactement leur façon d'exprimer leur « dégoût de la servitude sociale au nom d'un renversement complet des valeurs du monde »³⁵².

³⁵¹ Michel Lussault, « L'urbain métropolisé en voie de généralisation », in *Constructif*, n° 26, juin 2010. Article disponible in www.constructif.fr/bibliotheque/2010-6/l-urbain-metropolise-en-voie-de-generalisation.html?item_id=3029, lien consulté le 10 mars 2018. Plus précisément, il souligne le fait que si le processus d'urbanisation auparavant s'est déroulé en trois grandes phases, notamment la cité, la ville et l'urbain, actuellement l'urbain se propage partout à travers l'« urbain métropolisé » illimité.

³⁵² Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 10

Or, dès cette époque il y eut l'émergence d'innombrables créateurs et courants afin de « fonder un nouveau langage [qui] vient de tout cela »³⁵³. Dans ce « paysage », nous pouvons citer³⁵⁴ les courants poétiques d'avant-garde tels que le surréalisme, le futurisme, le cubisme et le dadaïsme... surtout ceux dont les principes reposaient sur la mise en forme du poème et de son rythme, le refus de la logique ou de la transmission d'un message, ainsi que la défense du caractère interdisciplinaire³⁵⁵ et d'assemblage³⁵⁶ des œuvres.

Il y eu également la mise en pratique du *ready-made* ou d'un « objet tout fait » par M. Duchamp, notamment sa *Roue de Bicyclette* (1913) puis sa *Fontaine* (1917) qui ont démontré que n'importe quel objet du quotidien pouvait parvenir au statut d'œuvre artistique ; le tableau *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) de R. Magritte qui soulignait la non-référentialité de la peinture ; le musicien A. Schoenberg qui a dissocié la musique de ses structures traditionnelles de mélodie et d'harmonie ; la danseuse I. Duncan qui a cherché des gestes plus spontanés, un corps plus libre ainsi que la mise en valeur de l'expression de l'individualité lors de la danse.

Or ce moment de glissement, de rupture avec un ordre établi en art peut être envisagé comme un effet de la crise généralisée de la représentation. Ainsi, au fur et à mesure où la crise de la représentation s'est développée au niveau de la macropolitique — en raison de toutes les horreurs qui ont entouré les régimes totalitaires sous la fausse promesse de représenter et d'exalter *une* idée de nation, la valeur de la représentation mimétique a été mise en cause dans le champ artistique. Une crise rendue sensible chez M. Duchamp et R. Magritte, lesquels ont cessé d'entretenir, dans leurs pratiques, la *jonction* entre ressemblance, référentialité et représentation. Tout au contraire, ils ont cherché une *coupure*, voire une *disjonction* au sein de la convergence entre regard et sens.

Il faut en finir avec la rétine, et faire passer la peinture à l'état d'idée. [...]

Son attachement à la représentation, à l'exercice du visible, manifeste un acharnement à réaliser l'objet sous toutes ses acceptions, qu'elles soient physiques, sensibles ou intelligibles. [...] Duchamp travaille pour lui seul,

³⁵³ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁴ Nous parlerons plus tard de comment ces courants artistiques issus de l'Europe ont dialogué avec le contexte artistique brésilien.

³⁵⁵ Notamment ce qui concernait la réalisation du Cabaret Voltaire en 1916 à Zürich.

³⁵⁶ Par rapport surtout au principe Merz – de collage ou d'assemblage de différents matériaux – entrepris par Kurt Schwitters.

et si son geste se joint à celui de Malevitch, et avoisine l'expérience littéraire de Blanchot de restaurer le silence, d'apprivoiser l'indicible, c'est par l'art de taire qu'il s'infiltré dans la matérialité des choses.³⁵⁷

Or cette histoire qui mêle un « urbain » plus rationnel, plus réglementé (et qui s'exerce y compris sur le corps humain « machinisé et discipliné » soumis aux institutions), a conduit l'art théâtral à mettre en cause le principe de ressemblance de l'esthétique réaliste. Posant ainsi une sorte de passerelle avec les courants d'avant-garde.

Dans cette perspective, divers créateurs de la scène ont cherché des stratégies afin de « bousculer » l'expérience et du coup le spectateur. À travers ces créations, il n'y avait plus le souci de convergence, notamment celui qui tend à faire de l'instant théâtral le lieu de rassemblement et celui de la communion des émotions. Ce que l'on appelle, alors que tout cela relève de l'illusion, la fabrique d'une communauté sensible.

À l'opposé, chez B. Brecht, E. Piscator, V. Meyerhold et A. Artaud³⁵⁸... La recherche tend, elle, à travailler une sorte de dissociation qui conduirait au caractère politique de la scène.

En tenant compte de l'homme de l'ère scientifique, B. Brecht et E. Piscator ont investi de façons différentes le principe épique théâtral. L'un et l'autre avaient cependant l'objectif de conduire le spectateur à un processus de réflexion révolutionnaire marxiste, voire de prise de conscience de la lutte de classes.

En interrogeant les principes du théâtre aristotélicien ou dramatique tels que les unités d'action, d'espace et du temps retrouvés dans la *Poétique* d'Aristote, Brecht s'est rapproché de l'épique. Son mot d'ordre « distancier, c'est donc "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères. »³⁵⁹ lui a permis d'élaborer l'effet de *distanciation* mis en pratique via son esthétique dialectique. Au travers du *Verfremdungseffekt* (relatif à l'étrange, l'étrangeté, l'inconnu, le dépaysement...), il

³⁵⁷ Emmanuelle Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle : une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 85-86.

³⁵⁸ Pour notre thèse, nous nous concentrerons sur ces quatre créateurs. Cependant, nous savons qu'il y eu d'autres créateurs à avoir la même inquiétude durant l'époque tels qu'A. Apia et E. Craig.

³⁵⁹ Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental », in Bertolt Brecht, *Écrits sur la théâtre*, sous la dir. de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000, p. 326.

s'agissait alors d'un ensemble de dispositifs afin d'en finir avec l'hypnose du spectateur. Parmi ces dispositifs, on peut citer l'interruption du déroulement de la scène par des chansons, des commentaires narrés ou des pancartes ; la mise à vue des coulisses du théâtre ; l'usage des masques et des projections ; la rupture avec la chronologie linéaire de l'intrigue. Il s'agissait de créer une *distance* qui pouvait être soutenue de plusieurs façons par le décor, les costumes, bref par les éléments visuels de la scène.

Si d'un côté B. Brecht a conçu une *esthétique dialectique* en ayant comme point de départ le caractère épique, d'un autre côté E. Piscator est arrivé à un *théâtre documentaire*, voire à un « théâtre d'actualité (*Zeittheater*) »³⁶⁰. Influencé par des formes spectaculaires telles que le musical, la danse, les variétés, le cabaret, ses scènes suivaient normalement la structure épisodique sans suivre une chronologie linéaire. Le ton, politico-satirique, de ces scènes étaient relayé par des chansons et introduites par un narrateur – lequel servait à interrompre briser le fossé entre scène et salle, soit le quatrième mur.

En envisageant de toujours jouer avec le regard du spectateur à travers la transformation de la configuration scénique et de la scénographie théâtrale, Piscator a conçu un ensemble de dispositifs mécaniques comme le plateau tournant, les tapis roulants, les effets d'éclairage, cinématographiques et sonores. Et tout cela était destiné à bousculer le rapport scène-salle, parce que ces créateurs, à l'aide de la technique au service de l'étrangeté travaillaient à une conception épique du théâtre et l'émergence d'une conscience révolutionnaire. C'est la même chose que fera V. Meyerhold, à la recherche d'un théâtre dissonant, mais en empruntant un autre parcours, notamment en étudiant à partir de la tradition russe, le *grotesque scénique*. En tant que moyen de stylisation, c'était une forme fondée sur la jonction des contrastes, par exemple la jonction des masques de la comédie et de la tragédie. Afin d'opérer un effet dissonant, étrange — ce qui renvoie à un envers de l'automatisation du regard — il croyait que l'articulation des contrastes au niveau de la dramaturgie, du jeu des comédiens, et de toute la mise en scène pourrait provoquer chez le spectateur un regard plus critique quant à ce qui se passe sur le plateau.

³⁶⁰ Marielle Silhouette, « Vie et mort des classiques sous la République de Weimar », in Valérie Robert (ed.), *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*, Paris-Asnières, PIA, 2003, p. 296.

Il s'agissait donc d'une technique propre à éveiller constamment la perception et la réception, de développer le « grand miroir déformant »³⁶¹ qui conduisait le spectateur vers l'inattendu³⁶².

Aussi, en tenant compte de la recherche esthétique de ces trois artistes, nous pouvons remarquer que le principe de la *dissonance* (cette coupure) investit différemment les modes de théâtralité. Et selon nous, cette « nouvelle » théâtralité privilégie d'abord le singulier³⁶³ qui se produit sur la scène. Ces théâtralités concernent une capacité d'attirer et d'organiser le regard d'autrui³⁶⁴, voire développe une qualité qui concerne le jeu explicite³⁶⁵ entre celui qui observe et celui qui est observé. Elle suppose « un coup d'œil oblique dirigé vers la représentation de telle façon que le fonctionnement de la théâtralité est mis en évidence³⁶⁶. Elle aboutit à un redoublement de la représentation, ou une sorte de représentation de la représentation. »³⁶⁷ Par « redoublement », il faut entendre la manière dont est interrogé l'effet miroir de la scène classique à l'italienne.

Par là, si pour R. Barthes théâtraliser « [c] e n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage »³⁶⁸, la proposition de « théâtre de la cruauté » d'A. Artaud a personnifié radicalement telle entreprise.

En libérant la parole afin de la rendre « poétique »,³⁶⁹ en rompant avec la scène illustrative d'un discours où « l'on met sur scène des histoires d'argent, d'arrivisme

³⁶¹ Arlete Cavaliere, *O Inspetor Geral de Gógol/ Meyerhold*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 87. C'est nous qui traduisons.

³⁶² Vsévolod Meyerhold, *Do Teatro*, trad. du russe par D. Moschkovich, São Paulo, Iluminuras, 2012, p. 213.

³⁶³ D'après Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 820.

³⁶⁴ Cf. Marta Isaacsson lors de ses séminaires qui interrogeaient le concept.

³⁶⁵ Óscar Cornago, « ¿Qué es la teatralidad ? Paradigmas estéticos de la Modernidad », in revue de teoria y critica teatral *Telon de fondo*, n° 1, août 2005, s.p. Article disponible in www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html, lien consulté le 4 mars 2018.

³⁶⁶ Cependant, nous verrons que le concept de *théâtralité* s'est « resignifié » au fur et à mesure du temps, s'augmentant de la pluralité de propositions esthétiques, notamment à l'occasion de l'évolution du drame comme le souligne Silvia Fernandes, *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 2010. Pour l'analyse de notre corpus, nous prendrons en compte le fait qu'il s'agit d'un phénomène dérivé du fait scénique, du « vivre-ensemble », ce qui dialogue avec les approches de Jorge Dubatti et Ileana Diéguez.

³⁶⁷ *Id.*

³⁶⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.

³⁶⁹ Roland Barthes, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 300.

social, de sexualité édulcorée », ³⁷⁰ en dégageant le langage de la rationalité, des signes, des référents... on est proche de la pensée d'Artaud qui pensait le théâtre à même de rendre une *intensité*, afin d'exprimer l'inexprimable ou l'intraduisible... Parce que la parole — cette parole quotidienne — n'est plus efficace pour exprimer ce qu'on voudrait dire... Parce que cette parole issue d'un monde de la *représentation* a été enfin complice des barbaries de l'Histoire de l'humanité, y compris Auschwitz, y compris le génocide des indigènes en Amérique, y compris l'esclavage de certains peuples africains, y compris la violence coloniale, y compris d'innombrables pratiques injustes dissimulées par la *parole domestiquée*.

Sans doute, chez Artaud, l'idée de rupture est une idée forte que l'on retrouve chez B. Brecht, E. Piscator et V. Meyerhold. Une rupture avec un certain ordre du discours dominant jusqu'à la fin du XIXe siècle. Une rupture, en somme, seule capable de réfléchir et de *raisonner le monde*.

Dans le prolongement de ces refontes de la théâtralité, la « capacité politique » (cf. J. Dubatti) ou l'idée reprise de « pratique politique » (cf. Y. Butel) est récurrente aux nouvelles propositions via la rupture, c'est-à-dire la fin de la continuité de certains discours. Ainsi, la recherche d'un langage qui passe par l'effet de *distanciation*, d'*étrangeté*, de *dissociation*, de *rupture*, de *non-convergence* ou de *déformation*... tout cela caractérise en règle générale l'entreprise de l'art moderne à cette époque. Et ce nouvel enjeu nous rappelle l'« expérience d'étrangeté » ³⁷¹ dans l'œuvre littéraire de M. Blanchot. En se révélant surtout à travers la juxtaposition de fragments, C. Bident indique que

[...] Penser la blessure, penser l'interruption de la pensée, tel est le nouvel objet d'une réflexion qui suppose une critique des langages qui l'ont jusqu'ici autorisée [...] L'interruption caractérise le dialogue moderne [...] La parole prophétique est « interruption momentanée de l'histoire », le langage poétique est puissance de dispersion (Mallarmé, mais aussi Dupin, du Bouchet), l'esthétique théâtrale de Brecht ouvre un « intervalle » dans la coalescence passive de la salle à la scène. La douleur d'Artaud lui fait toucher le point d'interruption de la pensée : il comprend alors qu'il

³⁷⁰ *Id.*

³⁷¹ Christophe Bident, *Maurice Blanchot : partenaire invisible : essai bibliographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 444.

n'avait pas même commencé de penser, qu'il doit maintenir, creuser ce point comme Mallarmé le vers, et le porter vers un autre point, celui de la plus insoutenable douleur, de la plus insoutenable pensée.³⁷²

Et cela parce que cet effet d'*étrangeté* produit une blessure dans l'« espace de la pensée »³⁷³... l'interruption de l'écriture de l'Histoire... ou tout simplement une explosion du langage... Il nous semble donc que le caractère *politique* chez ces créateurs théâtraux concernait — à différents niveaux — le bouleversement de l'espace *a priori* discursif et mental. En conséquence, ils se sont mis à envisager la configuration spatiale³⁷⁴ de la salle et à interpeller le public autrement.

Malgré ce bouleversement où la fonction du spectateur classique a été interrogée via surtout un questionnement incessant du quatrième mur, soulignons toutefois que ces créateurs et penseurs étaient très attachés au *dans les murs*³⁷⁵. Un *dans les murs* qui renvoie aux édifices et qui sera mis en question plus nettement lors de la deuxième moitié du XXe siècle.

Une vie urbaine subissant le marché.

L'attention des projets urbanistiques modernes s'était concentrée sur la conjugaison du travail, de l'ordre et de l'hygiène. Ce qui peut être assimilé à la fonctionnalité de l'espace social et qui, durant la période précédant la Grande Guerre, s'est développé avec l'accélération de la vie industrielle.

Cette fonctionnalité ressentie dans tous les secteurs de la vie pratique comprenait également l'enjeu du *Loisir*. Ainsi, les jours fériés ou les journées de repos posés dans le calendrier, par exemple, avaient été un rapport à l'ordre et aux intérêts de l'entreprise : « économiser la force de travail [...], favoriser la vie familiale, facteur d'ordre et de discipline, et, plus tard, dilater le temps de la consommation [...] accrue

³⁷² *Ibid.*, pp. 350-351.

³⁷³ *Ibid.*, p. 352.

³⁷⁴ Grâce aux conversations avec ma co-directrice Marta Isaacsson, j'ai pu arriver à ce rapport entre le bouleversement spatial et le politique.

³⁷⁵ Il faudrait souligner cependant que B. Brecht et V. Meyerhold ont déjà entrepris des expériences artistiques hors les murs : le premier lors du début de sa carrière, le deuxième lors de ses activités auprès du parti communiste. Évidemment à cette époque il y eu d'autres pratiques hors les murs, mais comme nous l'avons montré précédemment, elles n'étaient pas envisagées dans leur spécificité de langage artistique. Ainsi les manifestations d'agit-prop, de cirque, les défilés militaires ou les parades carnavalesques ont été tous classés génériquement dans la rubrique « théâtre de rue ».

et diversifiée dont on s'apercevait qu'elle conditionnait l'essor de la production. »³⁷⁶

Par la suite, le contexte turbulent à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, articulé à un nouveau traitement du temps-espace social et de la vie quotidienne, a généré les conditions pour une nouvelle étape du capitalisme. Envisagée d'innombrables façons, y compris les approches de « condition postmoderne » (cf. d'abord J.-F. Lyotard puis cf. D. Harvey), « surmodernité » (cf. M. Augé), « modernité liquide » (cf. Z. Bauman), « société hyperindustrielle » (cf. B. Stiegler), « les temps hypermodernes » (cf. G. Lipovetsky) et « postmodernisme de la contestation » (B. de Sousa Santos), cette nouvelle étape est marquée par une véritable rationalisation de la vie pratique puis un intérêt pour la vie subjective³⁷⁷ du sujet.

Cela étant, parce que la « raison formalisée »³⁷⁸ s'impose au quotidien dans ce nouveau moment historique, l'action rationnelle prime sur l'action symbolique : « toute forme de spontanéité en est exclue »³⁷⁹. L'espace global est donc de plus en plus rigide, normatif, réglé par « la prééminence de la technique dans tous les domaines de la vie sociale »³⁸⁰ jusqu'à la constitution du territoire.

Autrement dit, il s'agit d'une « organisation fonctionnaliste »³⁸¹ construite sur le mode d'une pyramide rationalisée³⁸² qui opère dans la vie urbaine. Tout a une fonction spécialisée — chaque institution, chaque bureau —, et désormais, tout est sous une surveillance technologique/digitale. Ce qui nous démontre que M. Weber³⁸³ avait raison quand il prévoyait la rationalisation de la vie pratique comme un effet du processus de l'industrialisation, de la bureaucratisation et de l'urbanisation lors de la société moderne.

Cet effet du « capitalisme d'organisation »³⁸⁴, M. Santos le commente également et

³⁷⁶ Maurice Crubellier avec la collaboration de Maurice Agulhon, « Les citadins et leurs cultures », in Maurice Agulhon (dir.), *La ville...*, op. cit., p. 477.

³⁷⁷ D'après Richard Sennett, *La culture du nouveau capitalisme*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2006, p. 27.

³⁷⁸ Par « raison formalisée » ou instrumentalisée, il s'agit de comprendre que toute activité devient raisonnable puisqu'elle a une finalité et une utilité. D'après Max Horkheimer cité par Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, op. cit., p. 159.

³⁷⁹ *Id.*

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 163.

³⁸¹ Analyse d'après Michel de Certeau, *L'invention du...*, op. cit., p. 144.

³⁸² Richard Sennett, *La culture du...*, op. cit., p. 31.

³⁸³ D'après l'analyse d'Hinnerk Bruhns, « Max Weber : ville et capitalisme moderne. », in *Società Mutamento Politica*, n° 9, vol. 5, 2014, p.123-141. Article disponible in www.fupress.net/index.php/smp/article/viewFile/14487/13473, lien consulté le 11 mars 2018.

³⁸⁴ Conformément Lucien Goldmann, cité par Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, op. cit., p. 107.

décrit ce contexte où l'action se donne en temps réel, dans un ordre temporel qui est articulé à un souci économique et politique. D'une part c'est un temps réel qui provoque l'impression de vivre une « surabondance événementielle »³⁸⁵ ; ainsi notre rapport au temps est envahi par l'explosion d'innombrables références, y compris celles « imagées et imaginaires »³⁸⁶. D'autre part, c'est un « temps despotique »³⁸⁷ où les actions humaines sont aliénées à l'idée d'une compétitivité et une plus-value universelle. La vie urbaine, obéissant à ce mécanisme, est alors devenue une « course permanente contre le temps »³⁸⁸ commandée par une horloge omniprésente où « le temps du monde est celui des entreprises multinationales et des institutions supranationales »³⁸⁹.

Cette course contre le temps, amplifiée par les moyens de transport et de communication, révèle que la vitesse a été et est véritablement un signe du développement du capitalisme. Comme P. Virilio le dit, il ne serait pas possible de fonder une société fondée sur la compétition puis sur l'accumulation de richesses sans ce rapport à l'accélération³⁹⁰ de la vie, des gestes, des flux.

Et de la même manière, c'est ce rythme frénétique, ces flux, qui règlent la vie des centres qui sont devenus des espaces envahis par les affaires commerciales. L'espace urbain donc « n'est plus un lieu d'échange, mais un espace où les personnes ne font que se croiser »³⁹¹. Sauf ceux destinés expressément à nous libérer de cette course, tels que les centres commerciaux et les centres de loisirs, tout le reste de la ville nous transmet un caractère *d'urgence*. C'est-à-dire que nos actions et notre inscription dans la ville sont « mesurées » par la peur d'être *en retard*, voire d'être *en dette*. Ce qui nous révèle que notre rapport au temporel s'est *capitalisé*. Comprendons par-là qu'il est sous tutelle du temps capitalistique.

En même temps, cette société n'a pas uniquement peur d'être *en retard*... Elle produit tout un ensemble de peurs omniprésentes, partagées collectivement et instantanément à travers les médias. Cela la conduit au geste d'enfermement, voire

³⁸⁵ Marc Augé, *Non-lieux...*, *op. cit.*, p. 47

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 47-48

³⁸⁷ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 96.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 135.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁹⁰ Paul Virilio, *Vitesse et Politique*, Paris, Galilée, 1977.

³⁹¹ Paul Virilio in « L'ère de la vitesse et des grandes migrations. Entretien avec Paul Virilio. », propos recueillis par Nathalie Sarthou-Lajus, in *Etvdes*, 11 septembre 2008. Disponible in www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-199.htm, lien consulté le 20 mars 2018.

de « claustrophobie »³⁹². Renforcé par les appareils médiatiques, cet excès d'inquiétudes concerne les dangers du terrorisme, de la guerre atomique, des catastrophes environnementales, des enjeux sanitaires, de la violence urbaine, etc. Y compris, évidemment, la peur d'être en retard : « Il y a sans cesse des mises à jour à faire et donc nous sommes les objets/sujets d'un masochisme quotidien et d'une mise sous tension consentie »³⁹³...

Tout cela est la conséquence de l'hyper-accélération de la vie quotidienne. Ce n'est pas uniquement une réalité augmentée, mais c'est surtout une « réalité accélérée »³⁹⁴. Une accélération, une vitesse amplifiée lors du XXe siècle que P. Virilio associe au progrès de la militarisation de la planète, surtout via les régimes totalitaires, et qu'H. Arendt associe à la terreur.

Et cette explosion qui concerne la vitesse dialogue d'une certaine manière avec le rythme despotique... Il nous semble alors que cette *explosion de vitesse* a été la condition idéale pour la mise en œuvre d'une sorte de *fascisme*³⁹⁵ *visuel et sonore* dans l'espace urbain... un fascisme qui s'exerce notamment via la société de consommation.

Plus exactement, d'après M. Santos les normes du marché faites pour accélérer la production sont une sorte de mondialisation de la plus-value ; elles sont établies à différents niveaux (géographiques et/ou politiques), et tendent à prévaloir sur toutes les autres, même sur les normes publiques. Cette uniformisation et ce nivellement se sont imposés dans le quotidien de telle manière que l'espace urbain a changé. L'activité de consommation, voire une *consommation surveillée*, est devenue indispensable à l'architecture urbaine contemporaine. Tout y est bâti pour attirer des nouveaux consommateurs — ce qui révèle une pratique idéologique de l'État qui se concentre sur la rentabilité, et non pas vers la recherche essentielle du bien-être de

³⁹² « la peur est un environnement, un milieu, un monde. Elle nous occupe et nous préoccupe. [...] Aujourd'hui, c'est le monde lui-même, limité, saturé, rétréci, qui nous étreint et nous « stresse » dans une sorte de claustrophobie [...] Mais l'administration de la peur, cela signifie aussi que les États sont tentés de faire de la peur, de son orchestration, de sa gestion, une politique. » In Paul Virilio, *L'administration de la peur (entretien mené par B. Richard)*, Paris, Textuel, 2010, p. 16.

³⁹³ *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁹⁵ Fascisme où sens évoqué par des penseurs tels qu'Adorno : « [...] c'est déjà adopter la forme et le ton des ordres péremptaires qui, sous le fascisme, sont transmis par ceux qui ne peuvent pas parler à ceux qui doivent d'exécuter en silence. L'objectivité dans les relations entre les hommes, qui fait place nette de toute enjolivure idéologique, est déjà devenue elle-même une idéologie qui nous invite à traiter les hommes comme des choses. », Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003, p. 51.

ses citoyens.

Les flux ont remplacé la densité, le territoriant³⁹⁶ a remplacé l'habitant, le pavage a remplacé l'herbe, le football de rue a été transféré à un gymnase polysportif, la conversation sur le banc est devenue un café frappuccino de la Starbucks. L'architecture produite sous la tutelle de l'État réaffirme son pouvoir et sert de support de publicité aux grandes marques qui tamponnent le paysage urbain. Le dessin urbain est en somme un instrument de communication idéologique et de caractère de discipline.³⁹⁷

Or, tout ce qui a un rapport à la circulation ou à la production du capital est pris en compte pour l'organisation des espaces d'une ville. Grâce à la mondialisation de la plus-value, l'organisation spatiale et esthétique du centre des grandes villes se ressemble où que l'on se trouve.

Ainsi, on peut retrouver dans les villes françaises et brésiliennes, par exemple, le *même* ensemble de produits mis à vente par la *même* sorte de magasins. En disposant d'une *esthétique commerciale* propagée à une échelle globale, cette esthétique est employée sert les finalités de production et des produits exposés. Ainsi les boutiques de produits *high-tech* ont toutes la même esthétique (couleurs plutôt sobres, nuances de bleu, gris, vert foncé); les boutiques plus populaires destinées au commerce de mode féminine investissent dans la couleur rose (et il y a toujours une sorte de Barbie (ou un ersatz) qui vient en renfort de cette image vendeuse); la façade des restaurants du type *fast-food* possède des couleurs chaudes telles que le rouge et l'orange, encadrée de visuels *photoshopés* des produits qui sont servis; la façade de magasins de maillot de football expose des photos de l'équipe ou du footballeur mis en évidence.

Il y a donc une certaine *esthétique urbaine* qui est redondante et se répète partout, et qui nous est imposée. Une esthétique fondée sur la profusion incessante « des

³⁹⁶ « Territoriant » (*territoriant* en espagnol) concerne l'habitant temporaire de la ville, conformément l'approche espagnole de l'urbanisme. C'est celui qui habite un lieu, travaille dans un autre lieu, qui s'amuse ailleurs, et ainsi de suite.

³⁹⁷ Ana Carla Côrtes de Lira, « Contradições e políticas de controle no espaço público de Barcelona: um olhar sobre a Praça dels Àngels. », in *Cadernos Metròpole*, n° 13, vol. 25, 2011, p. 299. C'est nous qui traduisons.

visuels, des objets de communication, qui ne sont pas là pour rencontrer de l'altérité ou introduire de l'autre. »³⁹⁸

En définitive, tandis que la rue a été traditionnellement l'espace destiné aux échanges à caractère convivial, le monde moderne réduit cette vie urbaine à un gigantesque geste commercial.

C'est en raison de cette uniformisation que nous évoquons un fascisme visuel et sonore : parce qu'on a l'impression qu'il n'est plus possible d'échapper à cette logique d'organisation urbanistique ; parce que le signe du « spectaculaire »³⁹⁹ se manifeste partout, sous diverses formes informatives et publicitaires et qu'il induit une commercialisation, un échange forcément financier. Parce que si la rue est normalement l'espace polyphonique de l'imprévisibilité, l'homogénéisation⁴⁰⁰ visuelle et sonore qui s'y propage à travers la publicité la rend parfois hostile⁴⁰¹, voire *fatigante* pour ses passants. Parce qu'il y a un dépérissement — sans doute voulu — de certains espaces et équipements publics ouverts, alors que les espaces fermes (commerces et autres enseignes) bénéficient d'une sécurité accrue. Parce qu'au sein de cette « société de l'individualisme de masse »⁴⁰², en somme, les *passants* d'hier deviennent les *consommateurs* d'aujourd'hui, et peut-être que les *consommateurs* d'aujourd'hui, sans qu'ils le sachent, sont d'ores et déjà les *étrangers* de demain...

³⁹⁸ Marc Mercier, témoignage recueillis lors de la table « Les artistes et la révolution numérique », in Claudine Dussollier (coord. éd.), *Le monde..., op. cit.*, p. 19. Mercier reprend la distinction employée par le critique de cinéma Serge Daney entre « les images » et « les visuels ».

³⁹⁹ « Sous toutes ses formes [...], le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominant. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. », in Guy Debord, *La Société..., op. cit.*, p. 5.

⁴⁰⁰ À propos de cette homogénéité : « Tout se ressemble. [...] Une rationalité étroite et desséchée [...] oublie que l'espace ne consiste pas en la projection d'une représentation intellectuelle, en lisible-visible, mais qu'il est d'abord entendu (écouté) et agi (par les gestes et déplacements physiques). Henri Lefebvre, *La production..., op. cit.*, pp. 231-232.

⁴⁰¹ Il faudrait souligner que cette hostilité peut se donner à différents niveaux. Par exemple, l'État français, depuis 2015, lors de la mise en place de l'état d'urgence, s'est consacré nettement aux mesures de sécurité nationale intérieure (y compris le règlement et la vigilance plus ferme de ses espaces publics). Dans le même temps, jamais le nombre de personnes vulnérables socialement dans la rue n'a été aussi important. De la même manière, mais au Brésil, les municipalités néolibérales qui administrent depuis des années certaines villes (telles que Porto Alegre, São Paulo et Rio de Janeiro) ont justement laissé à l'abandon la population défavorisée, les espaces et les équipements publics. La répression policière, lors des manifestations politiques et artistiques, est devenue plus récurrente et violente.

Tout cela peut révéler un symptôme des derniers mandats néolibéraux : l'opposition entre le contrôle excessif sur les activités considérées inopportunes vis-à-vis des pouvoirs publics, et le dépérissement des espaces et équipements qui ne sont pas considérés rentables.

⁴⁰² Paul Virilio, *L'administration..., op. cit.*, p. 47.

Des sociétés-marchandises en réseau.

Le développement du milieu urbain est l'éducation capitaliste de l'espace. Il représente le choix d'une certaine matérialisation du possible, à l'exclusion d'autres. [...] Cependant, ce qui le caractérise au niveau de « l'urbanisme » par rapport à son niveau simplement architectural, c'est d'exiger [...] une intégration individuelle dans le déclenchement de cette production bureaucratique du conditionnement. [...] Toute planification urbaine se comprend seulement comme champ de la publicité-propagande d'une société, c'est-à-dire l'organisation de la participation dans quelque chose où il est impossible de participer.⁴⁰³

Ayant établi précédemment — au début de la première partie de notre étude — l'entreprise d'homogénéisation esthétique lors de l'émergence de la société bourgeoise, nous pouvons constater que cette entreprise s'est perfectionnée. C'est pour cette raison que les marchandises culturelles et toute la « culture-marchandise »⁴⁰⁴ sont produites et diffusées à une échelle planétaire. Cependant, comme le soulignent F. Guattari et S. Rolnik, cette normalisation ne dérive plus seulement de la diffusion des idées, des signes et des signifiants ; mais s'accomplit également grâce à l'engendrement de la « connexion directe entre, d'une part, les grandes machines de production et de contrôle social, et d'autre part, les instances psychiques relatives à la façon de percevoir le monde. »⁴⁰⁵

Or, il nous semble que si l'espace social « d'avant » a constitué des objets et des lieux de mémoire (y compris les monuments) comme une façon de rassembler la société autour d'un même thème (c'est-à-dire, autour de la *spectacularisation d'une mémoire sociale collective*, voire d'un passé fondateur...) aujourd'hui cet élément de rassemblement s'est déplacé vers tout ce qui encourage la consommation de biens... c'est-à-dire vers le pouvoir du *marketing* : la *spectacularisation de la marchandise*, voire la *spectacularisation de la société-marchandise*⁴⁰⁶ en sa totalité.

⁴⁰³ « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », in *Internationale situationniste* (édition augmentée), Paris, Arthème Fayard, 1997, p. 214. Article originellement publié in Guy Debord (dir.), revue *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 16.

⁴⁰⁴ Terme emprunté à Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, op. cit., pp. 17-19.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰⁶ D'après Guy Debord, pour qui la société est devenue « globalement la marchandise totale » car le rapport à la marchandise se trouve partout, dans toutes affaires de notre vie pratique. In *La Société...*, op. cit., p. 25.

Soit une hypothèse qui va dans le sens de R. Sennett à propos du *marketing* qu'il perçoit comme une manière d'offrir puissance et potentiel aux choses qui sont mises à la vente,⁴⁰⁷ puis aux gens qui les acquièrent.

En conséquence, nous sommes là devant une société qui ne cherche que la rentabilité, la monétarisation de toute chose, la mesure de toute chose... avec pour finalité, la globalisation de l'espace afin que distances, temps, productions soient plus gérables et rentables.

Une globalisation⁴⁰⁸, officiellement, qui est « vendue » comme un processus d'intégration économique, sociale, politique et culturelle depuis la fin du XXe siècle. Globalisation qui tient avant tout aux avancées technologiques de la communication (y compris la vulgarisation des réseaux d'internet et téléphoniques). Une globalisation qui tend à faire croire que les accidents de l'Histoire et les espaces sont « globalement solidaires »⁴⁰⁹ et qui, en définitive, correspond à la mise en place de situations unilatérales. Ce nouveau milieu géographique se constitue alors sous la forme d'« espaces de la globalisation »⁴¹⁰, dont les « métropoles »⁴¹¹ ou les « villes globales » caractérisent le mieux ce moment historique.

Le monde, pris dans ce développement technologique, scientifique et informationnel⁴¹², se trouve ainsi pris dans une dialectique de globalisation ou de fragmentation.

D'un côté, l'espace social, en règle générale, s'est affranchi des inquiétudes sociales. Il est plus fractionné et plus gérable⁴¹³. Le perfectionnement du contrôle

⁴⁰⁷ Richard Sennett, *La culture du...*, *op. cit.*, p. 117. Les choses deviennent alors *désirables*, pour reprendre le terme de l'auteur.

⁴⁰⁸ D'après Fredric Jameson, la globalisation et la postmodernité sont les deux faces d'une même pièce, celle-ci relative à l'ère post-industriel. Tandis que la première se référerait à la sphère économique, la deuxième rappellerait les enjeux culturels. In *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, trad. par Maria Elisa Cevalco, São Paulo, Ática, 2002.

⁴⁰⁹ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 116.

⁴¹⁰ Terme emprunté à Milton Santos, *op. cit.*, p. 241.

⁴¹¹ Métropole au sens stricte du terme : les villes qui jouent un rôle de contrôle effectif sur ce qui se passe à travers le monde. Cependant, il y a celles qui sont métropoles, mais à un autre niveau – puisque leur pouvoir d'influence est plus délimité. Milton Santos, « Geografia », in *Jornal Folha de São Paulo – Caderno MAIS!*, São Paulo, le 13 avril 1997, p. 19. Disponible in www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs130419.htm, lien consulté le 10 octobre 2017. C'est nous qui traduisons.

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ À propos de l'urbanisme postmoderniste. D'après Evelyn Furquim W. Lima, *Das Vanguardas...*, *op. cit.*, p. 103.

social et la structuration du pouvoir, via l'informatisation des affaires quotidiennes, semblent à son apogée.

D'un autre côté, le phénomène de globalisation aggrave la production et la condition des exclus de la ville, victimes des instabilités⁴¹⁴ du marché.

Notre monde contemporain est ainsi caractérisé par un pouvoir multidimensionnel qui s'organise autour de « réseaux programmés »⁴¹⁵ et qui concerne chaque sphère de la vie. Les réseaux de communication sont le résultat de certains pouvoirs, car « [t] orturer le corps est moins efficace que mouler des idées »⁴¹⁶. Une approche qui se révèle être le prolongement de la critique entreprise par G. Debord sur la société contemporaine :

La production capitaliste a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de *banalisation*. L'accumulation des marchandises produites en série pour l'espace abstraite du marché, de même qu'elle devait briser toutes les barrières régionales et légales, et toutes les restrictions corporatives du Moyen Âge qui maintenaient la *qualité* de la production artisanale, devait aussi dissoudre l'autonomie et la qualité des lieux.⁴¹⁷

Partant de ce constat, il nous semble difficile de ne pas comprendre que la globalisation n'a fait qu'aggraver le rapport que nous entretenons à la banalisation et au « moulage des idées » via les réseaux de communication. Et il nous semble tout à fait évident que ces phénomènes ont une incidence sur les enjeux de l'industrie culturelle, notamment en favorisant un processus d'uniformisation des produits culturels lié désormais à une logique de marché. Ce qui se nomme par ailleurs : la culture de masse.

Il faut alors donner raison à H. Marcuse qui démontre que les formes de contrôle social sont devenues efficaces puisqu'elles jouent à la fois de manière autoritaire et en apparence sont non violentes. Formes de contrôle et donc de pouvoir qui

⁴¹⁴ Cf. Richard Sennett, l'instabilité semble « la seule constante du capitalisme », grâce aux « soubresauts des marchés, le ballet rapide des investisseurs, l'essor soudain, la chute et le déplacement des usines » et ainsi de suite. In Richard Sennett, *La culture du...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁴¹⁵ Manuel Castells, *Redes de...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁷ Guy Debord, *La Société...*, *op. cit.*, p. 129.

s'exercent sur notre liberté qui est ici réduite à un choix limité des marchandises et des services. Formes de contrôle qui modifient l'équilibre entre l'ordre social et la vie privée au point d'affecter la notion de bonheur puisque les sujets ou les gens ne se reconnaissent et ne se réjouissent qu'à travers la consommation de produits superficiels. Donner raison à Marcuse⁴¹⁸, encore, quand il montre que la vie publique se confond à la vie privée à compter du moment où l'on est dans un rapport de satisfaction de nos besoins. C'est à partir de ces analyses qu'il peut alors souligner que les conditions sociales, répressives, soutenues par les médias de masse, conduisent la civilisation bidimensionnelle à un devenir unidimensionnel. Au vrai, il n'y a plus de liberté de choix, plus de place pour l'imagination ou pour le singulier, plus de dimensions clivées entre vie privée et publique, plus de rapport de distance aux choses, plus de distinction entre ce qui est vérité et ce qui est faux, plus de nouveauté. Au contraire, les produits culturels de masse sont totalement intégrés à la vie quotidienne puis commercialisés jusqu'à leur épuisement. Il y a en somme un « appauvrissement des matériaux esthétiques »⁴¹⁹.

Ne se développe, dès lors, qu'une « industrie du divertissement »⁴²⁰ qui repose sur une information pré-fabriquée, utilisant un langage ou un vocabulaire⁴²¹ qui n'a d'autre finalité que de s'entretenir lui-même et affirmer cette industrie. Langage clos sur lui-même qui observe « le plus rigide des styles »⁴²² et représente parfaitement le libéralisme, apparemment sans style, qui opère un « assujettissement de la vie au processus de production [qui] rabaisse chacun d'entre nous »⁴²³. Tous ces produits alors ont tendance à se ressembler et les singularités, quant à elles, ont tendance à être rapidement absorbées par cette industrie.

En conséquence, lié à cette logique de l'offre et de la demande qui s'exerce sur l'espace social, tout n'est plus que *tendance de mode*, voire *marque*. Les mouvements sociaux⁴²⁴ n'y échappent... ni les manifestations artistiques ET

⁴¹⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968, p. 88.

⁴¹⁹ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique...*, *op.cit.*, p. 133.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 137.

⁴²² *Ibid.*, p. 140.

⁴²³ Theodor W. Adorno, *Minima...*, *op. cit.*, p. 28.

⁴²⁴ Comme cela s'est passé aux mouvements d'*Occupy* (exporté de New York vers le monde) et de la *Nuit Debout* (en France).

culturelles locales qui sont souvent nommées de façon stéréotypée d'*ethnique* ou d'*exotique*...

Le « langage du pouvoir “s’urbanise” »⁴²⁵. Pas uniquement le langage, mais aussi sa logique de culture de masse et par extension ses produits les plus représentatifs. Et il faut encore ajouter à ce constat que l'*urbain* et son *industrie* ont tendance à repousser tout ce qui se situe hors de leur cadre, à marginaliser tout ce qui n'est pas comme à eux, à repousser le singulier qui s'apparente alors à des « déchets »⁴²⁶... Cela étant, et pour autant que l'avenir semble sans espoir et que ce paysage est pessimiste puisque « le progrès et la barbarie sont si étroitement mêlés », T. Adorno souligne que

seule une ascèse barbare à l'encontre de cette culture de masse et du progrès dans les moyens qu'elle met en œuvre permettrait de revenir à ce qu'il y avait avant la barbarie. Aucune œuvre d'art et aucune pensée n'ont une chance de survie s'il n'y a pas en elles un refus de la fausse richesse et de la production de grande classe [...]⁴²⁷

Dans le prolongement de T. Adorno, M. Santos, se fondant sur une analyse géographique, voire topographique, explique que le refus de ce développement sociétal peut s'exprimer à l'endroit du contexte du *local*. Celui-ci, fondé sur le quotidien et avec sa propre rationalité, est un moyen de faire encore exister certains paramètres tels que « la coprésence, le voisinage, l'intimité, la coopération et la socialisation sur la base de la contiguïté »⁴²⁸. Selon lui, parce que le « territoire partagé » crée les conditions pour la *praxis* de l'interdépendance, il se présente comme une voie alternative à la massification et à la globalisation. Sous la forme de contiguïté physique, ce n'est que la proximité « dans un espace continu formé de points continus »⁴²⁹ qui peut créer les liens de solidarité, d'identité, bref des espaces horizontaux :

Dans ces espaces de l'horizontalité, objets de fréquentes transformations, un ordre spatial est recréé constamment pour répondre aux exigences

⁴²⁵ Michel de Certeau, *L'invention du...*, *op. cit.*, p. 144.

⁴²⁶ *Id.*

⁴²⁷ Theodor W. Adorno, *Minima...*, *op. cit.*, p. 65.

⁴²⁸ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 242.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 226. L'auteur ici se réfère à la pensée de Jean-Louis Guigou.

extérieures, tout en poursuivant sans cesse une logique internet, c'est-à-dire un sens surgi du local, qui lui soit propre. C'est ainsi que s'affrontent la loi du monde et la loi du lieu.⁴³⁰

Aussi, alors que T. Adorno évoque le geste du refus, voire invite à penser un geste assez barbare afin de faire face au progrès barbare... et que M. Santos évoque, lui, des principes telles que la contiguïté, l'intimité, le quotidien afin de récréer certain ordre spatial... Il nous semble que ce refus *peut* s'exprimer au travers de pratiques qui se déploient dans le quotidien, au sein de l'espace urbain. Considérées comme les « déchets » par les instances de gestion néolibérale, ces formes se consacrent alors à provoquer certains types de contiguïté. Elles essaient d'échapper au processus de massification et elles se trouvent à la frontière (ni totalement dedans ni totalement dehors) de l'industrie culturelle.

Tout, en définitive, se jouera en produisant de nouvelles dynamiques spatiales, y compris celles qui concernent les enjeux de l'art...

I—2— 2 Du rideau spectaculaire au quotidien urbain.

En quête d'un nouveau cours d'expérience.

La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre. [...] La productivité artistique est la faculté d'introduire l'arbitraire dans le non-arbitraire.⁴³¹

L'art se manifeste plus vivement lors des situations dont son concept est détruit.⁴³²

Jusqu'à maintenant, nous avons vu que l'entreprise idéologique d'un certain ordre politique s'est consacrée à favoriser une homogénéisation du discours, de la pensée, des goûts, etc. au bénéfice de la colonisation politique et économique. On a vu aussi que la *colonisation esthétique* s'est accomplie et perfectionnée au cours de l'Histoire. D'un côté, ce système a imposé un rapport à la fable, au mythe, au récit fondateur...

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁴³¹ Theodor W. Adorno, *Minima...*, *op. cit.*, p. 298.

⁴³² Iná Camargo Costa, *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*, São Paulo, Expressão Popular/ Nankin, 2012, p. 51. C'est nous qui traduisons.

les uns comme les autres se donnant à travers une *esthétique du reconnaissable*, que la ville moderne, voire la « ville vitrine », mettait en spectacle, dont elle faisait spectacle, afin de promouvoir l'idée d'une mémoire d'un passé collectif.

D'un autre côté s'est mise en place une *esthétique du marketing*, voire de la spectacularisation de la société-marchandise qui s'est transférée aux produits artistiques culturels.

Or, l'industrie culturelle⁴³³ s'approprié de tout ce qui concerne la ville contemporaine qui est le modèle planétaire, via également les moyens de communication. Tout est donc encadré, rentabilisé en observant les règles et les lois du marché global qui n'observe aucune morale, qui n'a aucun scrupule, aucun rapport à l'éthique lesquels s'accorderaient mal avec le seul rapport qui compte : le profit, la rentabilité, l'enrichissement.

Et ce système qui est donné pour « normal » est agressif au point, comme nous le rappelions en citant H. Marcuse, que nos vies sont « unidimensionnelles », et donc aliénées. Ainsi le sujet se reconnaît dans les visuels et les produits propagés par les médias de masse d'autant plus qu'il n'y a pas de séparation entre sa vie privée et sa vie publique (car celle-là est véritablement envahie par les enjeux de celle-ci).

Et de fait, alors, l'aliénation désigne le processus de perte de contrôle des sujets sur leur vie fondue la configuration des villes contemporaine. Dès lors, plus rien ne favorise l'expérience corporelle de la vie, l'*expérience urbaine*. Plus l'aliénation du sujet est donc importante, moins l'expérience humaine n'a de chance d'apparaître.

Comprenons bien, donc, et poursuivons. D'après les approches et les travaux de penseurs tels que H. Lefebvre, K. Lynch, N. Garcia Canclini et B. Werlen, le sujet constitue son existence via l'expérience corporelle, via *l'action*⁴³⁴, via *l'être en déplacement* ; car c'est la matérialité de son corps qui lui permettrait de comprendre l'espace social physique qui l'entoure.

Or notre étude tend à montrer le rôle majeur du corps dans la construction subjective du monde. Corps et ville sont deux entités indissociables pour la production d'expérience *humaine*. Dit précisément, il n'y a d'expérience humaine qu'à travers le

⁴³³ L'industrie culturelle nous rappelle l'exercice du pouvoir caractérisé par M. Foucault comme un réseau de pouvoirs qui se déploie dans un système anonyme, multiple, sans une centralisation. Il s'agit notamment de l'émergence de la « biopolitique » comme technique d'un État libéral. In *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Seuil, 2004.

⁴³⁴ Benno Werlen et sa géographie de l'action. In *Society, action and space: an alternative human geography*, London et New York, Routledge, 1993, p. 161.

corps et l'espace urbain. L'espace urbain qui est, lui, un « espace matériel concret »⁴³⁵ fragmenté, polycentrique, articulé et qui est le « lieu » donc de différents usages, le « lieu » de terrains juxtaposés⁴³⁶. Si cet espace urbain est réduit à n'être qu'un « espace citadin » (au sens où nous l'avons appréhendé à travers notre étude critique), alors il n'y a plus de rapport à la contemplation, à l'imagination, à la poésie. Il faut donc, comme le remarque O. Mongin⁴³⁷, garantir une expérience active de l'espace urbain. Permettre à celui-ci d'être un « terrain » polyphonique et multidimensionnel afin de favoriser le dialogue les sphères du privé et du public. Il faut espérer ainsi un *multi* qui est l'opposé de l'*uni* évoqué par H. Marcuse. L'expérience urbaine supposerait⁴³⁸ donc la contiguïté humaine, le vivre ensemble, la diversité des gens, la rencontre des anonymes, la multiplicité des usages des espaces citadins.

Le combat qui permet d'entretenir l'espoir est donc rude, titanesque... car, le « processus de spectacularisation urbaine »⁴³⁹ repose sur un ensemble dont le principe *hétéronomique* est le plus hostile au sujet, au corps. Face à lui, le sujet et son corps s'affrontent au déploiement des flux de la « ville vidéo-clip »⁴⁴⁰, où la profusion des panneaux et des horloges d'édifice dirige et contrôle véritablement le déplacement des usagers habituels⁴⁴¹. Face à lui la verticalisation⁴⁴² du paysage urbain ainsi que celle qui articule les relations humaines, les réglementations multiples et bureaucratiques, les amuseurs (y compris une certaine pratique spectaculaire donc que l'on prend pour des artistes), la canalisation des déplacements qui a substitué à la marche diverses infrastructures (pour gagner en vitesse, entre autres), la diversité des récits qui conduit à l'hypnotisme, le mensonge

⁴³⁵ Eni Orlandi in Eni Orlandi (org.), *Cidade...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁶ Roberto Lobato Corrêa, *O Espaço Urbano*, São Paulo, Ática, 1999.

⁴³⁷ Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005, pp. 21-22.

⁴³⁸ D'après José Guilherme Magnani, « Rua, Símbolo et Suporte da Experiência Urbana », in *NAU-Núcleo de Antropologia urbana da USP*, São Paulo, s/d. Article disponible in www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html, lien consulté le 6 mars 2018.

⁴³⁹ Paola Berenstein-Jacques et Fabiana Dultra Britto, « *Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade.* », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e...*, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁴⁰ Référence à la ville où se déroule en grande vitesse le montage d'innombrables références visuelles et sonores. Selon Nestor Garcia Canclini, *Imaginarios Urbanos*, Buenos Aires, Eudeba S.E.M., 1997, p. 88. C'est nous qui traduisons.

⁴⁴¹ Ainsi les moments de *dérive* sont moins possibles à ses usagers. Selon Kevin Lynch, *A imagem da cidade*, trad. par J. L. Carvalho, São Paulo, M. Fontes, 1997.

⁴⁴² Verticalisation grâce surtout aux grattes-ciel, ceux-ci mettent « en évidence l'étalement urbain », à exprimer « la rentabilité, le prestige ». In Jean-Pierre Paulet, *Géographie...*, *op. cit.*, p. 16.

continu, récurrent, autorisé afin que l'on perçoive le monde, la sécurisation des espaces et la propagande sur la sécurité qu'offrent les espaces sous contrôle, enfin l'encadrement policier prompt à dompter tout élan de spontanéité et qui nous éloigne de l'apparition de toute contestation politique⁴⁴³... voilà la réalité à laquelle s'affronte le sujet pensant.

La conséquence de cet ensemble n'est alors pas inimaginable. Le cours de l'*expérience humaine* disparaît, car elle est liée à la perte d'*expérience urbaine*. Avec elle une « expérience d'ensemble »⁴⁴⁴ qui nous constitue en tant que sujets est morte. Et même, disons-le, c'est l'*espace urbain vivant* qui est menacé, à l'agonie, et avec lui la condition d'innombrables possibilités.

Oui, c'est bien le vécu qui est atteint, et il suffit de convoquer W. Benjamin, pour comprendre que l'expérience authentique (*Erfahrung*) n'est plus possible, et que s'est perdu le lien entre toute tradition rituelle forte d'un savoir au-delà du domaine rationnel, toute représentation et tout rapport social et le monde. Ce qui a disparu, c'est le lien entre les communautés ; et ce qui est advenu c'est la séparation entre les sociétés pré-modernes et pré-capitalistes... et le monde moderne.

Ce qui a été tué, ce qui a été liquidé de ces sociétés, c'est la transmission orale des savoirs et des récits qui exprimaient une tradition et une mémoire commune. C'est donc ce qui opérait une fonction d'amalgame ou de ciment de ces sociétés, parce que la perte d'expérience authentique promettait d'être l'entrée en Modernité. Une Modernité qui serait caractérisée par l'expérience vécue, le règne de l'expérience individuel ou individualisante, une sorte d'*Erlebnis*. Ainsi, le rythme industriel, l'éloge de la vitesse ne permettraient plus le rythme artisanal communautaire.

W. Benjamin, d'ailleurs, quand il problématise l'œuvre d'art (cf. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité) démontre ce qui arrive à l'œuvre à l'ère industrielle et pourrait très bien l'appliquer à l'être humain. La technique de reproduction industrielle qui provoque la disparition de l'unicité, de l'aura... tout cela est en définitive très proche et l'on pourrait tout à fait appliquer cette pensée à la disparition de la singularité humaine « la technique de reproduction détache l'objet reproduit du

⁴⁴³ Notamment par la « loi antiterroriste ». En France, cette loi a été approuvée en novembre 2017 pour prendre le relai de l'état d'urgence ; au Brésil, elle a été sanctionnée en mars 2016 comme un effet de la réalisation de la Coupe du Monde en 2014.

⁴⁴⁴ Nestor Garcia Canclini, *Imaginarios...*, *op. cit.*, p. 82. C'est nous qui traduisons. Par « expérience d'ensemble », il faut comprendre « expérience de la communauté », voire « expérience collective ».

domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. »⁴⁴⁵

Mais, précisons encore. La pensée de W. Benjamin relative à l'occurrence du concept d'*aura* (qui est inhérent à l'objet) a nourri diverses pratiques artistiques à travers le temps, au point parfois que l'on a porté une attention démesurée à l'objet ou au phénomène artistique puisque celui-ci, du coup, a été protégé et écarté de la vie quotidienne.

Ce n'est d'ailleurs pas le cas toujours, et autour du concept d'*aura* qui soulève parfois des discussions sur sa compréhension, voire un certain malentendu⁴⁴⁶, certains penseurs et artistes creusent des voies autour de ce concept.

Ainsi A. Boal met en lumière que, par exemple, *aura* n'est pas pareille à *halo*⁴⁴⁷. Tandis que le premier mot rappelle la projection d'un observateur sur un objet, le deuxième se réfère à ce qui exhale de l'objet. Il démontre que les objets artistiques sont « métaphores substantives »⁴⁴⁸. En tant que métaphores, ils suscitent une profusion de signifiés et de sens chez le récepteur après leur mise en forme. Plus spécifiquement, l'*aura* se produit *via* le regard subjectif de l'observateur : « l'*aura* se met en œuvre après la création de l'objet, et non pas avant, quand l'œuvre n'existait qu'immatériellement dans la tête de l'artiste »⁴⁴⁹.

Si nous évoquons ce point, c'est parce qu'une grande partie des nouvelles formes artistiques a pris appui sur W. Benjamin pour parler du caractère intouchable de l'œuvre d'art, et cela au moment du « Tournant esthétique », dès la deuxième moitié du XXe siècle.

Face à la quotidienneté brutale néolibérale, les artistes ont alors essayé de problématiser la place du geste sensible dans la société via « la destruction inouïe de la frontière que traçait le monde de l'art depuis des siècles : de la chute du cadre du tableau qui établissait les règles de reconnaissance d'une œuvre »⁴⁵⁰. Ainsi,

⁴⁴⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, in Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III..., *op. cit.*, p. 276.

⁴⁴⁶ Nous y reviendrons plus tard, mais a priori W. Benjamin lie l'*aura* au moment de la *rencontre*.

⁴⁴⁷ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴⁸ *Id.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 42. Cette compréhension de Boal de l'*aura* nous rappelle l'enjeu de la *théâtralité*. De fait, si la théâtralité, c'est la capacité à organiser le regard d'autrui vers un point, la théâtralité ne se forme que si elle trouve le regard de l'observateur. L'observateur, en ce sens, est un agent actif et structurant de la théâtralité.

⁴⁵⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre...*, *op. cit.*, p. 13.

développant une esthétique du chaos, ces artistes ou ces pratiques voulaient subvertir le langage⁴⁵¹ habituel de l'art. Leur réflexion s'est posée sur la manière dont le chaos pourrait être intégré à la scène, soit en reprenant et en détournant les problématiques sociales urbaines, soit en bouleversant les espaces artistiques destinés a priori à l'exposition de l'art, à l'exemple des théâtres et des musées, soit en cherchant d'autres espaces comme les galeries, les écoles, les cafés..., soit en inscrivant leur travail au sein du quotidien, dans la rue.

Indépendamment du dispositif qu'il mettrait en place, les enjeux du quotidien urbain sont ainsi devenus leur principale inspiration de création.

En règle générale, leur objectif recoupait l'idée qu'il fallait *rediriger le cours de l'expérience* à un niveau différent. Sans doute ne doit-on pas sur-interpréter ce geste et il n'y avait peut-être pas la conscience de reconquérir l'expérience urbaine, mais on doit toutefois le souligner puisque, de toutes les manières, la ville moderne a engendré ces actions.

Et ces actions ont eu des conséquences sur le spectateur qui découvrait à travers elles quelque chose d'inattendu, et simultanément éprouvait sa singularité au contact de ces nouveaux agencements de l'art :

laissera alors une part (même importante, même essentielle) du travail au spectateur. [...] ce que nous aimerions désigner comme la valeur la plus haute de la représentation théâtrale contemporaine : sa valeur d'expérience (ou d'événement, pour reprendre le terme de Mounin). Car, pour que l'expérience ait lieu, qu'elle ait tout simplement sa raison d'être, nul ne doit en connaître d'avance le résultat. Il s'agit donc de tendre vers l'inconnaissance. De se défaire d'un savoir plutôt que d'en accumuler.⁴⁵²

En cela, ces tentatives et ces expériences, plus proches d'une expérience singulière, s'apparenteront selon nous à renouveler notre rapport à l'espace urbain, au quotidien urbain ; et à travers ces nouvelles actions, la rue et ses alentours s'apparentent à la

⁴⁵¹ Conformément cette auteure, ces formes ont interrogé la fonction sacrée de l'artiste à travers parfois le cri, la déconstruction, le chaos, l'usage du corps autrement. C'est pourquoi elles ont cherché un nouveau point de contact entre l'art et la vie : parce qu'elles voudraient sortir du cadre d'autorité traditionnelle. Parmi ces pratiques qui ont mis en cause l'illusion mimétique, on peut citer celles performatives, les rituels de mutilation ou de sacrifice, les happenings, les nouvelles expériences en mise en scène, en musique, en danse, etc.

⁴⁵² À cet endroit, Joseph Danan évoque la « représentation émancipée » de B. Dort pour caractériser cette nouvelle façon de créer la scène. In Joseph Danan, *Qu'est-ce que... op. cit.*, pp. 38-43.

recherche d'une expérience plus singulière, qui conduira les créateurs à « changer l'expérience du monde »⁴⁵³...

Le détournement d'un espace fictionnel...

La quête d'un nouveau type d'expérience a déclenché chez les créateurs la quête de nouvelles configurations spatiales... ou, pour rappeler la pensée de P. Brook, la quête d'innombrables possibilités de « concentration » que l'espace convoque.

Parmi ces espaces, la rue figure comme l'un des enjeux de ces nouvelles pratiques, surtout parce qu'elle incarne encore diverses valeurs comme la diversité, l'imprévisibilité, la liberté, le mouvement, l'anonymat... et surtout la rencontre des anonymes... alors que ces valeurs sont de plus en plus fragiles. Il s'agit d'un espace en somme « d'affirmation d'un peuple et le dernier espace laissé disponible pour faire communauté »⁴⁵⁴.

La rue est bien ce lieu où l'étrangeté est présente. Une étrangeté qui rappelle que l'espace virtuel et l'espace d'actualisation sont le propre de cette rue et que cette dualité est co-présente, non excluante, propice à l'expression, comme le souligne Jacques Rancière.

Parce que la rue, en se déplaçant dans un *entre* permanent (*entre* la démonstration de force des mouvements de contestation et l'« esthétisation de la vie politique »⁴⁵⁵, *entre* les effets d'exclusion sociale et de socialisation des anonymes, *entre* atmosphère mystérieuse le soir et éclairante, lisible pendant la journée)... la rue est devenue une matière poétique pour la « scène ». C'est elle qui « représente la quotidienneté dans notre vie sociale. Elle en est la figuration presque complète, le "digest" rendu intéressant par sa condensation. »⁴⁵⁶

Même si, dans un premier temps, dans un « premier âge », elle a été plutôt un motif de fiction pour la scène, adapté au théâtre. Comprendons par-là que la rue était l'élément urbain servant à soutenir l'action des personnages dans un théâtre qui avait lieu dans les murs. La rue jouait donc comme un élément influençant l'action dramatique, et elle rendait présente la vie urbaine. On se rappellera, par exemple,

⁴⁵³ Jean-Jacques Delfour, cité in Martine Maleval, « Théâtre de rue... », *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵⁴ Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?* (Conversation avec Eric Hazan), Paris, La Fabrique, 2017, p. 29.

⁴⁵⁵ Ce qui concerne l'esthétisation entreprise par le fascisme. D'après Walter Benjamin, « L'œuvre d'art... », *op. cit.*, p. 314.

⁴⁵⁶ Henri Lefebvre, *Critique...*, t. II, *op. cit.*, p. 310.

des personnages de Plínio Marcos notamment ceux de *Dois Perdidos numa noite suja*⁴⁵⁷ (1966), puis *Navalha na Carne*⁴⁵⁸ (1967), ainsi que les pièces *Marat-Sade*⁴⁵⁹ (1964) de Peter Weiss, *Le Balcon*⁴⁶⁰ (1956) de Jean Genet.

Toutes ces pièces comprennent des personnages qui se trouvent à la marge d'une vie sociale, apparemment respectable. Mais chacune de ces pièces, aux ambiances fermées et oppressantes, intègre tout le paysage de la vie urbaine où « habitent » le monde des prostituées, les délaissés sociaux, les foules, etc.

L'urbain sert ainsi à dynamiser l'action dramatique et dans ces premiers exemples, on sent sa présence, alors que les personnages sont dans des intérieurs.

Dans un autre registre, l'urbain sert de paysage entourant l'action dramatique, un peu à la manière d'une toile de fond. Là, ce n'est plus le lieu de la claustration, au contraire. Les intrigues se déploient au sein de la ville, dans la rue, comme en mouvement à travers la ville. On y fait nettement référence aux conditions urbaines. Parmi tous les exemples que nous pourrions donner, rappelons les personnages en situation de marginalité tels ceux de Bernard-Marie Koltès (notamment ceux de *Dans la solitude des champs de coton*⁴⁶¹, 1985, puis *Roberto Zucco*⁴⁶², 1990), ainsi que les pièces *O último carro*⁴⁶³ (1964-65) de João das Neves, *Nossa Vida Não Vale um*

⁴⁵⁷ L'histoire se déroule dans une chambre de pension misérable où deux gars habitent. Paco et Tonho se trouvent notamment à la marge de la société. Ils travaillent comme manutentionnaires et passent leur temps à charger et décharger des marchandises. Ils discutent tous les soirs de leurs vies médiocres. Jusqu'au moment où Tonho souhaitera avoir une paire de nouvelles chaussures. Là, la vie sociale de la rue représente tout ce qui est inaccessible pour eux.

⁴⁵⁸ C'est l'histoire de trois personnages installés dans la chambre d'un bordel. Ainsi la prostituée Neusa Suéli, le proxénète Vado et l'homosexuel Veludo discutent de leurs vies. L'ambiance urbaine décadente autour de cet hôtel joue sur ces personnages.

⁴⁵⁹ L'histoire se passe dans un hôpital psychiatrique où les internés jouent des épisodes de la Révolution française. La rue y apparaît comme espace polyphonique, destinée surtout aux situations révolutionnaires.

⁴⁶⁰ Il montre la dualité entre la vie dans cette maison de prostitution nommée Grand Balcon, où il y a tout un jeu de déguisement qui révèle l'hypocrisie de la société... et l'agitation des rues grâce à la révolution qu'y prend forme.

⁴⁶¹ La fable évoque la relation d'un dealer et d'un client dans un espace qui suggère la rue. Celle-ci nous est présentée comme un espace où tout peut arriver.

⁴⁶² C'est l'histoire d'un gamin qui cherche à s'enfuir de sa maison qu'il considère comme une prison. Bref il cherche à se soustraire aux conventions d'une vie médiocre. De gamin-problème, il devient un hors-la-loi recherché par la police. Ici la rue est à la fois l'espace de la liberté et de la tension.

⁴⁶³ L'action se déroule dans un train, où les personnages se déplacent dans la ville Rio de Janeiro. Parmi ceux-ci, on trouve des ouvriers, des mendiants, des prostituées, des alcooliques, des voleurs, etc. Il n'y a pas de protagoniste car c'est le train qui joue « le plus important personnage » : c'est lui qui met en relation et en communication les gens avec les villes alentour.

*Chevrolet*⁴⁶⁴ (1990) de Mário Bortolotto, et *La Mission, souvenir d'une Révolution*⁴⁶⁵ (1979) de Heiner Müller.

Dans ces exemples, on peut remarquer que la rue, en tant que matière poétique, permet à la scène théâtrale le surgissement d'un ensemble de personnages divers, souvent situés en dehors du cadre du *socialement accepté*. Soit l'histoire de personnages et le développement de thématiques, éloignés des soucis « bourgeois » qui tournent, eux, autour des conflits liés à la maison et au travail. Exit les problèmes de femme aliénée au foyer (Hedda Gabler, Thérèse Raquin, Nora...) et leurs crises existentielles. Les personnages de Koltès, de Müller, etc. sont caractérisés par l'ambiguïté, par leur *pluridimensionnalité* de caractère. Le *pluriel* de la rue qui rappelle le *pluriel* de la fiction...

À travers eux, de nouveaux questionnements apparaissent, et ces personnages ou figures sont à l'origine de nouvelles problématiques qui sont en interaction avec la diversité de la ville contemporaine. Soit encore et aussi une manière de souligner qu'esthétique et politique sont toujours dans un dialogue.

Par ailleurs, et enfin, nous constatons que les créateurs ont souvent convoqué l'élément d'*urbain* afin de traiter de sujets autour de la révolution⁴⁶⁶, parce que la rue, par nature, est le lieu de formation du changement de situation politique. Ainsi, A. Carreira met en lumière que le caractère révolutionnaire est singulier à la rue. Parce que la rue est le lieu d'une diversité, qu'elle possède un caractère pluriel et, lieu de transit, qu'elle permet au sujet de conserver un caractère anonyme qui le met en position d'être « libérer d'une contrainte personnelle »⁴⁶⁷. Ce n'est pas un hasard si le carnaval est une manifestation, par essence, lié à la rue.

Parce que très logiquement, c'est plus simple d'acquérir cette condition d'anonymat

⁴⁶⁴ L'action a lieu dans une ambiance urbaine décadente autour de la famille Castilho qui est spécialisée dans le vol d'automobiles. Les personnages sont notamment des marginalisés sociaux qui souffrent de la disparition et de la mort de leur père. Dans cette pièce, la vie de consommation de la rue est tout ce qui est loin de leur monde.

⁴⁶⁵ Elle raconte l'histoire de trois hommes chargés de mener le soulèvement des esclaves en Jamaïque lors de la Révolution française. Cependant cette mission est avortée. Ici, il y a la dualité entre le privé – où il y a les conspirations politiques – et la rue.

⁴⁶⁶ « La révolution concerne la tentative de faire tomber les autorités politiques qui occupent une place au pouvoir, puis de s'y substituer afin de mettre en pratique des transformations radicales modifiant le rapport politique [...] Révolution, insurrection ou révolte ne sont pas pareils ; cette dernière est plus limitée géographiquement, [...] elle n'opère pas une subversion totale de l'ordre constitué [...] », in Norberto Bobbio, Nicola Matteucci, Gianfranco Pasquino, *Dicionário de Política*, t. II, trad. par C. Varriale et al., Brasília, Universidade de Brasília, 1992, p. 1121. C'est nous qui traduisons.

⁴⁶⁷ André Carreira, *O teatro de rua: Brasil...*, op. cit., p. 38.

dans la foule et qui invite le sujet la possibilité à « participer de nouvelles créations [...] d'un nouvel ordre »⁴⁶⁸. Même s'il s'agit d'un nouvel ordre éphémère.

Ainsi, c'est dans la rue que la foule a joué et joue encore un rôle important dans le mouvement de l'Histoire, en devenant une sorte de *protagoniste anonyme* ; car ce n'est que dans la rue que les gens peuvent devenir anonymes... ce n'est que dans la rue — parmi les foules — que les gens se sentent invités à jouer certain jeu... Une foule porteuse d'*énergie transgressive* qui, d'ailleurs, n'est pas du tout semblable à la « masse » compacte du fascisme, par exemple.

A. Carreira nous rappelle donc que la rue, normalement, exerce le pouvoir, ou cette fonction, d'initier l'avènement d'un nouveau régime politique. Et l'on comprend qu'à la différence des réformes qui se passent à l'intérieur des bureaux ou dans les palais, seule la rue est à même de construire un mouvement révolutionnaire, prenant en compte les gens qui y vivent.

[...] depuis les mouvements populaires des XVe et XVIe siècles, voire depuis la Révolution française que la rue est devenue l'espace du conflit politique et de la lutte de classes. Ainsi les révoltes villageoises ont été remplacées par la grève ou par l'insurrection ouvrière ; ceux-ci sont notamment des phénomènes urbains. En plus, les déplacements des grandes foules dans les rues caractérisent les événements de revendication du présent. Lors de ces moments se dévoile le caractère démocratique des rues.⁴⁶⁹

Ainsi, face à l'*unidimensionnalité* conséquence du système capitaliste, le caractère *pluridimensionnel* intrinsèque de la rue tient à une « friction » qui *amplifie* cette impression de mouvement... Tout y semble amplifié. Y compris les actions des personnages cités auparavant dans les pièces que nous avons signalées. Les dialogues, les indications gestuelles, les réactions, les décisions... tout, chez ces personnages et dans les situations, nous rappelle un monde d'extrémité. Par exemple, il y a alors chez les personnages de B.-M. Koltès et de P. Marcos une conduite qui les rend capables de tuer quelqu'un pour se libérer du poids de certaines vies quotidiennes médiocres... Chez Genet, c'est la foule de la révolution

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 37.

qui est menaçante et qui peut envahir tout... Chez J. das Neves, le motif du train qui peut dérailler provoque le « déraillement » des passagers et les invite à des réactions extrêmes. Dans ces pièces, l'univers fictionnel est, par nature, radical⁴⁷⁰. Mais n'en doutons pas, une pareille puissance créatrice (liée à la rue donc), intéresse bien souvent les créateurs de la scène (ceux des salles fermées). Et ce n'est pas rare alors, comme le montrent les exemples que nous avons convoqués, de voir que le développement dramatique fait de la rue, non seulement un élément de fiction, mais aussi un dynamisant théâtral, au point que dans ces pièces on assiste comme à un glissement du théâtre et de la scène, vers la rue.

... jusqu'au détournement d'un espace physique.

Eu égard à la recherche d'un nouveau point de contact entre art et vie, les artistes réinventeront la configuration spatiale de la scène. Dans cet espace d'art réinventé, le public sera invité à vivre un processus de « décolonisation de l'être »⁴⁷¹ via une réorganisation corporelle. La rigidité du placement en rang fixe, par exemple, sera remise en question, ainsi que le rapport frontal entre scène et salle.

On ne change pas la vie à coups de réformes et d'institutions ; il faut que la perception et la pratique changent, il faut que l'homme se change : qu'il se libère pour libérer le monde, comme Duchamp a libéré l'urinoir, comme Cage a libéré le bruit, comme les poètes libèrent les mots.⁴⁷²

Cette réforme de l'espace affectera les innombrables composants de la scène, y compris la qualité du répertoire, le style de dramaturgie, le jeu des comédiens, etc. La qualité de jeu dans un format arène/arena, par exemple, ne sera pas pareille à celle que peut produire l'architecture à l'italienne. On le comprend, la présence de la rue modifie tout, offre d'autres possibilités et entraîne les témoins/spectateurs à vivre une expérience beaucoup plus singulière. Par ailleurs, et c'est un changement majeur, si la scène avait pour souci la fonction optique du public (qu'est-ce que l'on voit ? comment on le reçoit ?), le déplacement de la pratique artistique dans la rue

⁴⁷⁰ Cette radicalité est souvent prêtée aussi aux artistes de rue, d'ailleurs, qui sont dans l'exagération dans les scènes qu'ils produisent. Et si bien sûr, cela tient à un espace plus difficile à occuper esthétiquement où il faut se faire voir et entendre, c'est aussi parce que le jeu y est empirique, lié à des sensibilités et des enjeux d'intensité qui sont propres à la rue.

⁴⁷¹ Expression à Frantz Fanon, citée in Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre...*, op. cit., p. 181.

⁴⁷² Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE 10/18, 1974, p. 238.

renouvelle le rapport du spectateur à ce qu'il voit et l'invite à percevoir autrement. Il y a comme un effet de déplacement afin de « dénaturiser la perception [...], à appeler à travers l'expérience théâtrale à reconsidérer et à penser autrement l'appréhension du monde qui est habituellement donné par les schèmes sensori-moteurs et par la reconnaissance automatique »⁴⁷³.

L'espace utilisé différemment modifie donc les conditions de perception et réintroduit le cours de l'expérience que l'on peut envisager aussi comme un retour du politique. Cet autre usage de l'espace physique via une pratique spatiale singulière renouvelle donc l'expérience parce que à travers elle ce qui arrive est « non unifié, discontinu, opposé au principe de leur union dans la cohérence hiérarchisée constitutrice de l'illusion dramatique »⁴⁷⁴. Soit autant de traits propres à cette pratique qui sont en dialogue avec la *cohérence incohérente* de la rue...

Et de préciser que ces nouveaux agencements perceptifs de la sphère de l'artistique engendrent des « agencements politiques »⁴⁷⁵ où le *charnel* est véritablement convoqué. Retour du politique et retour du corps donc.

Et il ne faut pas croire que cela ressemble à un tremblement de terre. Ce qui arrive dans la rue n'est pas lié au monumental ou au grandiose. Non, les propositions auxquelles nous pensons travaillent à une échelle mineure. Cela se manifeste donc à travers des petits gestes, des gestes éphémères et ponctuels, presque hors temps. Ainsi, on peut citer José Celso à la tête de son Teatro Oficina décrit par M. Isaacsson comme de « véritable bête de théâtre »⁴⁷⁶. D'une importance indiscutable pour l'Histoire de la scène, J. Celso revendique aujourd'hui un projet urbanistique pour la ville ; un urbanisme qui conjugue la latérisation du corps humain avec l'entremêlement des images incontrôlables produites dans la vie urbaine... Par ailleurs, en France, Armand Gatti⁴⁷⁷, en occupant les coins, les replis, les espaces

⁴⁷³ Christophe Triau, « 'Inquiéter le voir... », *op. cit.*, p. 56

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁴⁷⁵ En reprenant l'expression employée par José da Costa lors de son article de même nom, publié in revue *Théâtre Public*, n° 216..., *op. cit.*, pp. 25-32.

⁴⁷⁶ Marta Isaacsson, « *Os Bandidos*, Teatro Oficina : l'intermédialité de la scène brésilienne », in Yannick Butel (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 7, Aix en Provence, PUP, 2017, p. 81.

⁴⁷⁷ Chez Gatti, on évoque sa quête de « théâtre des possibles » qui répond au caractère insensé de la vie. Gatti qui a cherché à remettre en question l'emploi spatial-temporel du théâtre plus traditionnel afin d'empêcher l'appauvrissement de l'existence humaine. Ainsi, le poète s'est mis à travailler au sein d'autres espaces, s'écartant même de la direction de comédiens professionnels, recourant plutôt à des comédiens « alternatifs » (nous ne voulons pas utiliser le mot « amateur »), parfois venus

éloignés à l'intérieur des villes, travaille lui, presque de manière archéologique, sur les regards anonymes, les iris vides afin d'y saisir les mots rendus muets où séjourne la multiplicité des possibilités du monde... Au Brésil, encore, là où travaille Antônio Araújo⁴⁷⁸ à la tête de son Teatro da Vertigem, le metteur en scène cherche le son de la mémoire atavique qui pousse dans les veines des murs qui entourent les hôpitaux, les églises, les prisons... qui le conduisent jusqu'au cours d'un fleuve qui charrie l'histoire récente de la ville ; fleuve mort qui charrie la mort qui l'entoure... En France, toujours, où Jacques Livchine⁴⁷⁹ et son Théâtre de l'Unité, passe sans cesse de l'intérieur à l'extérieur, hors et dans les murs, et construit son travail sur les enjeux du déplacement, du voyage onirique ; là où à travers des trajectoires imprévisibles, la vie-poésie est de retour, chaotique, irrégulière, discontinue : en cela semblable à la vie. À Marseille, enfin où Julien Blaine⁴⁸⁰ lors de sa chute dans les grands escaliers de la Gare Saint-Charles de la cité phocéenne, fait résonner la parole-action en surplomb d'une Athènes au format de boulevard... À Porto Alegre, toujours, où Zé da Terra⁴⁸¹ s'installe seul au milieu de la rue du centre-ville de Porto Alegre afin de juste parler avec les gens, faire tonner sa voix et sonner son tambour au milieu d'une ville que l'on croirait vide de vie... À travers toutes ces actions, quelque chose de vivant est en place, et appelle la vie, jusqu'à Augusto Boal qui a développé un rapport à l'esthétique qui peut s'inventer dans tous les lieux, dans tous les espaces possibles (bus, école, rue, conseil municipal, etc.) afin d'entreprendre une sorte de *disparition du spectaculaire*⁴⁸².

L'ensemble de ces exemples que nous limitons volontairement correspond à notre étude qui questionne à la fois l'espace et l'usager de celui-ci, car à travers les

d'institutions disciplinaires, parfois de conditions sociales précaires. Cf. Olivier Neveux, « Le théâtre de Gatti filmé par la tribu », in *Images de la Culture*, n° 23, Paris, CNC, août 2008, pp. 19-20.

⁴⁷⁸ Là on se réfère à sa trilogie composée du *Paraíso Perdido* (1992, dans l'église), *Livro de Jó* (1995, dans l'hôpital), *Apocalypse 1,11* (2000, dans la prison), puis à son *BR3* (2006, sur le fleuve pollué Tietê).

⁴⁷⁹ Ici, nous évoquons aussi bien le travail de cet artiste de rue à la tête du Théâtre de l'Unité, que celui auquel nous avons assisté, lors de son dernier rendez-vous : *La Nuit Unique* dont la première a eu lieu en 2017. Création qui se déroulait de 23h à 7h, où la proposition invitait les gens non pas à participer mais à vivre effectivement une nuit où se multiplieront les images et les sons.

⁴⁸⁰ On se réfère à sa performance *Chute-chut !* (1982) lorsque Julien Blaine se jette dans les grands escaliers de la gare centrale de Marseille.

⁴⁸¹ Appelé aussi Zezão, on se réfère d'une part à son solo *O homem que queria acabar com o senado* (2014) où il raconte l'histoire d'un homme qui a souhaité faire tomber le Senat brésilien, d'autre part à sa trajectoire longue d'artiste de rue.

⁴⁸² Nous faisons référence ici à son rapport pratique de l'espace au quotidien, et à son idée de « théâtre de l'invisible », « théâtre forum » et « théâtre législatif ».

propositions de J. Celso, A. Gatti, A. Araújo, J. Livchine, J. Bleine, Z. da Terra et A. Boal, il est clair que les pratiques de ces artistes mettent en jeu l'architecture, la poésie, le sonore, le linguistique, la politique... du quotidien de la rue.

Et si nous devons n'en développer, provisoirement qu'un seul, alors il nous faudrait parler du projet architectural du Teatro Oficina, dirigé artistiquement par J. Celso. Fondée en 1958 à São Paulo, la compagnie avait initialement le but de remettre en question les deux lignes de travail théâtral prédominantes à cette époque-là. D'un côté les thèmes plutôt bourgeois et l'esthétique réaliste entrepris par la cie. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) ; d'un autre côté, les problématiques politiques nationales et l'esthétique épique de Brecht reprise par le Teatro de Arena. Entre la frontalité du TBC et la circularité de l'Arena, le Teatro Oficina essaiera alors de trouver une voie intermédiaire à ces esthétiques.

Au cours de sa longue histoire, la cie a toujours articulé sa recherche esthétique à la recherche d'usage spatial. Si au début elle s'est intéressée à la dimension plutôt frontale — via la mise en scène de dramaturgies étrangères et brésiliennes, plus tard l'Oficina cherchera graduellement une expérience caractérisée par la disparition totale du quatrième mur, ainsi qu'à la mise en avant de l'intimité charnelle et sensorielle, à la manière du Living Theater. Malgré l'incendie criminel⁴⁸³ qui a détruit une partie de son théâtre en 1966, la cie a poursuivi son travail scénographique et ses recherches spatiales. L'accomplissement de ce travail sur l'espace aboutissant dans les années 1980, au retour d'exil de J. Celso.

Depuis, la cie a investi toute son énergie dans le projet de construction d'un nouvel édifice, un « nouveau lieu », car l'ancien se trouvait dans un état de détérioration avancée⁴⁸⁴. Un édifice destiné à « l'indissociation du théâtre et de la vie »⁴⁸⁵, où « le politique et l'existential s'entrecroisent, le tragique, le comique et l'orgasmique fusionnent ».

⁴⁸³ D'après les entretiens de J. Celso, les responsables ont été les milices paramilitaires.

⁴⁸⁴ Détérioration surtout due à la lutte qui dure jusqu'à aujourd'hui contre la spéculation immobilière qui s'est développée dans le quartier du Bexiga (où le théâtre est situé). Spéculation menée par un célèbre homme d'affaires, propriétaire d'un réseau de chaînes de télévision, qui essaie depuis les années 1980, de mettre en place un énorme shopping center sur un terrain juste à côté du théâtre, ce qui serait préjudiciable à la conception architecturale de l'Oficina. José Celso et toute sa bande se trouvent depuis toutes ces années dans une lutte quichottesque afin de donner un usage différent à ce terrain ; à ce territoire.

⁴⁸⁵ Marta Isaacson, « *Os Bandidos...* », *op. cit.*, p. 82.

Inscrit dans un processus lent, ou plutôt ralenti, ce projet idéal a connu de multiples phases, de sa planification à sa construction interrompue à plusieurs moments — à cause de problèmes financiers et juridiques, l'inauguration du nouvel édifice a eu finalement lieu en 1994.

L'utopie du « théâtre-stade »⁴⁸⁶ de J. Celso a guidé pendant toute sa conception ce projet où le théâtre incorporerait les « spectacles de toutes natures »⁴⁸⁷, dans tous les environnements. En cela, le projet de J. Celso est une sorte d'enracinement et de lien « avec l'espace urbain, florestal, rural, maritime. C'est une relation d'amour [avec la ville] qui conduit à la pro-création, si l'on veut bien imaginer que le théâtre est un "concentreur" de présences humaines érotiques dans la cité. »⁴⁸⁸

Le « théâtre-stade » repose ainsi sur un mélange agençant des *sambódromos*⁴⁸⁹, des stades de foot et des *terreiros*⁴⁹⁰ afin de mettre en question toute culture hégémonique de « castration ». Il serait enfin une « attraction érotique, esthétique »⁴⁹¹ inscrite dans le quotidien, que les artistes doivent « présenter, non pas représenter. »⁴⁹²

L'architecte Lina Bo Bardi, avec la collaboration d'Edson Elito, a pensé ce théâtre en ayant en tête « un espace unifié, fondé sur les concepts "rue" et "passage" »⁴⁹³.

⁴⁸⁶ José Celso a emprunté cette utopie au poète Oswald de Andrade. Ce dernier s'est inspiré en V. Meyerhold pour idéaliser un espace qui pût remonter aux origines du théâtre, et à sa fonction de « fête populaire ». Plus précisément, d'après Andrade, le théâtre pourrait devenir une passion nationale telle quelle le foot-ball, en engageant les masses.

⁴⁸⁷ Edécio Mostaço, « Du corps de l'écriture à l'océan des signes », in Silvia Fernandes et Yannick Butel (dir.), *Théâtres brésiliens : Manifestes, mises en scènes, dispositifs*, Aix en Provence, PUP, 2015, p. 99.

⁴⁸⁸ José Celso, propos recueillis par Marcos Bulhões, « L'Animal humain... le Teatro Oficina de José Celso Corrêa. », trad. par J.-J. Mutin, in Silvia Fernandes et Yannick Butel (dir.), *Théâtres...*, *ibid.*, p. 233.

⁴⁸⁹ Espace destiné au défilé de groupes carnavalesques, voire écoles de samba. Il a le format d'une avenue.

⁴⁹⁰ Espace destiné aux cultes des religions africaines-brésiliennes telles que candomblé et umbanda. Les cultes se déroulent en format circulaire.

⁴⁹¹ Les termes entre guillemets lors de ce paragraphe sont les remarques de José Celso, in « Primeiras considerações intempestivas para a criação do Primeiro Teatro de Estádio », São Paulo, 2004. Disponible in www2.uol.com.br/teatrooficina/progestadio.html, lien consulté le 7 mars 2018. C'est nous qui traduisons.

⁴⁹² Phrase dite à ses comédiens lors d'une répétition. José Celso, cité in Beth Néspoli, « A travessia dos Sertões no Teatro Oficina », in revue *Sala Preta*, n° 10, São Paulo, ECA/USP, 2010, p. 60. C'est nous qui traduisons.

⁴⁹³ Evelyn Furquim W. Lima, « Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro SESC Fábrica da Pompeia. », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e...*, *op. cit.*, p. 16.

Unification issue du principe créatif de J. Celso nommé « te-ato » : jeu de mot entre *théâtre, tu es acte, je t'attache*, en exprimant un « art qui enlace le spectateur »⁴⁹⁴.

Il s'agit d'un *au-delà* du caractère de représentation théâtrale. Ou selon les mots de la compagnie, il s'agit de la communication directe du sujet avec le monde, celle qui doit nous permettre de percevoir et de dévoiler le théâtre qui régit toutes situations du quotidien⁴⁹⁵, afin de pouvoir avoir une position critique.

En suivant ces idées, L. Bo Bardi a essayé de mettre en forme le principe de la cie : faire de l'activité théâtrale elle-même une structure physique, tactile, non-abstraite⁴⁹⁶. Et cela en développant certains dispositifs⁴⁹⁷ tels que le sol de la scène-passarelle revêtu de terre et de planches de bois ; le recours à une technique d'éclairage et de sonorisation dévoilés ; la mise en place d'un espace où le spectateur se sent invité à déambuler, même pendant le déroulement de la scène, afin qu'il puisse avoir différents points de vue ; la mise en place d'un toit en verre qui permet aux gens de regarder à la fois le spectacle et la ville...

L'architecte a ainsi mis en pratique tout un ensemble de mécanismes qui déconstruisent *spatialement* l'illusionnisme scénique. Des mécanismes qui nous rappellent d'ailleurs les enjeux brechtiens.

Ainsi, le théâtre de l'Oficina est devenu une sorte d'extension de la rue, où les créateurs, les techniciens et le public (ou les témoins du phénomène) sont en contact direct entre eux, et entre eux et la ville : « l'édification semble absorber les enjeux du quotidien puis les traduit spatialement »⁴⁹⁸.

C'est pour beaucoup, également, un modèle d'architecture proposé par I. Chtcheglov lors de son *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. D'après ce dernier, l'architecture articule le temps et l'espace, et c'est pour cette raison qu'elle est capable de « moduler le temps, de faire rêver ». Cette modulation permet de faire jouer les désirs. « L'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹⁵ D'après le site internet d'un de ses projets de la cie., projet nommé *Universidade Antropófaga*. Lien disponible in www.universidadeantropofaga.org/teato, consulté le 15 mars 2018.

⁴⁹⁶ Lina Bo Bardi, citée in Evelyn Furquim W. Lima, « Espaços Teatrais... », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁸ *Id.*

actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de connaissance et un moyen d'agir. »⁴⁹⁹

En tenant compte de ces principes opérants, il nous semble que le plus important n'est ni l'intrigue de la pièce ni le jeu de ses comédiens, mais la *mise en forme du moment de la rencontre* lors du phénomène théâtral. Ce qui compte, c'est un processus, un « être-processus » qui bouleverse tous les autres composants de la mise en scène, y compris la mise en jeu, la mise en présence, la mise en contact, la mise en « te-ato »... jusqu'à la *mise en dévoration*.

Dès lors, cette expérience se révèle être une contribution à la pratique politique de la scène puisque puisque l'architecture de l'Oficina – tel quel indique I. Chtcheglov – engendre un processus de connaissance et d'un mode d'agir différemment. Ce qui aboutit à une liberté donnée aux témoins de cette pratique qui peuvent choisir leur point de vue à la différence des édifices classiques rigides.

Ce qui est important à mes yeux, et sur scène principalement, a à voir avec la présence vive de chaque public où qu'il soit, dans la rue ou au théâtre. Ce qui est essentiel, c'est que notre pratique artistique offre sur scène de sens multiples. Que ça fonctionne comme une Babel qui est un foyer d'énergie créatrice puissante pour chaque jour, nuit, petit matin.⁵⁰⁰

Aussi, c'est cette conjugaison, voire l'*absorption* de la ville par l'édifice théâtral, qui déclenche son glissement vers la rue au sens où le théâtre *s'inscrit* dans le quotidien. Même s'il s'agit d'un glissement plus virtuel qui est d'ordre plus poétique et imaginaire que concret.

Tout cela nous rappelle également la mise en scène *Os Bandidos (Les Brigands, 2008)*. C'est une adaptation de *Die Räuber* de Friedrich Schiller dont J. Celso articule l'intrigue originelle au contexte actuel. Plus précisément, la pièce s'inscrit dans le mouvement romantique allemand *Sturm und Drang*, et elle met en scène, globalement, la dispute de deux frères aristocrates autour de l'amour de leur père et du pouvoir dans un royaume de l'hémisphère nord. L'Oficina reprend ce motif, mais situe cette intrigue dans le contexte actuel, où les deux frères Franz et Karl

⁴⁹⁹ Appelé aussi Gilles Ivain, in *Internationale...*, *op. cit.*, p. 16. Article originellement publié in Guy Debord (dir.), revue *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 16.

⁵⁰⁰ José Celso, propos recueillis par Marcos Bulhões, « L'Animal... », *op. cit.*, p. 240.

deviennent Kosmos et Damião⁵⁰¹. Ils se disputent le droit de succession à la tête de l'entreprise familiale du père, notamment une société mondiale de communication et média nommée *Pro World Corporation* \$\$\$. Il faudrait rappeler que le redoublement du S en « SS » fait allusion aux initiales du nom de l'homme d'affaires qui veut construire un shopping center à côté de l'Oficina... Ce redoublement du « S » n'est pas non plus sans suggérer les escradons de protection du régime nazi (Waffen-SS)...

Les références au monde médiatique sont absorbées et mélangées aux références de la culture de masse qui colonisent le monde, surtout au Brésil.

De Ben Laden à l'ancien pape Benoît XVI, de l'ancien président brésilien Fernando Henrique Cardoso à l'ancienne conseillère à la sécurité nationale des EUA Condoleezza Rice, tout se télescope, tout s'interpénètre, ou pour se rapprocher d'un trait culturel brésilien, tout s'anthropophage.

Indirectement, la saga qui concerne l'enjeu du terrain à côté du théâtre y est présente, à travers le conflit qui porte sur *une* conception de ville et de la vie quotidienne. S'y révèle, l'opposition de deux projets urbanistiques de la ville de São Paulo. Indirectement aussi l'Oficina s'inscrit dans l'espace poétique du quotidien de la ville. Tout y est indirectement, car, au contraire d'un art de *tract* ou de *manuel*, J. Celso travaille à délivrer des *intensités*. *Intensités* qui seront ressenties plus nettement encore lorsque les pratiques s'inscrivent *poétiquement* et *physiquement* dans le quotidien de la rue.

Paquets d'intensité construits, d'après nous, sur la dynamique poétique-spatiale de l'*anthropophagie*. Celle-ci est d'ailleurs le principe qui a guidé tout le travail de la cie de J. Celso.

La dévoration du rideau.

Contre les élites végétales. [...] Contre les scléroses urbaines. Contre les Conservatoires, et l'ennui spéculatif.⁵⁰²

⁵⁰¹ Référence aux deux entités du syncrétisme des religions africaines-brésiliennes et du catholicisme. Lors de la pratique du candomblé et de l'umbanda, Cosme et Damião sont deux jumeaux espiègles qui font toujours des bêtises, et qui aiment les gateaux et les bonbons.

⁵⁰² Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », in *Revue Silène*, trad. par M. Riaudel, mars 2010. Disponible in www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf, lien consulté le 22 juin 2017. Originellement c'est Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », in *Revista de Antropofagia*, ano 1, n° 1, mai 1928.

Résultat des troubles et de la situation politico-économique brésilienne liée à l'intensification du processus d'industrialisation, au surgissement des grandes métropoles, à l'arrivée de nombreux immigrants qui fuient la Première Guerre mondiale, à l'éclosion de mouvements séparatistes, aux insurrections politiques régionales, ainsi qu'au contact avec les courants d'avant-garde européens et leur prémisses de liberté créative, le mouvement moderniste brésilien surgit dans le premier tiers du XXe siècle et peut être perçu, certainement, comme un des grands responsables du tremblement de la vie culturelle du pays. Exerçant un regard critique sur le passé colonial, les artistes modernistes avaient pour but à la fois la redécouverte et la mise en valeur des éléments de la culture brésilienne, et la rupture avec la tradition érudite européenne⁵⁰³.

Parmi eux, on compte la figure de proue Oswald de Andrade, agitateur principal de ce mouvement, qui rallia entre autres Mario de Andrade et Tarsila do Amaral. Il était le fils unique d'une famille très bourgeoise de São Paulo, ce qui lui a permis de voyager en Europe à plusieurs reprises. Engagé dans le milieu artistique et intellectuel de l'époque, actif dans la presse culturelle, homme public d'innombrables polémiques, son contact avec les courants d'avant-garde européens lui a inspiré la conception de la Semaine d'Art Moderne de 1922. Un événement pluridisciplinaire qui s'est passé au Théâtre Municipal de São Paulo, et dont le but était d'établir « l'indépendance esthétique du Brésil après un siècle d'indépendance politique »⁵⁰⁴. Même si l'Europe, et notamment la vie parisienne, le fascinait puisque toutes les références intellectuelles et les modèles de comportement, d'art, de mode venaient de là-bas, son rapport critique au monde l'a conduit à découvrir le Brésil à Paris⁵⁰⁵, un fait qui peut être compris comme

un processus à peine successif de dé — et reterritorialisation, celui d'un « Esprit Nouveau » tropicalisé ou d'un Brésil réinventé sous le signe des modernités européennes, comme l'on voudra, mais toujours dans le

⁵⁰³ Rita de Cassia Martins Oliveira, « Breve panorama do modernismo – Revisitando Mário e Oswald de Andrade », in *Revista de Literatura, História e Memória – Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil*, vol. 8, n° 11, Cascavel, UNIOESTE, 2012, p. 84. C'est nous qui traduisons.

⁵⁰⁴ Antoine Chareyre, « Oswald de Andrade ou L'avant-garde en climat post-colonial », in Oswald de Andrade, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, trad., préf. et ann. par A. Chareyre, Paris, La Différence, 2010, p. 23.

⁵⁰⁵ Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, p. 38. C'est nous qui traduisons.

mouvement, le décentrement critique [...]. Tel fut bien pourtant l'esprit du projet d'Oswald, et il choisit la poésie pour l'afficher : renverser symboliquement le rapport entre le centre et la périphérie.⁵⁰⁶

Ainsi, le regard critique qu'O. Andrade portait sur l'histoire — basé sur l'expérience du sujet primitif⁵⁰⁷ — l'a fait réfléchir à une procédure d'abord esthétique où tout mériterait d'être transformé/dévoré/déconstruit/déclassé, surtout les cultures du *Nord* géographique. Cette procédure toutefois ne relevait pas uniquement d'une affaire artistico-culturelle. Elle correspondait aussi à une position politique par rapport au monde « où la nature est perçue comme un espace de multiplicité, de contact, en contraposition à l'idée de civilisation »⁵⁰⁸.

Recourant à un langage poétique plein de jeux de mots, usant de la parodie, on trouve son utopie sous une forme radicale dans son *Manifesto Antropófago* publié en 1928. En jouant « l'Europe contre elle-même »⁵⁰⁹, Andrade retrouvait le Brésil en convoquant le rejet de son passé — le passé correspondant à l'Europe. À partir de là, le rite anthropophagique indigène en Amérique latine serait la forme métaphorique servant idéalement son objectif⁵¹⁰ : celui de remettre en question l'héritage eurocentrique et celui de promouvoir l'idée de la formation du peuple brésilien.

Du grec *anthropos* (homme) et *phagein* (manger), l'anthropophagie était une pratique d'innombrables espèces humaines depuis la période préhistorique⁵¹¹. En règle générale, l'anthropophagie a deux causes possibles : soit l'absence alimentaire, soit les croyances rituelles et surnaturelles. Les tribus indigènes brésiliennes telles que les *Tupinambas* et *Tupi-guaranis* du XVe au XVIIIe siècle croyaient à la deuxième

⁵⁰⁶ Antoine Chareyre, « Oswald de Andrade ou L'avant-garde... », ...*op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁷ Cette idée de primitif vient des premières expéditions arrivées en Amérique. En trouvant « des peuples qui vivaient tout nus, qui n'avaient à peu près aucune industrie, qui ne connaissaient pas la Révélation chrétienne », les colons ont imaginé que ces peuples-là « étaient le dernier témoignage de cet âge d'or légendaire », Claude Lévi-Strauss, *De Montaigne à Montaigne*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2016, p. 41.

⁵⁰⁸ Alexandre Nodari, « "A transformação do Tabu em totem": notas sobre (um)a fórmula antropofágica. », in *das Questões*, n° 2, fev/mai 2015, p. 36. C'est nous qui traduisons.

⁵⁰⁹ Antoine Chareyre, « Oswald de Andrade ou L'avant-garde... », ...*op. cit.*, p. 27.

⁵¹⁰ Il faut souligner d'autres influences importantes pour l'entreprise anthropophagique d'Andrade, comme celle de Michel de Montaigne, notamment le chapitre « Des Cannibales » des *Essais*, voire aussi l'œuvre de Blaise Cendrars. Par ailleurs, il fait référence aussi au fait historique de la déglutition (Le mot est d'Andrade et s'entend comme « dévoration ») du premier évêque du Brésil, Dom Pero Fernando Sardinha, par les indigènes *Caetés* vers 1556.

⁵¹¹ Florence Burgat, *L'humanité carnivore*, Paris, Seuil, 2017, p. 297.

option, puisqu'ils considéraient possible d'assimiler les forces de leurs ennemis, leurs qualités et leurs savoirs via leur dévoration. Ce n'est pas une coïncidence si les descriptions de chroniqueurs de cette époque-là racontaient également que les indigènes adoptaient parfois les noms de leurs ennemis après les avoir mangés. Manière de les assimiler totalement.

Conformément à ce que pense l'anthropologue C. Fausto⁵¹², à travers le fait de manger quelqu'un, la question de l'identité et de l'intimité est en jeu. Soit parce qu'on *mange avec et comme quelqu'un* pour s'identifier à la personne (mangée) ; soit parce qu'on *mange quelqu'un* pour en retenir quelque chose. L'anthropologue insiste alors sur le caractère de cette commensalité qu'il nomme « commensalité familiale ». Mise en pratique chez les indigènes anthropophages, il montre que cette commensalité repose sur la reconnaissance simultanée des nécessités pour soi-même et sur les qualités de l'être mangé, dans un rapport d'altérité rituel⁵¹³ où la régénérescence de soi-même repose sur l'incorporation de l'autre.

Ce « savoir sensible cannibale »⁵¹⁴ n'a pour autant rien à voir avec une affaire métaphysique où serait en jeu une ontologie de l'être. Il s'agit plutôt d'une recherche qui porte sur le caractère relationnel entre les choses. Selon A. Nodari, c'est la raison pour laquelle le mot « contact » est si essentiel chez Andrade, de même qu'est fondamentale la métaphore de l'indigène nu connecté à la terre — une façon pour le poète de rejeter tous les ornements pour trouver une singularité sauvage, barbare, combative ou, plus précisément, un moyen d'accéder à « un esprit de lutte réveillé par la mémoire »⁵¹⁵.

Notre race n'a rien à voir avec l'Occident ni avec l'Orient. Ils sont loin de nous. Nous sommes soumis aux influences équatoriales. [...] Qu'est-ce que l'anthropophagie ? Le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ses vertus passent en nous. Une communion. Nous absorbons le *Tabou* pour le transformer en *Totem* : l'ennemi sacré qu'il faut **transformer** en ami. [...] Bien entendu je ne repousse pas les belles choses que vous nous

⁵¹² Carlos Fausto, « Banquete de gente : comensalidade e canibalismo na Amazônia », in *Mana*, vol. 8, n° 2, Rio de Janeiro, oct. 2002. Disponible in dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000200001, lien consulté le 24 juin 2017. C'est nous qui traduisons.

⁵¹³ Suely Rolnik, citée in Rita de Cassia Martins Oliveira, « Breve panorama... », ...*op. cit.*, p. 87.

⁵¹⁴ Alexandre Nodari, « "A transformação do Tabu em totem" », ...*op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁵ Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão: entrevistas.*, org., préf. et ann. par M. E. Boaventura, São Paulo, Globo, 2009, p. 80. C'est nous qui traduisons.

avez apportées [...]. Mais je veux que le Brésil d'autrefois renaisse.⁵¹⁶
(remarque de l'auteur)

Malheureusement, les contemporains d'Andrade n'ont pas compris tout de suite sa proposition de « décoloniser complètement le Brésil de l'Hémisphère Nord »⁵¹⁷, et sa pensée n'a été redécouverte que dans les années 1960 par la *contracultura* brésilienne, surtout par J. Celso lors de sa mise en scène *O Rei da Vela*⁵¹⁸ en 1967.

On comprend dès lors que l'anthropophagie d'O. de Andrade correspond à un dispositif d'abord critique qui cherche à développer et à promouvoir la transformation vers un nouvel ordre et une nouvelle morale. À travers un *esprit de lutte sauvage*, cette dynamique poético-spatiale nous permettrait de résister-réexister⁵¹⁹ parmi les cultures de masse prédatrices qui essaient d'uniformiser toutes nos expériences.

En d'autres termes, face à cet agencement hétéronomique social qui se diffuse à une échelle globale, l'anthropophagie peut être encore un instrument « d'attaque des relations asymétriques de pouvoir »⁵²⁰, voire une tactique de lutte, de guerre qui permettrait à l'artiste d'absorber certains espaces physiques ou de bouleverser certains agencements qui y sont opérants et déployés... Soit une façon *in fine* de déclencher une ré-organisation du discours, de la pensée, du corps, de la langue au travers desquels on a tous été colonisés...

Soit parce que l'anthropophagie se révèle une affaire spatiale, notamment d'absorption de l'ambient ; soit parce que la langue se révèle une affaire politique (cf. G. Deleuze et F. Guattari), notamment un système d'interaction producteur d'espaces... il s'agit d'un acte entrepris par tous ceux qui font tomber, de différentes

⁵¹⁶ Oswald de Andrade, entrevue à Nino Frank en juin 1928, cité in Antoine Chareyre, « Oswald de Andrade ou L'avant-garde... », ...*op. cit.*, p. 51.

⁵¹⁷ José Celso, propos recueillis par Marcos Bulhões, « L'Animal... », *op. cit.*, p. 235.

⁵¹⁸ Écrite dans les années 1930 par Oswald de Andrade, elle n'avait jamais été mise en scène à cette époque-là parce qu'elle était considérée comme irréalisable. Cette pièce satirique (en français *Le roi de la cierge*) divisée en 3 actes, les personnages centraux Héloïse et Abélard font parties de la bourgeoisie hypocrite, de l'oligarchie rurale décadente. Abelardo I est considéré comme le « roi du cierge » parce qu'il est fabricant et marchand de cierge. En plus, c'est un créancier et il profite de la grande crise économique du pays pour augmenter les taux d'intérêt, et ainsi s'enrichir.

⁵¹⁹ « Reexister » au sens d'exister en résistant, de renaître perpétuellement... José Celso, prise de parole lors du documentaire *Evoé – Retrato de um Antropófago*, réalisation Tadeu Jungle et Elaine Cesar, São Paulo, 2011. C'est nous qui traduisons.

⁵²⁰ André Gardel, « Scène oxymorique au Brésil du XVIe siècle : anthropophagie, perspectivisme et modalisation », in Emmanuel Cohen, Laure Couillaud & Christophe Bident (dir.), revue *Incertains Regards*, hors série 1, Aix en Provence, PUP, 2015, p. 80.

manières, le rideau idéologique bourgeois, ceux qui dévorent le rideau et qui l'éjectent en forme de langue poétique, ceux qui inscrivent leur travail dans l'espace poétique et/ou physique de la ville, afin d'y faire apparaître une autre logique urbanistique, ceux qui, en somme, *bouffent* certaine « langue du pouvoir » pour inventer une langue, voire pour refonder un nouvel espace linguistique...

Principe poétique d'abord littéraire, puis scénique, nous pouvons également identifier l'anthropophagie dans certaines pratiques de rue fondées sur le contact. Dès lors, celles-ci deviennent des *poétiques politiques* parce qu'elles augmentent la zone de production d'expérience et de subjectivité. Ce mot *contact* sera alors la clé pour comprendre le processus anthropophagique inséré dans « l'art de la rencontre »⁵²¹, en reliant en somme cet art du « vivre-ensemble »⁵²² à un espace également du vivre-ensemble : la rue.

I—2—3 Le réagencement du quotidien urbain.

Une absorption de l'urbain : l'humaine aventure.

Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. L'humaine aventure.⁵²³

L'anthropophagie ne dévore pas des corps ; au contraire, elle produit des corps. C'est le cannibalisme qui dévore la chair.⁵²⁴

Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre, et ce qui sort du dedans mystérieux de nous-mêmes ne doit pas perpétuellement revenir sur nous-mêmes dans un souci grossièrement digestif. Je veux dire que s'il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller

⁵²¹ Emprunté à Yannick Butel lors de son article « A Arte do Encontro, uma Arte de Distância : de Thomas Richards e Mario Biagini à Jerzy Grotowski », in revue *Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n° 1, pp. 198-219, 2013. Disponible in seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/33684/25088, lien consulté le 9 novembre 2017.

⁵²² Terme employé à Jorge Dubatti.

⁵²³ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage »..., *op. cit.*, s.p.

⁵²⁴ Raúl Antelo, *Transgressão e modernidade*, Ponta Grossa, UEPG, 2001, p. 273. C'est nous qui traduisons.

dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir
faim.⁵²⁵

Eu égard à de tels mécanismes de « production de corps », ou de tel dispositif d'« absorption de l'ambient »⁵²⁶... en mettant en relief « notre simple force d'avoir faim »... il nous semble que le principe anthropophagique se révèle un *déclencheur* de métamorphoses, soit dans la sphère rituelle (pour quelques tribus indigènes) soit dans la sphère poétique (pour O. de Andrade puis J. Celso par exemple).

En définitive, l'anthropophagie se nourrit de la diversité de la nature. Elle amalgame tout et produit de nouveaux corps, de nouvelles mentalités, de nouveaux comportements.

Chez J. Celso par exemple, l'anthropophagie est repérable et visible à travers le mélange de références dites intellectuelles et culturelles grecques anciennes, brésiliennes, africaines, européennes, orientales... et simultanément, par la dévoration, un traitement critique et parodique de la culture de masse. Le Teatro Oficina arrive ainsi à une « tradicomédieorgie »⁵²⁷ que tous les sujets présents sont invités à *vivre*...

Cet « inviter à vivre » qui rappelle que l'*anthropophagisation* concerne fondamentalement, dans le domaine scénique, la *dévoration* de ce qu'on comprend au sens traditionnel par *théâtre* : à savoir un lieu destiné surtout pour voir et regarder. Mais, et précisons-le, il ne s'agit pas simplement de ce qu'on nomme couramment un « art participatif » (classification refusée par J. Celso⁵²⁸ qui considère

⁵²⁵ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 11.

⁵²⁶ Oswald de Andrade, le 07 de abril de 1929, cité in Alexandre Nodari, « O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia) », in *Revista Confluente*, vol. 1, n° 1, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologn, 2009, p. 126. C'est nous qui traduisons.

⁵²⁷ Originellement c'est « tradicomediaorgya ». Ici les concepts de tragédie, de comédie et d'orgie sont mêlés étroitement, notamment la pensée de Nietzsche, d'Andrade et d'Artaud.

⁵²⁸ « Le plaisir du théâtre concerne le "faire", non pas le "voir". Le public ne participe pas. D'ailleurs ça m'énerve le mot "participer"... Tu es acteur, tu joues, tu agis. Tu te donnes et tu agis au milieu de la foule. » José Celso, prise de parole lors du documentaire *Evoé...*, *op. cit.*, s.p. Cela étant, malgré l'avertissement du metteur en scène brésilien, on sait bien que la problématique du terme « participatif » est beaucoup plus complexe car elle désigne « des créations qui engendrent des reconfigurations singulières du rapport scène-salle et entraînent de nouvelles dynamiques relationnelles. », en évoquant ainsi un dispositif lié à l'activité spectatrice. Cf. Anyssa Kapelusz, « De la « participation » au « participatif » : évolution de la place du spectateur », in Catherine Cyr (dir.), *Revue de théâtre Jeu*, n° 147, Cahiers de théâtre Jeu ic., 2013, p. 61. Du fait que notre thèse n'est pas centrée exactement sur l'activité spectatorial, mais sur l'expérience comme un tout (ce qui concerne la mise en scène, le quotidien, et bien sûr le passant), nous prenons en compte la façon dont J. Celso et A. Boal envisagent cet enjeu : de ne pas signifier une invitation à la participation (au

qu'il y a là une notion à la mode superficielle) ou encore de jeux de socialisation souvent encadrés que l'on mettrait du côté de « l'art relationnel »⁵²⁹ ; il s'agit plutôt de mettre en question la place définie des choses, de brouiller les frontières entre l'artiste d'un côté et le spectateur de l'autre. Il s'agit d'en finir avec l'héritage de la pensée occidentale traditionnelle.

De notre point de vue, alors que nous pouvons revendiquer d'être une chercheuse-artiste-spectatrice (et surtout d'une passante), nous voyons dans ces dispositifs quelque chose qui relève de « l'absorption de l'ennemi sacré ». C'est-à-dire, par « ennemi sacré », tout ce qui procède d'un système néolibéral qui a envahi notre vie quotidienne dans nos pratiques urbaines. C'est peut-être parce que nous sommes ce passant (chercheuse-actrice-spectatrice) que nous portons attention à ces phénomènes anthropophagiques parce qu'ils réintroduisent un nouveau cours de l'expérience.

Parce que ces pratiques n'entreprennent plus la reproduction d'une fable au sens traditionnel du terme qui respecterait fidèlement la linéarité spatiale et temporelle d'Aristote. Parce que ces pratiques ne tentent plus de transposer dans la rue le clivage intransposable scène-salle. Parce que ces processus développent un autre rapport au dialogue avec les passants et l'espace dans lequel ils sont. Parce qu'elles s'écartent de l'objectif sacralisé d'amener la culture aux gens défavorisés et n'obéissent plus à cette « mission civique » qui prend le pas, trop souvent, sur les enjeux esthétiques.

À l'opposé du théâtre traditionnel qui joue souvent sur la reproduction/représentation de l'expérience, ces pratiques mettent en place un ensemble de mécanismes qui les conduit vers la *production*⁵³⁰ d'expérience. Cela nous ramène à la phrase de J. Celso qui avait coutume de dire aux comédiens qu'il dirigeait : « il faut présenter, non pas représenter ». Par-là, il s'agit de produire des paquets d'intensité qui permettent enfin de créer les conditions d'un « art de la rencontre » (cf. Y. Butel), un art fondé sur le

sens d'évoquer une invitation ponctuelle, contrôlée, voire domestiquée), mais une invitation au vivre, au faire.

⁵²⁹ C'est surtout une référence à l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud qui développe, *in fine*, une idée de consensus animée par des jeux à caractère interactif, convivial et relationnel. C'est une manière d'institutionnaliser les choses, et où l'artiste exerce une fonction de médiateur. C'est à l'opposé de ce que nous pensons, nous qui privilégions une place pour le dissensus, le conflit, la friction.

⁵³⁰ J'ai pu arriver à ce constat grâce aux dialogues avec mon directeur Yannick Butel à propos de la production d'expérience.

« vivre-ensemble » (cf. J. Dubatti). Il ne s'agit plus de se soucier de représenter des intrigues, des émotions...

Ainsi, face à « l'idéologie individualiste »⁵³¹ face à la répulsion et la peur qui ont remplacé la séduction (cf. P. Virilio), ces nouveaux dispositifs qui favorisent le retour de l'expérience touche, entre autres, la production de désirs et de sensations. Ce qui correspond chez J.-F. Lyotard au « théâtre énergétique »⁵³², au sens où il désigne par-là la production d'intensités via « des *événements* effectivement discontinus » (italique de l'auteur). Ainsi, et du point de vue de l'écriture dramaturgique de ces dispositifs, c'est en rompant avec « la relation du signe et de son creusement »⁵³³, ou la structuration « représentation et référent », que le rapport hiérarchique au pouvoir est remis en question et le clivage des espaces d'art et de vie renversée. C'est ainsi à partir de l'émergence de « zone d'expérience et de subjectivité »⁵³⁴ que le « vivre-ensemble » est possible, que dans la parenté de l'idée de « convivialité » que questionne F. Dupont⁵³⁵, J. Dubatti théoriserà, à travers cette idée, le rite de socialisation dans le domaine théâtral. Ce qui le conduira à penser ces formes comme un phénomène vivant, la réunion de corps présents, situé dans un espace-temps précis, éphémère, non-reproductible⁵³⁶.

En somme, nous pourrions dire que c'est à l'épreuve du *contact*, par une sorte de trait d'union, que se met en place un « vivre avec ». En cela, et dans ce « cadre », l'activité spectatorielle permet « d'être affectée [...] par une entité poétique »⁵³⁷. Une « entité poétique » qui, d'ailleurs, cohabite et s'étend à ceux qui sont présents dans l'instant du phénomène théâtral, y compris les artistes, les techniciens, les spectateurs.

Le mot *contact* est donc très important puisqu'il permet de comprendre qu'il est le mot qui réfléchit la production d'expérience. Il est également important pour

⁵³¹ « La grandeur de puissance de la globalisation débouche alors nécessairement sur la grandeur de la pauvreté de la fragmentation. Celle-ci ne cesse alors de s'approfondir jusqu'à l'égoïsme et la solitude du sujet, ce qui va de pair avec l'individualisme de masse qui est devenu notre état sociologique. [...] c'est par la masse du globe que nous devenons individualistes. » Paul Virilio, *L'administration...*, *op. cit.*, p. 51.

⁵³² Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs...*, *op. cit.*, p. 102

⁵³³ *Id.*

⁵³⁴ Jorge Dubatti, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³⁵ Florence Dupont, *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La découverte, 1994.

⁵³⁶ Jorge Dubatti, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 36.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 44.

comprendre ce qu'est l'anthropophagie. C'est ainsi le mot qui induit un effet de convergence vers le principe d'altérité, le rapport à l'autre. Or, comme l'anthropophagie est fondée sur l'altérité (on incorpore l'autre, car on cherche à travers cela la régénérescence de nous-mêmes), il nous semble que l'espace urbain est le territoire de ces « autres » qui le peuplent et qui augmentent la possibilité d'une expérience. Cela grâce au fait que la rue est (encore) l'espace par excellence du vivre-ensemble, de la rencontre des différents, des anonymes...

Tout cela, l'ensemble de ces principes structurants, nous les retrouvons dans les propositions de *Deblozay* (cie. Rara Woulib), *l'Échiquier Urbain Code 11* (collectif Ornic'art), *Ilha dos Amores – Um Diálogo Sensual com a Cidade* (groupe Falos & Stercus), *Onde ? Ação nº 2* (tribu Ói Nós Aqui Traveiz)... tous ont ce même souci de la façon de se déployer dans le milieu urbain, dans le paysage urbain où le geste artistique prend forme.

D'emblée, en les observant, on constate que ces compagnies et ces collectifs ont renoncé aux dispositifs scénographiques trop lourds. Elles privilégient leur liberté de mouvement et de déplacement. Elles sont davantage des formes nomades ou semi-nomades. Elles cherchent à s'étendre partout, comme si elles tentaient de déborder l'espace. Elles ont abandonné l'idée de raconter une histoire linéaire sur le modèle aristotélécien. Enfin, elles cherchent le point de contact avec autrui, dans une ville qui, les entourant, est toujours une sorte de chose hybride entre béton et désert ludique.

Ce qui les caractérise toutes, c'est « ce » geste de vouloir absorber l'espace urbain, y compris et surtout ses passants, mais aussi ses équipements urbains, le rythme qu'impose la ville, etc. Elles remettent en cause et en question les frontières en ne respectant aucun des usages urbains, elles détournent l'emploi que l'on réserve, par exemple, à un arrêt de bus, à un banc public, à l'entrée d'une banque, etc. Et l'on ne peut s'empêcher de penser que cette pratique se révèle être aussi l'une des façons⁵³⁸ dont la *poétique politique* apparaît, réapparaît dans la rue.

Une poétique politique, ou un syntagme que nous forçons pour nommer deux choses. D'une part (comment l'exclure ?), ces pratiques ont un rapport au

⁵³⁸ Nous soulignons « une des façons » car il y a d'autres « poétiques politiques » dans la scène de rue, avec ses propres tactiques d'intervention et de mobilisation des passants. Il faut penser que chaque créateur peut avoir son propre rapport à l'esthétique comme à la politique.

« poétique », avec une minuscule⁵³⁹, qui désigne un processus où la « poétique de la poiesis » est cet art de convoquer des composants et des principes qui permettent de créer, et d'achever un phénomène scénique éphémère. Cette poétique désigne ainsi un processus de création en même temps qu'elle suggère un objet réalisé⁵⁴⁰.

D'autre part, une « poétique politique » qui se réfère à un mécanisme esthétique à caractère transgressif et qui se heurte au réseau des « micropouvoirs ». Pour nous, dans notre étude, cette poétique politique n'est absolument pas étrangère à l'esthétique. Elle est en soi un mécanisme esthétique qui naît et s'actualise dans l'instant de la rencontre, à partir du contact avec et du désordre qu'elle provoque. Parler de « poétique politique », cela veut donc dire mettre en dialogue la rue, avec la ville contemporaine et les passants qui y vivent. C'est accepter de voir la rue comme un chantier, un espace en construction, lieu d'actualisations incessantes.

Il me semble alors que si B. Brecht envisageait un art, un théâtre de l'ère scientifique⁵⁴¹ où le spectateur est mis devant les problèmes et les inquiétudes de son temps afin de les transformer... si V. Meyerhold envisageait un théâtre plus dynamique⁵⁴² délaissant la contemplation pour privilégier l'action, notre questionnement sur les nouvelles poétiques pourrait répondre à leurs enjeux. Parce que la rue est le lieu des réponses, c'est un cœur, c'est un système de veines... c'est un corps vivant qui appelle une forme poétique anthropophagique.

Le principe du (dés) ordre créateur.

L'espace urbain contemporain est l'endroit de rencontre de toutes les références : du passé, de la mémoire, du présent, du mouvement, du devenir et de l'avenir. C'est-à-dire que l'espace urbain contient un ensemble de signes qui évoquent le passé, le présent, le futur (l'ensemble des temporalités recensées). Ces signes parlent de la vie pratique et du quotidien (affiches, journaux, panneaux publicitaires, système signalétique qui signale un musée, un théâtre, etc.). Et ces signes, logiquement et à partir de la critique que nous avons faite de l'espace urbain, renvoient à une vie

⁵³⁹ Il faudrait le souligner car, d'après J. Dubatti, la « Poétique Théâtrale » (emploi de majuscules) désigne une discipline de la théâtrologie qui se consacre à la « poiesis théâtrale » ou à « l'entité poétique ».

⁵⁴⁰ Jorge Dubatti, *Introducción...*, op. cit., p. 41.

⁵⁴¹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. par J. Tailleur, Paris, L'Arche, 2013.

⁵⁴² Vsévolod Meyerhold, *Do Teatro...*, op. cit., p. 85.

d'illusion spectaculaire figée. Et au cœur de la ville, il y a le passant, incertain, être en mouvement, être en déplacement.

Deux choses cohabitent donc dans l'espace urbain. Deux choses qui sont réglées par le principe du politique qui, lui, veille à ce que le passant de la rue, et donc la rue qui est toujours intrinsèquement hétérogène, soit dans un rapport de cohabitation en développant des semblants d'autonomie soutenus par des processus d'actualisation qui font croire au mouvement.

L'espace concret de la rue, réglé par l'ordre, réglé par le contrôle, réglé par les agents d'un pouvoir hétéronome agit ainsi sur les sujets, les uniformise tout en prétendant à une « expérience de communauté ». Cela étant rappelé, nous devons alors souligner également que l'espace concret de la rue est également, et intrinsèquement, l'espace de la virtualisation.

L'espace urbain, et notamment la rue, est ainsi, comme le pensent G. Deleuze et F. Guattari, un lieu soumis à des glissements, des renversements ou pour le dire de manière moins métaphorique, soumis à un jeu dialectique entre virtualisation et concrétisation, entre ouverture vers un champ de possibilités et clôture, arraisonnement, fermeture, interdits. L'espace urbain est ainsi soumis à une dynamique de flux, de tensions perpétuelles résultant, en somme, du mouvement de glissement et de passage d'un état à un autre. Ce que G. Deleuze et F. Guattari décrivent comme le passage d'espaces « striés » à des espaces « lisses », et réciproquement.

Envisageant l'Histoire de la pensée et de l'espace à partir d'une approche du mouvement (lignes, flux, etc.) G. Deleuze et F. Guattari caractérisent alors ce passage. Par « espace strié », ils nomment un espace de contraintes. Quelque chose comme un jeu d'échec où le quadrillage, la sédentarisation, le délimité... conduisent à penser les déplacements à l'intérieur de cet espace comme des mouvements contrôlés. Un monde fermé, objet d'homogénéisation, de murs en quelque sorte. Par « espaces lisses », au contraire, les deux penseurs désignent des lignes de fuite. Elles ne sont pas nécessairement libératrices ou créatrices, mais elles rappellent le mouvement, le contact, la multiplicité, le non-métrique ou quadrillé... soit un ensemble qui conduit à l'idée d'hétérogénéisation.

Enfin, ce n'est pas du tout le même espace : dans le cas des échecs, il s'agit de se distribuer un espace fermé, donc d'aller d'un point à un autre, d'occuper un maximum de places avec un minimum de pièces. Dans le

go, il s'agit de se distribuer dans un espace ouvert, de tenir l'espace, de garder la possibilité de surgir en n'importe quel point : le mouvement ne va plus d'un point à un autre, mais devient perpétuel, sans but ni destination, sans départ ni arrivée. Espace « lisse » du go, contre espace « strié » des échecs. *Nomos* du go contre État des échecs, *nomos* contre *polis*.⁵⁴³ (italiques de l'auteur).

L'Espace est ainsi soumis à deux forces qui s'actualisent de manière ininterrompue, où, d'un côté il y a les appareils d'État qui, jouant de l'inertie des personnes, imposent « des règles civiles et métriques qui vont étroitement limiter, contrôler »⁵⁴⁴ ; d'un autre côté, du mouvement, une dynamique « de petites actions de contact, tactile ou manuel, plutôt que visuel »⁵⁴⁵...

L'espace urbain subit alors ce jeu de mélanges, de passage d'un état à un autre, de maîtrise et d'emballement, d'extension et de rétractation entre lisse et strié : « Peut-être faut-il dire que tout progrès se fait par et dans l'espace strié, mais tout devenir est dans l'espace lisse. »⁵⁴⁶

De notre point de vue, il est donc clair que l'espace urbain est virtuellement un espace susceptible d'être transformé, voire d'être un espace qui appelle la transgression et l'instabilité.

Certaines pratiques artistiques de rue semblent ainsi user de cette configuration. Selon A. Carreira, le théâtre de rue, en tant que phénomène, se fonde sur « la liberté de réunion et d'expression »⁵⁴⁷, sur le vivre-ensemble lors du quotidien, en rompant ainsi momentanément avec les comportements habituels de la vie urbaine. Elles rompent donc avec le rythme quotidien. Il s'agit pour elles de profiter des possibilités d'ouverture que contient l'espace. Il s'agit d'intervenir avec un geste esthétique de rue qui opérera une actualisation de l'espace concret en détournant l'usage que l'on fait de l'espace et du temps : « La menace de désordre spatial peut être considérée d'autant plus dangereuse que le matériel dramaturgique mis en scène »⁵⁴⁸. En rompant avec le quotidien, les gens pourront ainsi s'apercevoir qu'il y a, au-delà de

⁵⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, *op. cit.* p. 437.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 449.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 459.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 607.

⁵⁴⁷ André Carreira, *O teatro de rua: Brasil...*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

ce qui était donné pour immuable, quelque chose qui tient à un « horizon de la ville ».⁵⁴⁹

D'autant que ces formes artistiques permettent « le déplacement du point de vue »⁵⁵⁰. Ce qui les rend assez menaçantes auprès de certains États autoritaires, puisque, comme le rappelle A. Boal, il s'agit d'un principe qui va à contrario des édifices théâtraux. A. Boal d'ailleurs fait la critique de ces édifices, puisqu'ils nous installent dans des fauteuils qui nous privent de mouvement et, surtout, nous interdisent de choisir notre angle de vue.

Ce que l'on peut comprendre à travers toutes ces remarques, c'est que le geste esthétique s'apparente à une action qui rend possible la reconquête de l'espace concret. Nous disons « reconquête », car il ne s'agit pas d'une invasion⁵⁵¹ ou d'une appropriation puisqu'en définitive cet espace était (virtuellement) notre (nous en étions les occupants, les usagers des équipements).

La reconquête s'apparente donc à cette action qui soudain fait émerger le processus de virtualisation dans lequel est toujours inscrit la ville, la rue, l'espace urbain. En passant à l'acte, ce que la pratique artistique commet relève d'un « déconstruire le discours d'espace rigidement réglé [...] en introduisant une sorte de dissonance vis-à-vis les institutions »⁵⁵².

En cela, la rue en tant qu'espace à la fois scénographique et dramaturgique⁵⁵³ donne lieu et vie à la « pratique politique » comme à la « capacité politique » comme en parle J. Dubatti. À l'instant même où la rue est foulée, ce n'est pas tant le « quoi » qui est en jeu, que le « comment » (comment on traite un thème) qui apparaît hors les murs. Et avec cette présence dans la rue, peut-être qu'alors, à travers la vie pratique et le quotidien, il est enfin possible de ressentir l'entreprise coloniale

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵⁰ « La grande leçon de Marx et de Brecht est qu'il faut déplacer le point de vue général à partir duquel toutes les questions de la philosophie et du théâtre sont considérées. Il faut abandonner le point de vue de l'interprétation spéculative du monde (philosophie) ou de la jouissance esthétique culinaire (théâtre), et se déplacer, pour occuper une autre place, qui est, en gros, celle de la *politique*. » In Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, t. II, Paris, Stock, 1997, p. 549.

⁵⁵¹ En fait, les forces de l'ordre, comme d'autres dont la presse, diffusent largement l'idée que ces actes de reconquête sont une « invasion ». Mais, sémantiquement, on ne peut pas envahir ce qui nous appartient (virtuellement ou concrètement).

⁵⁵² André Carreira, *O teatro de rua : Brasil...*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁵³ En tant qu'espace qui agit directement sur le travail du créateur, à la façon d'Araújo : « L'espace affecte le jeu car il provoque chez l'acteur une situation atmosphérique et objectale spécifique [...] Le comédien, de sa part, affecte l'espace car il l'humanise et le théâtralise [...] », in Antônio Araújo, *A gênese da Vertigem : o processo de criação de o Paraíso Perdido*, São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2011, p. 174. C'est nous qui traduisons.

d'uniformisation spatiale et esthétique. C'est peut-être à cet instant-là que l'on percevra les appareils qui soutiennent les réseaux du système néolibéral, ce « néocolonialisme » qui se déploie à une échelle globale, système qui se répand et s'exhibe dans la vie urbaine, avec ses structures de langage, ses signes, ses symboles, ses référents... tout ce qui forme une esthétique mondialisée que l'on trouve au Nord comme au Sud, en France comme au Brésil, à travers toutes les villes du « village global » que forment les cités de la mondialisation.

C'est à cet instant-là, dans la rue, peut-être, que devient palpable, visible, et insupportable cette « culture liée au capitalisme », cette « culture capitaliste » qui se donne à travers une architecture modélisée, répliquée ; des passants aux désirs uniformisés ; un temps compté, etc.

Aussi, si pour H. Lefebvre la rue rend présente la vie quotidienne, et si cette vie quotidienne est de plus en plus soumise aux affaires du marché (« Le consommateur ne désire pas. [...] Il obéit aux suggestions et aux ordres que lui donnent la publicité, les services de vente ou les exigences du prestige social [...] Le circuit du besoin au désir et du désir au besoin est constamment rompu ou déformé. [...] Le besoin ne se métamorphose plus en désir. »⁵⁵⁴), nous pensons qu'à travers la pratique artistique dans la rue, il est possible d'inverser cette perception pessimiste. Par-là, la pratique artistique dans la rue produit à nouveau un goût pour l'expérience, motive de nouveaux désirs chez le passant.

D'une certaine manière, c'est le « désert lunaire »⁵⁵⁵ qui est dépassé. Dit autrement, un espace dialectique vient à naître de cette présence artistique dans la rue.

Dès lors, et songeant à notre corpus qui soutiendra cette analyse qui tend à interroger le geste artistique au sein du quotidien et de la rue, il nous semble évident que cette poétique du contact est le creuset de l'expérience transgressive. Il nous semble que le principe anthropophagique d'altérité, le contact... initie un bouleversement qui se révèle un (dés) ordre créateur⁵⁵⁶.

Et si nous mettons une parenthèse au préfixe « des », c'est parce que comme le rappelle G. Balandier, « ordre et désordre ne se séparent pas »⁵⁵⁷. Ils ne désignent

⁵⁵⁴ Henri Lefebvre, *Critique...*, t. II, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁵ « Dès que la rue perd cet attrait, soit qu'elle se vide, soit au contraire que la circulation intense des voitures la rende insupportable, la ville se transforme en désert lunaire. » *Ibid.*, p. 309.

⁵⁵⁶ Georges Balandier, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

pas seulement un « état », mais forment un processus complémentaire. Parce que « l'ordre » ne peut être compris sans faire référence au « désordre », et qu'il s'agit d'un processus indissociable et simultané, qui pour l'un a pris une connotation positive (l'ordre), quand l'autre (le désordre) est maintenu dans un registre négatif par les institutions.

Or, comme le rappelle l'immense sociologue, la nature n'est pas si ordonnée ; elle n'est pas une entité linéaire, mais tout au contraire n'obéit qu'à la règle de l'aléatoire. En cela, ce qui caractérise le monde, c'est un processus chaotique ; et c'est la raison pour laquelle, G. Balandier s'y attardera longuement, les sociétés « traditionnelles » (Balandier emploie ce mot) comme celles d'Amérique et d'Afrique envisagent le mécanisme du désordre et du chaos comme un principe créateur, fécond, voire une sorte de « mal nécessaire » ou de rituel.

En définitive, à travers ce couple indissociable « ordre/désordre », toujours présent dans la société, il nous semble que nous retrouvons le rapport dialectique que G. Deleuze et F. Guattari questionnent à travers le rapport actualisation-concrétisation. Et pour clore sur notre ajout de la parenthèse (des) ordre, disons que nous voulons souligner ici qu'il y a un amalgame soudé, quelque chose de l'ordre de la fusion qui n'est pas séparable.

Aussi, quand les artistes du Falos & Stercus et du Ornic'art bloquent la circulation des voitures ou marchent à contre sens du flux des automobiles ; quand Ornic'art escalade les équipements urbains ; quand la tribu Ói Nóis Aqui Traveiz perturbe le trafic du métro, après avoir perturbé la rue en parlant aux passants des disparus politiques, en rappelant les noms des disparus à l'oreille de ces derniers qui brouille la frontière entre jeu et actualité ; quand la Rara Woulib traverse la ville, la nuit, en chantant et en dansant, en détournant les habitudes d'une ville qui normalement se couche à cette heure-là... Ils ne font pas que déclencher un désordre. En fait, selon nous, ils viennent contrarier l'organisation de la ville urbaine. Ils viennent percuter cette ville en introduisant du « dés-ordre » ou en mettant en place la dynamique à même de construire un autre ordre. Et s'il est bien question à travers ces pratiques d'un enjeu esthétique, alors celui-ci passe par une poétique du contact qui ne peut prendre place que dans le milieu urbain. Parce que l'enjeu du « (dés-ordre) » ne peut s'accomplir qu'à l'endroit de la figure centrale qu'est le passant : ce cœur de la ville.

Vers la disparition du spectaculaire.

Eu égard à la dimension spectaculaire et au souci esthétique qu'entretient le monde qui n'a eu de cesse de se renouveler tout au long de l'Histoire ; eu égard au déploiement des appareils destinés à une société de loisirs dont la finalité est de favoriser la diffusion d'une certaine idéologie, de fabriquer une communion autour d'une « mémoire collective » à travers la construction de monuments, de théâtres, de musées... on ne peut éviter de constater que la sphère du quotidien urbain est soumise à la ville capitaliste.

Au cours de transferts, de mutations (de l'encadrement de la fenêtre d'une maison au cadre du théâtre à l'italienne, puis du cadre théâtre à l'écran de cinéma, ou d'ordinateur, puis de l'écran à la fenêtre digitale (smartphone, notebooks, tablettes...) le monde s'est développé en privilégiant l'optique dans la vie pratique. Mais, et peut-être faut-il le souligner en recourant à G. Debord, cette « mise en scène » du spectaculaire souligne avant tout un rapport social où les gens ne sont plus directement en contact. Au contraire, ils ne vivent qu'à travers la médiatisation du visuel, des visuels.

Ce qu'il convient de souligner ici, c'est donc une idée de représentation où « l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle »⁵⁵⁸ provoquent une « passivité moderne »⁵⁵⁹. Et ce parce que ce projet de société repose sur la rationalité philosophique occidentale du penser et du voir.

Dans la mesure où le spectaculaire s'oppose au dialogue, il favorise « la séparation et de l'éloignement entre l'homme et l'homme »,⁵⁶⁰ car le plus important c'est le fait de rendre visible quelque chose. En somme, le plus important, c'est l'apparence.

Ce principe s'apparente in fine à un rideau qui n'est pas l'apanage du théâtre et donc on le retrouve dans notre quotidien à travers les relations que nous pouvons entretenir dans les relations humaines, dans la gestion des affaires sociales, en politique... Rideau de velours rouge au théâtre qui capte l'œil, il est surtout « rideau idéologique »⁵⁶¹ qui influence et détermine parfois notre manière d'envisager le monde. Rideau hypnotique, en quelque sorte, qui maintient une distance, un intervalle ou un éloignement entre ce qui est à voir et celui qui regarde. Il entretient

⁵⁵⁸ Guy Debord, *La Société...*, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁶¹ Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique...*, *op.cit.*, p. 18.

en fait une certaine « cérémonie » et nous maintient dans une écriture de l'Histoire qui s'écrit ou se développe « comme un drame [...] limité et défini dans le temps et l'espace [...] dont les éléments enchaînés les uns aux autres réalisent ou, seulement, représentent un acte collectif important. »⁵⁶²

Et cette cérémonie n'est pas anecdotique, car elle installe l'idée de représentation (au sens de représenter un acte⁵⁶³). Elle est en tous points semblable à une « cérémonie théâtrale ». Et l'on ne peut faire cette critique ou cette analyse, si l'on ne comprend pas qu'à travers cette « cérémonie », les comédiens ou les sujets qui jouent cette représentation renoncent d'abord à ce qu'ils sont. Ils renoncent à leurs caractéristiques personnelles, à ce qu'ils sont... pour s'habiller d'un vêtement de « scène », pour se travestir, pour jouer un rôle.

C'est qu'en fait, à travers cette construction, c'est tout un Monde qui se reconstitue. Un monde clivé entre dedans et dehors qui est légitime puisque les conventions supposent qu'il y a là, entretenu, reconduit, un intervalle ou une séparation entre quotidien et fiction. C'est le propre de la scène d'être la « zone » « différée [s], suspendue [s], retenue [s] »⁵⁶⁴. Et pour cela, d'être le lieu et le temps d'une coupure avec l'extérieur. Ce principe se retrouve ainsi de manière récurrente dans les pratiques scéniques de salle, et parfois même dans la rue. Et ce clivage est le lieu de formation du spectaculaire. J. Duvignaud souligne, lui, que « l'organisation de ces éléments *spectaculaires* commande tous les autres éléments »⁵⁶⁵ (italique de l'auteur). Et que c'est, en définitive, une action qui se trouve « *en marge* de la réalité concrète » (italique de l'auteur).

Ainsi, dans la « cérémonie théâtrale » l'action se donne à voir au format de spectacle. Et cette action ne peut être que contemplée. Elle ne peut interférer qu'indirectement auprès des gens, car elle se livre comme un fait esthétique⁵⁶⁶.

S'il s'agit donc d'une cérémonie, elle est soutenue par des caractéristiques spécifiques qui ont à voir avec la mesure ou l'échelle par lequel se livre ce qui est

⁵⁶² Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶³ *Id.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶⁶ D'après José Máximo Gómez, *Espaço cênico : Representação simbólica e pós-modernidade*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction d'André Carreira à l'Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2004, pp. 30-32. Lien disponible in www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=825, consulté le 10 octobre 2017.

représenté. Tantôt proche ou tantôt éloigné du quotidien, ce qui est traité en diminuant ou en augmentant le rapport à la vie permet d'opérer une « distinction chez le public [...] », de saisir « la particularité d'une langue poétique qui distingue radicalement la langue du théâtre, du bavardage quotidien »⁵⁶⁷. Ainsi, c'est notamment le public qui détermine et organise ce microcosme : « il n'existe pas de théâtre sans délimitation d'un lieu scénique où s'expriment toutes les créations possibles »⁵⁶⁸.

Il s'agit d'un type de cérémonie fondée essentiellement sur l'exercice du *voir*, donc quelqu'un qui se sépare (un moment, ou durant tout le spectacle) des autres pour être regardé et entendu autrement que s'il restait simplement au milieu d'eux. [...] Voir du théâtre est donc, littéralement, voir *autre chose* que ce qu'on voit hors du théâtre. Mais, dans le même temps, il faut que ces spécificités donnent au spectateur l'impression qu'il possède, de près ou de loin, une sorte de ressemblance avec elles, autrement dit qu'il comprenne qu'il est semblable à ceux qui, néanmoins, se montrent comme irréductiblement différents de lui. Voir du théâtre est donc voir *autrement* ce qu'on voit hors du théâtre, ou ce qu'on voit des autres et de soi.⁵⁶⁹ (italiques des auteurs)

Aussi, le caractère spectaculaire qui se fonde sur l'activité optique permet d'opérer une coupure entre le microcosme fictionnel (le dedans) et le macrocosme (le dehors), et c'est du spectateur dont dépend cette coupure. Le spectateur, ce sujet apparemment neutre, apparemment simple, apparemment passif, assis en position de repos afin de recevoir quelque chose, est donc devenu petit à petit le protagoniste des attentions et des inquiétudes que les créateurs portent à la construction de la scène. Le public⁵⁷⁰ est, ainsi un enjeu décisif, car c'est lui qui assure la liaison de la fiction avec une vie dite « réelle ».

⁵⁶⁷ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶⁹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷⁰ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur la théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 17-19.

Ce spectateur (nommé aussi « témoin, visiteur, client, acteur, public, communauté, tribu, observateur »⁵⁷¹, etc.) déploie une activité spectatorielle et il a la liberté d'entrer ou sortir de la situation poétique via certains passages⁵⁷². Il peut notamment être celui qui traverse le dedans (cela concerne son expérience de la poiesis ou l'entité poétique). Il peut franchir un seuil (cela concerne la condition de vivre-ensemble lié au théâtre). Il peut s'émanciper de la représentation et rejoindre le dehors (la vie quotidienne).

Cela étant, si normalement le regard de ce spectateur, pour R. Barthes, est considéré « une épée et que de cette épée l'homme sépare le théâtre et son ailleurs, le monde et son proscenium »⁵⁷³, et si, toujours pour R. Barthes, le spectacle repose sur cette dialectique du séparé (division de l'espace entre dedans et dehors)... nous pensons que le principe anthropophagique (le contact, l'absorption de l'ambient, l'ingestion d'un corps étranger...) et donc l'enjeu de l'altérité, permet d'envisager la disparition du spectaculaire traditionnel.

Et ce parce que la disparition du spectaculaire est liée à la disparition du spectateur traditionnel. Parce que la rue convoque une autre expérience, différente de celle qui vit dans la proximité de la scène qui le maintient dans le régime de la représentation. Parce que dans la rue, le dépassement des frontières physiques et symboliques est effectif, puisque l'espace urbain est en rupture avec la configuration de la scène, que la dialectique du dedans/dehors n'est pas pertinente et donc que l'enjeu de la représentation ne se pose pas dans les mêmes termes puisque le geste esthétique, dans la rue, touche au concret. Le concret étant une actualisation de la vie qui, via le geste esthétique, tombe par hasard⁵⁷⁴ sur quelqu'un, de manière imprévisible, qui ne s'y attendait pas.

Au sein de la rue se joue donc quelque chose du sujet face à la pratique artistique. Il (le sujet, le passant) n'est plus dans les conditions du spectacle et son mécanisme optique n'est pas conditionné. Il se trouve d'abord interrompu dans sa marche, face à l'étrangeté d'un phénomène inattendu, comme s'il y avait une parenthèse spatio-temporelle.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷² Jorge Dubatti, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁷³ Roland Barthes, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷⁴ « [...] le public du théâtre de rue est fondamentalement le public accidentel : il devient témoin du spectacle car il tombe par hasard sur le fait. Le rapport de ce public avec le spectacle de rue se fonde sur la surprise [...] », André Carreira, *O teatro de rua : Brasil...*, *op. cit.*, p. 49.

Dans le cas de Falos & Stercus, sa trajectoire et son déplacement sont interrompus par une bande de gens (artistes) couverts d'un drap de bain, puis éventuellement nus, qui occupent des points tactiques dans l'espace afin de provoquer un arrêt.

Dans le cas de l'Ornic'art, une bande est en réseau grâce à des écouteurs, mais le passant n'a pas connaissance de ce dispositif. La bande d'acteurs semble donc déconnectée, et chacun des intervenants semble libre.

Il y a aussi (chez Ói Nóis Aqui Traveiz) une bande d'homme qui traîne un corps d'homme, pendant que les femmes disposent des chaises, silencieusement, en observant un geste introspectif.

Ou finalement chez la Rara Woulib, une autre bande marche parmi les passants... Ils portent des lampes, des tambours, ils chantent dans la nuit qui est tombée.

Quelle est leur motivation ? Quel contexte forme-t-il ? Peu importante, ce qui est apparent assez rapidement, c'est qu'ils forment une *tribu*⁵⁷⁵ qui nous rappelle un ordre collectif. Le tribal ici fait face à une société de l'individualisation de masse.

Dans la foulée de ces premiers instants qui a mis le passant devant l'étrangeté, on peut comprendre que le rideau (celui que forme notre regard éduqué) et que le spectaculaire (cette faim que l'on cultive)... ont disparu et que tout peut arriver.

Tout peut arriver dans cet espace (l'espace urbain) parce que ce dernier est le lieu de tous les possibles. Et c'est à cet endroit-là, à l'endroit de l'éphémère et de l'instant, que le point de contact est possible entre celui qui entreprend l'action poétique et celui dont la trajectoire vient à être interrompue. Par exemple, un enfant peut toucher le ventre de l'une des artistes qui est enceinte, un passant et un artiste peuvent s'embrasser, un passant peut se faire câliner par d'autre passant, un artiste peut murmurer quelque chose au passant et vice-versa, un passant peut se mettre à danser, et ainsi de suite... le nombre des possibilités est infini, les points de contact sont infinis... Et dans ce temps mis entre parenthèses où un temps humain réapparaît, à un moment, quelque chose se brouille qui concerne les êtres qui sont pris dans cet instant. La frontière entre passant et artiste flotte, devient poreuse, l'idée même de « scène urbaine » comme lieu d'une cérémonie est défunte⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ Ce constat sur la « tribu » n'a été que possible que grâce aux remarques d'*orientação* avec Marta Isaacsson.

⁵⁷⁶ Le caractère spectaculaire d'un événement est souligné aussi par les effets d'éclairage (« un groupe d'acteurs isolés dans un monde étroit, lumineux [...] », in Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre...*, *op. cit.*, p. 18). Ainsi dans la salle de théâtre, tandis que le public est normalement mis à

Apparaissent alors des êtres hybrides, des êtres qui deviennent étrangers à leur caractère « unidimensionnel » (cf. H. Marcuse).

Le sujet passant, désormais, est le témoin d'un fait imprévisible et inattendu ; et par ailleurs, l'artiste devient un passant. Ils ont en commun, d'être et d'habiter l'espace urbain et l'espace urbain les habite.

Ainsi, au lieu dit de la rue, le point de contact entre art et vie, entre esthétique artistique et quotidien est à son apogée. Quant au spectaculaire, il est absorbé dans l'ambient et fait place à la « totale plénitude d'un sujet spectateur qui n'est plus séparé »⁵⁷⁷, et qui intègre le corps du dehors⁵⁷⁸.

Comprenons bien ce qui arrive. Il n'est pas question ici d'une absorption du corps du dehors (un corps étranger) par la « fiction ». Ce type d'absorption est relative aux esthétiques représentationnelles⁵⁷⁹ à caractère mimétique. On entend dire, par exemple, « je suis entré dans le spectacle », « j'ai été absorbé par le spectacle ». Ce n'est pas de cela dont il s'agit, pas plus qu'il ne s'agit de penser le phénomène que nous décrivons du point de vue des esthétiques immersives⁵⁸⁰.

Dans nos exemples (notamment l'Ói Nóis Aqui Traveiz, la Rara Woulib, le Falos & Stercus et l'Ornic'art), le point de contact est le processus qui permet au « corps du dehors » et au « corps du dedans » de s'unir afin de vivre autrement le quotidien de la ville. C'est exactement à cet instant-là que nous pouvons parler de l'amplification d'une « pratique politique », car il y a une incidence sur la vie pratique et le quotidien. C'est-à-dire, et précisons encore notre pensée, que via le mécanisme du point de contact, identifiable dans certaines pratiques de rue, ce qui est déclenché concerne une nouvelle expérience qui a pour effet aussi de modifier la mémoire du passant.

l'ombre, le comédien est éclairé afin de concentrer les attentions. Dans certaines pratiques urbaines, y compris les exemples de notre corpus, le recours à l'éclairage se déploie autrement. L'éclairage dépend juste de la lumière du soleil. Chez Rara Woulib, les lampes servent juste à guider les passants lors de la déambulation. Cependant, on sait bien qu'il y a des pratiques spectaculaires dans la rue qui se servent d'éclairages pour accentuer le caractère spectaculaire de l'événement.

⁵⁷⁷ Guillaume Piñçon, « Aux limites de l'épaisseur : des théâtralités anthropophages au Brésil », in Yannick Butel (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 5, Aix en Provence, PUP, 2015, p. 48.

⁵⁷⁸ *Id.* Voir aussi Guillaume Piñçon, *Anthropophagie du dehors : étude de théâtralités contemporaines du Brésil*, Thèse en Arts du spectacle sous la direction de Christophe Bident et de José da Costa à l'Université d'Amiens et Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Amiens, 2013.

⁵⁷⁹ Ce qui nous fait penser que l'idée que la *représentation* concerne la *substitution* d'un référent.

⁵⁸⁰ Tel quel remarque Catherine Bouko, les propositions immersives ne provoquent pas « un bain de sensations » chez le sujet : ce n'est pas une « substitution du monde actuel par le monde fictionnel » mais plutôt une « oscillation constante entre ces deux univers ». In « L'espace théâtral immersif : entre intégration, immersion et indistinction », Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix (dir.), *Un théâtre en quête d'espaces ? Expériences scéniques de la limite*, Dijon, EUD, 2014, p. 37.

*Le seuil entre l'« oubli de soi-même » et la « mémoire augmentée »*⁵⁸¹.

Étant donné que l'acte anthropophagique se révèle un type de commensalité⁵⁸² où l'identité et l'intimité sont mises en jeu (car il est fondé sur le principe d'altérité, sur la reconnaissance à la fois de soi-même et de l'autre), O. de Andrade s'en est servi afin de concevoir son dispositif poétique et critique. Ainsi l'image d'un esprit de lutte sauvage, via le contact et la dévoration, est devenue un enjeu tactique chez Andrade pour réveiller une certaine mémoire⁵⁸³.

À quel type de mémoire fait-on ici allusion ?

Évidemment, l'approche *andradienne* se réfère au passé colonial brésilien plein de contradictions, marqué de violences et de barbaries (issues initialement de l'invasion portugaise), du génocide de peuples, que malheureusement les récits officiels relativisent en fabriquant un récit sur la découverte paisible et miscigenaison du pays. La critique d'Andrade, elle, repose sur toutes ces « histoires », ces contradictions qui se sont développées et ont colonisé nos esprits jusque dans notre façon d'esthétiser le monde.

Son idéal anthropophagique concerne ainsi la recherche d'une *force ancestrale* liée aux peuples de la forêt.

Pour ce qui nous concerne, en élargissant un peu plus cette question au rapport de forces, nous avons évoqué précédemment une Histoire passée concernant les enjeux esthétiques, politiques et urbanistiques qui révèlent qu'il y eut toujours une tentative, chez les réseaux de « micropouvoirs », de s'appropriier l'espace urbain, voire de *dominer* l'usage de la rue. Ce qui nous montre, en fait, que si cette logique de domination colonisatrice s'est déployée au niveau du macro-espace (entre ville-ville, pays-pays, continent-continent, Nord-Sud), elle s'est déployée aussi au niveau du micro-espace (entre quartier-quartier, zone A/zone B, centre-bidonville) via les processus d'hygiénisation puis de gentrification.

Par ses caractéristiques et son fonctionnement, par ce qu'il offre à quelques-uns et ce qu'il refuse à d'autres, par la sélection de localisation

⁵⁸¹ Ce titre : « oubli de soi-même » et « mémoire augmentée » est venu dans les discussions à l'occasion de la journée thématique *De l'humanité de l'humain dans les arts* en février 2018 à Aix en Provence. Yannick Butel a évoqué ces expressions...

⁵⁸² Cf. Carlos Fausto, « Banquete de gente... », *...op. cit.*, s.p.

⁵⁸³ Oswald de Andrade, *Os dentes...*, *op. cit.*, p. 80.

des activités des hommes, l'espace est le résultat d'une praxis collective qui reproduit les rapports sociaux, [...] l'espace alors se développe à travers le mouvement de toute la société.⁵⁸⁴

Cette logique d'organisation territoriale consistait, comme nous l'avons vu, en une entreprise de vider la rue de spontanéité, d'imaginaire, de vie humaine, d'*expérience* en somme (« Rien n'est plus en ordre qu'un cimetière »⁵⁸⁵). La vie se résumait ainsi à la présence d'usagers de la rue, y compris le passant, l'ambulant, l'artiste de rue... En convoquant la mémoire, O. de Andrade rappelle que la mémoire d'une ancestralité brésilienne comme tactique, comme force, lutte contre le *cannibalisme global* (« Toute mémoire est subversive »⁵⁸⁶). Nous saisisant de sa pensée et de cette notion, nous souhaitons pour notre part élargir son champ d'application. Et ce parce qu'il y a toujours eu coexistence⁵⁸⁷ de forces dominantes et réactives à l'intérieur des relations. Donc, nous souhaiterions envisager une ancestralité urbaine à travers la *mémoire d'une expérience urbaine*.

Ainsi, à contrario du geste esthétique à caractère conservateur et souvent spectaculaire, au contraire des animations de centre ville, des promenades urbaines organisées (les petits trains qui déportent l'être de ce qu'il est), au contraire des actions hiérarchisâtes qui entendent « donner le goût de la culture au plus pauvre »⁵⁸⁸... les *tribus* esthétiques de notre corpus, en tant que flux, glissent au milieu de cette densité apparentée à un ensemble de « machines du *socius* »⁵⁸⁹, et entreprennent une lutte contre le processus de « l'oubli de soi-même ».

Elles mettent en œuvre la remise en route d'un imaginaire de proximité, à travers le contact. Et par-là, elles rappellent au simple passant que sa vie est plus singulière que celle qu'il vit comme homme-machine-travaillant-mangeant-dormant.

⁵⁸⁴ Milton Santos, *Por uma geografia...*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸⁵ Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes...*, *op. cit.*, p. 387.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 390.

⁵⁸⁷ Gilles Deleuze sur la pensée nietzschéenne.

⁵⁸⁸ Ces pratiques, à notre avis, justement, s'inscrivent dans l'idée de *consensus* inhérente à l'esthétique relationnelle.

⁵⁸⁹ « La ville est le seuil de densité des machines du *socius*. [...] La ville est une projection spatiale, une forme de reterritorialisation, de blocage. [...] L'équipement collectif, c'est pour faire tenir quelque chose qui, par essence, ne peut pas tenir. » (italique de l'auteur). Félix Guattari, *in* Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. I..., *op. cit.*, pp. 1317-1318.

Ces *tribus* esthétiques entament un combat où, d'abord, elles redessinent l'espace, dans le prolongement de ce premier geste, elles encouragent la réactivation de la mémoire atavique, elles encouragent le souvenir qui gît dans l'être humain : cette micro « machine désirante »⁵⁹⁰, ce « corps métis »⁵⁹¹, voire ce bâtard sans tribu qui soudain prend conscience et se rend compte que l'espace urbain n'est pas seulement un lieu qui le retient, qui le contrôle, mais que cet espace lui appartient. De passant anonyme réglé et contrôlé, il prend conscience que son corps n'est pas promis seulement à des gestes automatiques, à une respiration de robot, mais qu'il peut chanter, danser, se mouvoir autrement dans l'espace. Et c'est justement à l'endroit de cette prise de conscience que nous pouvons parler de « mémoire augmentée ». C'est-à-dire quelque chose qui est lié à l'expérience à la fois urbaine et esthétique. Quelque chose qui est amplifiée dans l'instant de cette prise de conscience.

Le déploiement de ces formes artistiques n'est donc pas dans un rapport de clivage ni d'opposition à la ville ; elles l'absorbent plutôt. Elles absorbent la vie quotidienne. Elles se glissent dans les corps, tous les corps et brouillent le rapport que ceux-ci entretiennent à l'environnement. Et seul le geste poétique peut cela. Seul le geste poétique peut brouiller ainsi l'espace-temps. Et alors que l'espace urbain respire à nouveau, on comprend que ces instants que nous décrivons, on put apparaître non de personnages, mais plutôt de figures. Car les artistes de la rue relèvent d'êtres hybrides qui n'apparaissent aux yeux du passant que dans l'instant de la rencontre. Ils ont pour nom Exu, Orisha... ils viennent de l'histoire lointaine du Brésil. Figures ancestrales nées du syncrétisme des religions africaines-brésiliennes, semi-divinité, mélange d'homme et dieux décréés païens.

Ainsi, *Exu*, en raison de sa capacité à faire la connexion entre le monde des vivants et des morts, est considéré comme l'orisha de la communication et du mouvement. Parce que c'est un provocateur, un peu impudique, il est faussement pris pour un diable.

⁵⁹⁰ Désir en tant que possibilité de produire des nouveaux agencements et une nouvelle perception du monde... Désir en tant qu'une affaire territoriale. In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, op. cit., p. 498.

⁵⁹¹ Dans son ouvrage *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*, Ileana Diéguez s'est inspirée du concept « corps hybride » de Bakhtine pour se référer aux pratiques artistiques hybrides en Amérique Latine. Elle fabrique et emploie alors le terme « corps métis ». Pour ce qui me concerne, je me sers de celui-ci pour me référer à la constitution du corps de ce sujet plein de contradictions ; constitué du métissage de références.

L'*Exu* est, par nature, la figure de la rue, des carrefours, des ronds points, des coins. Dans notre étude, il représente cette figure emblématique qui conduit les gens à découvrir différents mondes. Il apparaissait et disparaît sans explication, et s'apparente, dans notre étude, à ce que nous nommons Flux, parce qu'il glisse d'un espace à un autre, des mondes de fiction à ceux de la réalité. Il est ainsi parmi les passants, dans les trafics, dans le quotidien, et d'un mot, d'un geste, ou à l'évocation d'un nom (le nom d'une personne par exemple), il change le visage du quotidien, change le visage des passants. Il leur donne une mémoire ou, plus précisément, ouvre la mémoire des passants à ce qui est oublié. Exu et Flux sont ainsi, l'un la figure l'autre la métaphore théorique qui permet de comprendre que c'est par Eux/Lui qu'est possible le glissement d'un espace à un autre, de l'espace urbain à la mémoire. À la fois proche et lointain, étranger et voisin de tous, Exu/Flux est celui qui délivre des paquets d'intensités à partir desquels le passant fait l'expérience de la langue oubliée.

Sa présence dans l'espace urbain s'apparente donc à un court-circuit de la mémoire organisée. C'est à partir de lui que les pratiques éphémères s'inscrivent dans la durée.⁵⁹²

Et la durée, on le sait, brouille l'impression du temps chronométré : celui du passé, du présent, du futur. Du fait que ces formes artistiques se déroulent dans la rue (un endroit destiné à la démonstration et à la quantification du *temps*⁵⁹³), la présence de Exu/flux est propice au déclenchement d'une friction entre « durée » et « temps compté », entre « mémoire » et « urbain anonyme ». Quelque chose se développe donc, et remplit le vide du quotidien. La ville s'enfle ainsi de quelque chose de singulier, la ville qui entretenait le vide, paradoxalement, en le remplissant d'espace vide⁵⁹⁴.

Et cette étrangeté, cette explosion de langage qui est pour Nietzsche quelque chose qui a à voir avec la danse et que A. Badiou voit lui comme la « métaphore de la

⁵⁹² Selon l'approche *bergsonienne* de coexistence de durées.

⁵⁹³ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁵⁹⁴ Eni Orlandi in Eni Orlandi (org.), *Cidade...*, *op. cit.*, p. 14. Selon lui, la tentative de remplir les espaces vides via la planification vient de la recherche d'effacer l'incertain, ou ce qui est considéré comme une erreur. Il s'agit donc « d'un effacement du social via l'urbain, en défaisant ainsi le politique ».

pensée »⁵⁹⁵, cette étrangeté liée à ces pratiques urbaines⁵⁹⁶, nous nous en ferons la *métaphore de la durée*.

Et dans l'espace vide qu'est l'espace urbain : ce spectaculaire vide qui ne produisait que des « subjectivités capitalistiques » (cf. F. Guattari et S. Rolnik) contraintes par les appareils du socius, alors arrive l'inattendu puisque ces pratiques qui s'exercent de manière tactile, visuelle, sonore sur le passant, sur cet autre... font apparaître un sujet, un être, une mémoire. Et tout cela apparaît de la friction de deux mondes. Friction qui est caractéristique de ce que produisent ces pratiques artistiques. Friction qui est le début de l'acte transgressif puisqu'elle conduit à la production de singularité. Ainsi, si la « "Mémoire" au sens ancien du terme [...] désigne une présence de la pluralité des temps et ne se limite donc pas au passé. »⁵⁹⁷, dans notre étude, la mémoire est un effet de présence. Elle marque la présence à soi : ce que l'on appellera aussi la singularité.

Aussi, l'enjeu de ces pratiques, si on peut le caractériser de diverses façons comme nous l'avons fait en évoquant, par exemple, une poétique du contact, en rappelant qu'il s'agissait d'un dispositif anthropophagique... l'enjeu, donc, n'est rien moins que la présence à soi. On comprend dès lors que ces pratiques ne s'inscrivent plus dans la représentation au sens classique du terme, mais qu'elles sont, dans l'instant de délivrance des flux d'intensités au sein de l'espace urbain, la tentative de reconstituer ou de construire une tribu de présences via le geste ancestral.

Tout le problème du théâtre actuel est le suivant : comment faire des pièces qui soient riches en expérience ?⁵⁹⁸

Il n'y a pas de tierce personne. Nous sommes tous acteurs du Teat (r) o auquel nous donnons l'énergie de notre présence vivante.⁵⁹⁹

La vie est pure dévoration.⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ Lors du chapitre « La danse comme métaphore de la pensée ». In Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 97.

⁵⁹⁶ Surtout celles dont on peut identifier le dispositif anthropophagique ; cependant on citera plus tard un autre type de pratique de rue qui ira fonctionner justement au sens contraire.

⁵⁹⁷ Michel de Certeau, *L'invention du...*, op. cit., p. 320.

⁵⁹⁸ Peter Brook, *Points de...*, op. cit., p. 72.

⁵⁹⁹ José Celso, propos recueillis par Marcos Bulhões, « L'Animal... », op. cit., p. 242.

PARTIE II

DES ARCHITECTURES DU SENSIBLE, VERS UN URBANISME SAUVAGE

En ayant établi les rapports entre esthétique et politique, on peut constater qu'il y a toujours eu un type d'architecture et de logique urbanistique. Ces derniers se déployaient dans l'espace social en reproduisant une certaine organisation du pouvoir. Ces formes monumentales et exubérantes du passé ont abouti à un caractère moderniste fonctionnaliste plus récent, mais dans un cas comme dans l'autre elles sont l'objet d'un éloge qui marque l'enthousiasme pour cet urbanisme malgré la critique que l'on peut en faire et qui point l'artificialisation des espaces, voire par une technicisation des milieux (cf. H. Lefebvre, M. Santos, J.-P. Paulet).

L'urbanisation a ainsi engendré une totémisation. Le « dieu » urbain tend ainsi à être promu et l'idée d'« urbain généralisé »⁶⁰¹ est appliquée même aux zones telles que la campagne. Aucun espace ne semble pouvoir échapper à ce « mouvement ». La traduction de cette urbanisation se lit dans la concentration des mobiliers et des services du *socius* (cf. F. Guattari), et cela en développant des hiérarchies spatiales. Certaines zones sont plus centrales que d'autres qui sont méprisées. L'urbanisation s'accompagne donc de l'augmentation d'inégalité aux causes multiples comme, par exemple, la répartition et la distribution des revenus. Elle produit également une accumulation de déchets liés à la fabrication de non-durables. C'est, a priori, un processus « désordonné en apparence »⁶⁰² et cet effet est logique puisque le développement de la vie urbaine est dépendant des affaires de production et de circulation de marchandises.

Si dans l'Histoire de la civilisation, l'homme a pu s'apparenter à *l'homo sapiens, faber, œconomicus, demens, consumans, ludens*, et ainsi de suite... aujourd'hui surgit *l'homo urbanus*⁶⁰³. À travers lui, on comprend que la population planétaire, à

⁶⁰⁰ Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 2011, p. 139. C'est nous qui traduisons.

⁶⁰¹ M. Chabas, cité in Jean-Pierre Paulet, *Géographie...*, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰² Jean-Pierre Paulet, *Manuel de...*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁰³ Thierry Paquot, *Homo urbanus : essai sur l'urbanisation du monde et des mœurs*, Paris, Félin, 1990.

partir de la fin du XXe siècle, est devenue majoritaire habitante des aires urbaines. Et pour autant que cette « expression » désigne une évolution de l'homme, elle rappelle que malgré les différences régionales ou intercontinentales, nous sommes tous soumis à un développement et une diffusion globale de l'urbain ; une certaine « façon de vivre, de penser, de travailler, de se loger »⁶⁰⁴. L'*Homo urbanus* rappelle que la figure du citoyen-passant est devenue un consommateur, un fait qui est encouragé surtout par les médias de masse qui ont diffusé et vanté la valeur du modèle urbain que l'on confond avec le progrès.

Pareil développement de l'urbanisme tient avant tout à un contexte qui promeut l'idée que ce modèle éviterait les formes d'exclusion sociale. T. Paquot montre ainsi que l'urbanisation a multiplié les réseaux et les espaces communs.

En fait, c'est aussi un « urbanisme sélectif » où les citoyens-consommateurs doivent appartenir à des *clubs*, à des zones VIP, à des *cercles des amis* (même si parfois ça ne concerne que la sphère des réseaux sociaux).

Chacun vit ainsi coincé dans sa *bulle*, en augmentant paradoxalement la solitude « dé-socialisante ».

Face à cet *homo urbanus* qui se prend pour *homo sapiens* et *fabe*, face à un « urbanisme d'exclusion »⁶⁰⁵ ou urbanisme sélectif, face à tout cela, il existe néanmoins des alternatives et des luttes pour autre chose, il existe d'autres types d'architecture dans l'espace social.

Notre travail consistera à penser ces alternatives, à les rappeler, et ce en nous aidant périphériquement, pour commencer, de la pensée du sociologue H. Lefebvre.

H. Lefebvre évoque que dans « le capitalisme, le mort saisit le vif »⁶⁰⁶, au sens où les biens produits sont équivalents au « travail mort ». Il s'inquiète alors d'inverser le

⁶⁰⁴ Jean-Pierre Paulet, *Géographie...*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰⁵ Terme employé par certains auteurs tels qu'Eloy Méndez Sáinz et Isabel Rodríguez Chumillas pour désigner un type d'arrangement à réduire l'interaction entre différentes classes sociales, voire réduire le niveau d'expérience humaine, ce qui renforce la discrimination et l'inégalité sociale. Mises en place par une « architecture de la peur », ce sont des structures à marquer les barrières physiques et symboliques entre les habitants. Par là, c'est tout ce qui on nomme privatisation de l'espace public : les murs autour d'un parc ou d'une plage de bain, les barrières déposées au milieu d'un coin du centre ville pour accueillir un événement payant, etc. Eloy Méndez Sáinz, « Urbanismo y arquitectura del miedo : reflexiones sobre los fraccionamientos residenciales cerrados en México », pp. 491- 502, et Isabel Rodríguez Chumillas, « Urbanizaciones cerradas en Latinoamérica », pp. 459-472. In *Ciudad y Territorio : Estudios territoriales*, n° 133 – 134, Madrid, Ministerio de Fomento, 2002.

⁶⁰⁶ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 401.

rapport, c'est-à-dire de faire en sorte que le « vif peut saisir le mort »⁶⁰⁷. Il répond alors :

dans la production de l'espace, le travail vivant produit « quelque chose » qui n'est plus une chose, ni un simple outillage, ni une simple marchandise. Dans l'espace peuvent réapparaître besoins et désirs comme tels, animant le produire et le produit. Il y a, il peut y avoir encore des espaces de jeu, des espaces de jouissance, des architectures de la sagesse ou du plaisir. Dans et par l'espace, l'œuvre peut traverser le produit, la valeur d'usage dominer la valeur d'échange : l'appropriation, renversant le monde à l'envers peut (virtuellement) dominer la domination, l'imaginaire et l'utopique s'intégrant le réel (au réel)⁶⁰⁸.

En nous appuyant sur les virtualités comprises dans l'espace urbain, il nous semble que diverses pratiques urbaines — notamment celles de notre corpus — déploient alors un usage spatial différent.

Elles ne disposent ni de gigantesques structures scénographiques afin d'hypnotiser le passant, ni d'un grand plateau ou de gradins propres à gérer le public... Elles ne s'embarrassent pas davantage d'autorisation préalable auprès des forces judiciaires et policières pour jouer. Autorisation qui vaudrait pour la mise en place d'une *sécurité artificielle*⁶⁰⁹ des passants-spectateurs.

La présence de ces créateurs dans la rue est alors très chaotique. Simultanément à la production du geste artistique, ils réagencent à leur manière le trafic routier, modifient les habitudes des piétons, les interpellent, improvisent avec eux... bref, ils actualisent la rue. Ils en sont les nouveaux architectes (non diplômés) et réinventent l'architecture.

Architecture ou un mot qui désigne d'abord « l'art de construire des structures matérielles qui favorisent et protègent les activités et les nécessités des gens, et

⁶⁰⁷ *Id.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 401-402.

⁶⁰⁹ Nous mettons l'accent ici sur les propositions artistiques qui appellent à réglementer l'espace où elles se produisent. En faisant appel à des règlements, ces pratiques mutilent le caractère singulier de la rue qui est de figurer un espace potentiellement transgressif, où le risque est un paramètre propre et inhérent à la rue. Parmi ces pratiques plus institutionnalisées, on peut citer le Royal de Luxe et ses immenses structures scénographiques qui exigent des règles de sécurité, et donc qui fait appel aux règlements municipaux.

c'est pourquoi il invente des langages et des signifiants nouveaux »⁶¹⁰. L'architecture, c'est donc tout ce qui est « construction ». Plus tard, par extension, l'architecture urbaine (la ville donc) s'est constituée comme entité sociale et politique⁶¹¹.

Devant ces tonnes de béton qui sont utilisées pour construire les villes et qui finissent par s'incarner concrètement en mur, en route pavée, en mobilier urbain... il nous semble toutefois possible, comme nous l'avons dit plus haut, de penser que les pratiques artistiques urbaines de notre corpus puissent être envisagées comme des formes architecturales. Et précisément comme des formes d'architectures sensibles, réagencant (même si c'est de manière éphémère) des parties de l'espace urbain afin que le quotidien mette enfin les corps des passants en présence.

À la différence des architectures liées au « micropouvoir » qui forment un récit et sont signifiantes, symboliques et qui tendent à s'inscrire dans l'Histoire infiniment ; nos « architectures sensibles », elles, ne revendiquent rien. Elles ne tiennent pas à signifier ou re-signifier l'espace public. Elles ne s'inscrivent pas dans une dynamique de représentation.

Elles sont dans l'espace urbain, uniquement et simplement en tant que présences, en tant que flux. Avec elles apparaît le « geste ancestral » (cf. A. Haddad) à travers la dévoration⁶¹² non seulement de l'espace urbain, mais aussi la logique urbanistique darwinienne de sélection qui a imprégné la vie pratique.

Face à la sélection, à l'exclusion, elles ne peuvent sans doute rien, mais elles montrent autre chose, un autre fonctionnement, une autre respiration et, finalement, elles sont peut-être un nouvel urbanisme... non pas un urbanisme d'inclusion ou d'intégration... Mais plutôt un urbanisme sauvage⁶¹³ et spontané qui fait une place à la contradiction, au dissensus, au conflit. Tout ce qui ne peut être généré que par la multiplicité de présences, voire la « multitude » (cf. M. Hardt et A. Negri) de couleurs et de références.

⁶¹⁰ Joaquim Guedes, « Cidade e espaço político », revue *Psicologia USP*, vol. 14, n° 3, São Paulo, 2003, p. 75. C'est nous qui traduisons.

⁶¹¹ Giulio Carlo Argan, « Arquitetura e cultura », in *História da arte como história da cidade*, trad. par Pier Luigi Cabra, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 243.

⁶¹² Nous parlons de « dévorer le milieu urbain » selon l'approche anthropophagique : une dévoration suivie du geste de transformer et de construire quelque chose de nouveau.

⁶¹³ Terme emprunté à Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 431. Ce qui dialogue d'ailleurs avec notre approche du geste anthropophagique chez les pratiques urbaines.

II—1 EN QUÊTE DU « GESTE ANCESTRAL ».

Lors d'une table ronde au IV Festival de théâtre de rue de Porto Alegre (2012), Amir Haddad⁶¹⁴ a employé le terme « geste ancestral » pour expliquer le gestuel de l'artiste en situation et dans le contexte de la rue. Selon lui, ce geste se réfère à une impulsion, à un désir, à une force à faire bouger le sujet, à motiver l'envie de s'exprimer. Il nomme cette impulsion « geste ancestral », car ce désir serait antérieur à la condition d'être un artiste. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une force inhérente à tout le monde dont chacun porterait cette envie d'aller à la rencontre d'autre, même si c'est un désir caché ou oublié. Un enjeu qui d'ailleurs est l'effet du rapport entre la « mémoire oubliée » et la « mémoire augmentée »...

C'est grâce au « geste ancestral » alors que le créateur pourrait *grandir* dans la rue, y *élargir* son regard, y *amplifier* ses mouvements.

Inspiré par ces idées, Rogério Lauda⁶¹⁵ met en lumière que le caractère transgressif des pratiques qui se déploient dans la rue procède de tel geste. Parce que

[...] alors que le sujet [le passant] tombe sur ce geste, il pourra l'identifier à son intérieur, à cet être ancestral perdu en lui à cause de mille obstructions et impositions de la société... Le comédien de rue doit donc récupérer et exprimer le geste ancestral dans la rue [...] pour que le passant puisse reconnaître ce qui est encore présent chez lui, même si la société essaie de le lui faire oublier, comprends-tu ? La société notamment entrave l'expression de cet être présent chez nous tous... Elle l'entrave via les institutions à régler la vie collective. Dans la mesure où l'artiste de rue récupère cet être [...], les gens comprendront ce que cet artiste est en train de leur dire. Essentiellement, il est en train de leur dire [...] qu'il y a un être latent chez eux qui veut et qui a besoin de s'exprimer... C'est ce qui nous fait bouger, c'est ce qui nous fait vivre... Et l'on sait bien, on veut vivre abondamment...⁶¹⁶

⁶¹⁴ Il est metteur en scène et fondateur du groupe de théâtre de rue Tá na rua, siégé à Rio de Janeiro. Avec José Celso, il a également participé de la fondation du Teatro Oficina.

⁶¹⁵ Il a été comédien, ainsi que compositeur et musicien surtout de bande sonore de théâtre de rue. Il a été membre de groupes théâtraux à Porto Alegre tels que Povo da Rua et Ói Nós Aqui Traveiz. Notre entretien avec lui peut être lu dans la revue *Cavalo Louco*, n° 13, éditions Tribo de Atuadores, Porto Alegre, Brésil, pp. 42-46.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 45. C'est nous qui traduisons.

Partant de ce constat, on peut donc avancer que le glissement vers la transgression est identifiable dans d'innombrables pratiques de rue où il y a une place libre à l'expression du sujet, à son interférence, à l'improvisation, à l'accidentel. Dans ce cas-là, l'un (d'abord un simple passant) identifiera chez l'autre (d'abord un simple artiste) un geste qui lui rappellera quelque chose qu'il avait oublié... un souvenir qui pourra apparaître via le moment de la rencontre, du contact...

Cet enjeu nous fait penser que, en somme, le mécanisme du contact, d'absorption de l'ambient, de l'altérité... tout ce qui forme une *poétique anthropophagique* se révèle être un « dispositif ». Il nous faut être attentives à ce mot/concept. Le mot « dispositif » rappelle « un agencement matériel hétérogène, auquel s'articule une stratégie prédéterminée »⁶¹⁷ afin d'intégrer de plusieurs façons le spectateur dans le processus poétique⁶¹⁸.

Aussi, si le *dispositif anthropophagique* met en question une façon récurrente d'envisager la rue chez certains créateurs ; parfois le risque est grand chez certains créateurs d'occuper le milieu urbain en aménageant un espace spectaculaire qui tourne à l'exhibitionnisme.

Ainsi, certaine forme se déploie bien souvent dans la rue dans le but de fabriquer du commun⁶¹⁹, d'animer la ville, de produire de façon assez totalitaire une *pseudo-polis réunie*... Face à ces formes qui glissent vers l'instrumentalisation du pouvoir qui valide (autorise) d'énormes structures scénographiques et plastiques afin d'impressionner les passants, afin que l'impacte visuel, soit maximum, afin de les divertir (c'est-à-dire de les distraire de l'essentiel)... on ne peut éviter d'en faire la critique puisqu'elles ne s'inscrivent pas dans une dynamique de dialogue, elles ne laissent aucune place à l'accidentel... Elles nous semblent en définitive relever d'une esthétique totalitaire, monumentale, ne traitant pas le passant d'égal à égal (relation

⁶¹⁷ Anyssa Kapelusz, « De la « participation »... », *op. cit.*, p. 61. L'auteure travailler cette notion à partir de la pensée de Michel Foucault et Giorgio Agamben.

⁶¹⁸ Anyssa Kapelusz, *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse en Études théâtrales sous la direction de Joseph Danan à l'Université Sorbonne Paris 3, Paris, 2012.

⁶¹⁹ Le problème n'est pas exactement la *fabrique du commun*, mais c'est son but. Dans ce cas, les artistes se révèlent juste un instrument du pouvoir et de l'État afin de promouvoir dans la rue un moment de détente, de loisir, de pseudo-bonheur... Une sorte d'ambiance où tout va bien et où la contradiction n'existe pas. C'est pourquoi, à notre avis, ces formes promeuvent une sorte d'hypnose spectaculaire.

horizontale), mais privilégie plutôt une relation verticale de pouvoir de fascination, d'hypnotisme et d'éloignement.

Ce ne sont évidemment pas ces formes que nous défendons et qui figurent dans notre corpus. Les formes que nous privilégions développant, tout au contraire, un contact, un rapport charnel, et produisant des subjectivités. Ces formes ne nous conduisent pas vers le spectaculaire dans l'espace urbain qui est déjà, lui-même, mise en scène du pouvoir et du politique. Non, ces formes développent une esthétique de l'intimité, elles habitent une marge où se tient le risque de la rencontre, car la rencontre est toujours un moment fascinant et inquiétant.

Dans notre étude, nous identifions alors deux façons de produire des « architectures sensibles ».

Il y a d'une part les formes qui produisent des micro-plis. Elles se livrent sous la forme de souffles, de voix basses, de sons, d'écoutes via la *trace fluide*... persistante, elles ne sont pas « imposantes », mais finissent par faire entendre et étendre leur présence sur l'espace urbain.

Il y a, d'autre part, celles qui produisent des *micro-plis de désirs* et qui passent par le charnel et la nudité, dont le charnel et la nudité via la *trace accentuée* qui forme comme un point de tangence avec le spectateur.

Bien que différentes, non exclusives et parfois complémentaires, ces formes sont relèvent selon moi d'architectures flottantes issues du *réagencement nomade* de la rue. Toutes les deux produisent une sorte de *plis* (cf. G. Deleuze), et c'est là leur façon d'inquiéter la ville, de s'en saisir tactiquement sans rien brusquer.

II—1— 1 Vers une plasticité de souffles.

Des ombres diurnes.

Jouer dans les rues, sur les places publiques et dans les parcs, jouer devant tous présents à titre gratuit. Jouer en tant que forme constante, jouer pour se comprendre et repenser la vie dans un espace où la vie se déroulerait de façon plus agile, devant un public enfin vivant ; tout cela rend ce type de théâtre révolutionnaire. Il s'agit d'un théâtre de la vie réelle qui a supprimé efficacement le clivage entre art et vie. Il s'agit d'un théâtre qui permet de faire coïncider la vie avec l'art. Et c'est pourquoi il

nous paraît un prolongement, voire un dépassement de la revendication artaudienne d'une culture non distanciée de l'existence.⁶²⁰

Le groupe (auto-nommé *tribu*) Ói Nóis Aqui Traveiz a été créé le 31 mars⁶²¹ 1978 à Porto Alegre, dans une période où le pays se trouvait encore sous le régime de la dictature militaire. Actuellement administré surtout par Paulo Flores (un de ses fondateurs) et Tânia Farias, dans une organisation qu'ils revendiquent collective, il est un des plus importants collectifs scéniques du pays, et sans doute d'Amérique latine.

Cela tient entre autres au fait qu'ils animent sans jamais s'interrompre des ateliers de jeu d'acteur et de formation esthétique-politique depuis des années, toujours sur un mode ouvert et gratuit à tous⁶²². Chez l'Ói Nóis, il y a souvent un mélange des nouveaux *actants*⁶²³ qui se mélangent aux plus expérimentés.

Quant à leur recherche artistique, à la fois poétique et politique, elle repose sur un principe essentiel : celui de mettre en dialogue les idées d'Artaud (pour son rapport au caractère rituel) avec celles de Brecht (pour son rapport à la dialectique).

Un objectif apparemment contradictoire, mais qui est rendu possible grâce à la recherche spatiale du groupe qui agrège d'autres références (notamment J. Grotowski, le Living Theater, le Teatro Oficina et Eugenio Barba).

D'un côté, ils entreprennent des « mises en scène » désignées « théâtre du vécu » qui se déroulent au siège du groupe, à la Terreira da Tribo⁶²⁴.

⁶²⁰ Paulo Flores, *Ói Nóis Aqui Traveiz: um cavalo louco no sul do Brasil*, Porto Alegre, Ói Nóis na Memória, 2016, pp. 28-29. C'est nous qui traduisons.

⁶²¹ Fondé par Paulo Flores, Rafael Bião et Julio Zanotta, le même jour du coup militaire brésilien de 1964. Par rapport à l'histoire du groupe, voir Beatriz Britto, *Uma Tribo Nômada. A ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de Resistência*, Terreira da Tribo, Porto Alegre, 2008 ; Sandra Alencar, *Atuadores da Paixão*, Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura/ Fumproarte, 1997 ; le site internet du groupe (www.oinoisaquitraveiz.com.br/) ; l'encyclopédie en ligne *Itaú Cultural* (enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387844/oi-nois-aqui-traveiz). Par rapport au nom du groupe, *Ói Nóis Aqui Traveiz* est originellement le titre d'une ancienne samba d'Adoniran Barbosa. En langage argot, cela signifie *Hei, regarde nous ici à nouveau*.

⁶²² Soit dans les bidonvilles de Porto Alegre à travers le projet « Théâtre en tant qu'instrument de discussion sociale », soit dans son siège à travers, surtout, les ateliers libres les samedis, et sa formation de nouveaux *actants* qui dure deux ans (« École de théâtre populaire »).

⁶²³ Ils ont remplacé le terme « acteur » ou « comédien » par « actuant » (*atuador* en portugais).

⁶²⁴ Comme le Teatro Oficina, depuis des années l'Ói Nóis lutte pour avoir son siège à lui. Ce qui signifierait son indépendance quant au loyer mensuel. En 2008, la mairie de Porto Alegre lui avait finalement donné un terrain pour la construction du *Centro Cultural Terreira da Tribo* ; cependant des entraves bureaucratiques et budgétaires empêchent jusqu'à aujourd'hui sa mise en œuvre.

Leur travail est plutôt rituel, il n'y a pas le cadre du quatrième mur du théâtre à l'italienne. Débarrassé de ce clivage physique entre scène et public, le public peut alors s'insérer dans certaines scènes, surtout celles plus dionysiaques où il s'instaure une ambiance d'intimité. Sur ce mode, ils ont déjà mis en scène des adaptations de H. Müller, F. Arrabal, Sophocles, J. Genet, W. Goethe, N. Rodrigues, etc. ainsi que des dramaturgies créées collectivement.

Par ailleurs, ils entreprennent de mises en scènes de rue, y compris d'interventions et de performances lors des grèves et des protestations/manifestations. En raison de leur recherche d'un théâtre populaire à caractère dialectique et/ou didactique, le groupe déploie son travail de critique sociale dans les rues, les places publiques, les syndicats, les lycées. Ce sont des espaces habituellement considérés non conventionnels pour la scène. Dans ces lieux, ils ont adapté B. Brecht, A. Boal, C. Vieira, de même qu'ils ont déjà entrepris des créations à partir d'improvisations.

La proposition *Onde ? Ação n° 2 (Où ? Action n° 2)*⁶²⁵ cependant, ne s'inscrit pas forcément dans ces catégories, car elle n'est ni une scène de rituel ni une scène de *dévoilement direct* du contexte social.

Onde ? Ação n° 2 est issue d'une mise en scène réalisée antérieurement par le groupe qui s'appelait *Viúvas – Performance sobre a Ausência (Des Veuves – Performance sur l'Absence)*⁶²⁶ en 2011. Celle-ci a été jouée dans une île de Porto Alegre, populairement connue sous le nom de « île de la prison »⁶²⁷. C'est notamment un lieu connu pour les prisonniers politiques durant la dictature où il vivait leur « destin ». Inscrite dans le cadre du « théâtre du vécu », *Viúvas* avait un caractère rituel dans un *espace de mémoire* qui était propice à susciter ce type d'expérience.

Exposé en tant que pratique urbaine⁶²⁸, *Onde ?...* fut présenté en 2011, dans un format court (environ 40 minutes) autour du sujet proche de *Viúvas*. Ce motif est

⁶²⁵ Avoir accès à certaines précisions sur cette mise en scène n'a été possible que grâce aux informations gentiment données par le groupe, notamment par Marta Haas.

⁶²⁶ Adaptation du texte d'Ariel Dorfman, *Viudas* (1981), Sa captation est disponible *in* www.youtube.com/watch?v=qG12VF1-qsQ, lien consulté le 25 avril 2018.

⁶²⁷ Son nom officiel est Ilha das Pedras Brancas.

⁶²⁸ Sa captation est disponible *in* www.youtube.com/watch?v=4bSTdZPrrYY, lien consulté le 25 avril 2018. La première a eu lieu le 31 mars 2011. Elle a été jouée lors d'innombrables situations (dans le cadre des festivals ou de présentations indépendantes organisées par le groupe), mais aussi lors d'événements pour se remémorer les violences de la Dictature. Ainsi, en mars 2012 par exemple, ils l'ont joué lors de la V Rencontre latino-américaine de « Mémoire, Vérité et Justice » à Porto Alegre.

connu au Brésil puisqu'il s'agit des veuves des disparus politiques, des femmes anonymes qui luttent pour avoir des précisions sur ce qui s'est réellement passé avec les corps de leurs maris, leurs enfants, leurs petits-fils, leurs frères, leurs amis. Elles cherchent seulement le droit à accéder à *un* corps, celui-ci vraisemblablement mort, possiblement mutilé, estropié, méconnaissable... Peu importe, car il s'agit là d'un droit qu'elle tente de faire exercer : celui de mettre en terre, de faire une sépulture et ainsi de mettre en terre l'intranquillité du sentiment interminable qu'est l'attente.

Sans la matérialité d'un corps, ces morts demeurent une abstraction, un concept, qui tient à un *peut-être*, qui caractérise cette condition de seuil, « d'entre » : entre la disparition temporaire et la mort définitive.

Un *entre* qui révèle un trait d'union de deux mondes à travers la figure du mort-vivant, voire du fantôme qui, soudainement, peut revenir. Et en tant que *possibilité non pas concrétisée*, ce mort-vivant fait des femmes qui les attendent des *ombres* qui sont dans l'attente de les retrouver. Elles-mêmes se trouvent aussi dans une condition d'*entre* : entre la condition de veuves temporaires et définitives.

Ainsi voit-on défiler ces femmes, et parfois ces hommes, dans la rue Andradas, qui est un point névralgique du centre-ville de Porto Alegre⁶²⁹. Les hommes sont en costume, soigneusement coiffés, avec lunettes de soleil. Quant aux femmes, elles sont en robes-pantalons colorées ; au motif légèrement andin. Ces robes couvrent leurs bras et jambes. Elles ont des tresses ou des cheveux attachés. Chacune a une chaise, une simple et jolie chaise en bois. Tous sont silencieux.

Regardant cette pratique, on ne comprend pas si c'est parce qu'ils sont déjà en *état de jeu*, ou s'il s'agit d'un temps de préparation/d'entraînement afin *d'accéder* à un autre état. Tout à la fois distancés et proches, ils se portent au-devant de nous, les passants. Leur rythme... leur silence... tout cela provoque en nous un trouble et on les regarde comme des *ombres* en pleine journée. Des *ombres* au sens de

⁶²⁹ Ils ont l'habitude de prendre le transport en commun (notamment le train appelé Tremsub) pour se diriger aux présentations en Porto Alegre. Le nombre de participants est variable selon la situation, mais normalement ils sont en 16 personnes au total (8 hommes et 8 femmes). Ils ont déjà joué cette proposition en d'autres villes (au Brésil et en Argentine par exemple).

silhouette, d'apparition, de quelque chose qui se déploie éphémèrement dans l'ici et maintenant⁶³⁰.

Ensuite, on voit la bande des hommes porter des fusils, sauf celui qui se traîne par terre qui emprunte une trajectoire curieuse et dont le visage est caché par un sac. Cette trajectoire rappelle une sorte de cortège non-déclaré, de cortège morbide, funèbre. De temps en temps, quelqu'un parmi eux allume une flamme. Leur gestuel synchronisé fait penser à celle des sentinelles et des soldats. Ils ne font juste que se déplacer dans la rue, mais en faisant des arrêts stratégiques, tactique afin d'attirer l'attention des passants. C'est au cours d'un arrêt plus long, qu'un cercle se forme. Le rythme, ici, est inhabituel. Puis les hommes se remettent à marcher jusqu'à ce qu'on les perde de vue. Jusqu'à ce que la bande des femmes s'approche. Elles s'avancent et s'installent là où étaient les hommes. Elles déposent leurs chaises, en silence. Il y a un grand silence et on l'entend distinctement malgré les bruits de la ville. Le silence se fait entendre plus que tout. Elles regardent fixement autour d'elles. Elles regardent chacun d'entre nous. Ensuite, elles commencent à marcher autour de leurs chaises, sur leurs chaises, sous leurs chaises. C'est une chorégraphie. Un geste dans la parenté de celui de Pina Bausch... Non, cette référence n'existe pas là.

Tout semble désynchronisé et en même temps synchronisé. Puis, au silence vient se substituer un chant. Elles chantent maintenant. Le chant dit quelque chose :

« le cours d'eau sait tout, le cours d'eau traverse là, le cours d'eau a de curiosité, il veut savoir... Il inonde les oreilles, il inonde tes yeux... Il dépose sur ta bouche et ramène les mots depuis des endroits les plus lointains... La douleur va conduire les mémoires, elle va conduire les histoires à travers le fleuve des fleuves... en récitant et chantant des histoires pour la mer [...] »⁶³¹

⁶³⁰ Ce n'est pas une coïncidence qui dans l'ensemble de langues *tupi-guaranis*, le mot *Anga* (qui désigne ombre soit au sens d'abri, soit au sens d'âme) est compris dans les structures des mots *Angaba* (qui se réfère à esprit, apparition) et *Angoera* (concernant fantôme, vision, apparition, image). D'après *Glossário Tupi-guarani ilustrado : incluindo nomes indígenas de pessoas e cidades*, coleção História viva, Lebooks, 2016.

⁶³¹ Le créateur de cette chanson s'appelle Johann Alex de Souza, avec qui le groupe travaille depuis des années. C'est nous qui traduisons.

Ce n'est pas une démonstration de virtuosité vocale. Ce n'est pas non plus un chant qui souligne un récit. Au contraire, il ne propose que des images sur la mémoire, la douleur, le corps, le fleuve, la trace... Cela dure jusqu'au moment où elles se mettent à dire des noms masculins et féminins aux gens. Des noms tels que d'Antônio Pádua Costa, Aluisio Pedreiro Ferreira, Maria Lúcia da Silva, Nelson Lima, et d'innombrables d'autres noms de disparus politiques sont dits aléatoirement. Ce qui rend ce moment polyphonique, et les voix simultanément dissonantes.

À la fin, elles livrent aux gens de petits morceaux de papier déchiré où le nom d'un disparu est griffonné, et elles se mettent à marcher en disant toujours ces noms... Elles les disent à tous ceux qu'elles croisent, mais aussi au vent, aux murs, au béton... Comme les hommes, on les perd de vue. Elles disparaissent, elles aussi, et aussi comme ces noms dits au vent...

Et au cours de cet instant, on constate qu'il n'y a eu ni commencement ni fin nettement identifiables. Il n'y a pas eu non plus d'applaudissements. Il n'y a là rien qui rappelle le jeu mimétique-représentationnel⁶³² au sens traditionnel du terme.

À la place de *vagues d'ombres*. Devant nous tous les passants, quelque chose s'est déployée qui s'apparente à de « vagues évocations ». Expression que je mets en correspondance avec ce que disait J. Grotowski du corps-mémoire⁶³³, où l'acteur ne doit pas s'inquiéter de créer, mais plutôt d'être celui qui permet de retrouver ce qui a été oublié. Pour le passant accidentel (celui qui arrive alors que l'action a déjà commencé ou même celui qui n'est pas ou qui est moins attentif, ou celui qui ne connaît pas l'histoire de ce pays), il n'y a peut-être rien de compréhensible immédiatement dans cette proposition artistique, car le corps de l'acteur n'est plus un « véhicule », mais joue plutôt comme un lieu des traversements. Des traversements qui prennent une forme rituelle, non pas au sens de liaison avec le sacré ou avec le transcendantal (un dehors), mais au sens de faire l'éloge d'un autre rythme compris aussi par les virtualités de l'espace urbain. Ou plus exactement, c'est un rituel au sens où il fait apparaître un rythme qui est déjà là, mais que l'on ne percevait pas.

Aussi, la proposition ou la création entreprise par cette « *tribu* de lenteur » (là où dans la ville tout est rapidité et vitesse) ne vient pas s'opposer au rythme urbain. Elle

⁶³² Le seul moment à *suggérer* un jeu représentationnel concerne le cortège funèbre de la bande d'hommes. Cependant, on pense qu'il s'est agi d'une stratégie du groupe pour attirer l'attention initiale du passant.

⁶³³ Jerzy Grotowski, *Vers un...*, *op. cit.*, pp. 184-191.

ne produit pas un éloignement, mais elle se révèle plutôt être comme un moyen d'ouvrir « les corps-ombres » dans la rue. Comprenons par là qu'elle nous invite, alors que nous ne sommes que les « ombres de nous-mêmes » dans l'espace urbain, à découvrir que nous avons une épaisseur. Traversé par ces corps, traversant ces corps, dans l'instant de la présence des artistes le corps est à nouveau ouvert. Parce que selon J. Gil, la nature du corps est d'être aussi un espace qui se « constitue telle une forme de conscience, un corps-conscience. C'est un espace qui attend de se connecter à d'autres corps »⁶³⁴.

Le travail reposait ainsi sur le corps, ou les corps chez l'Ói Nóis qui cherchent à établir ce processus de traversé vers l'autre, tout en s'insérant dans l'espace urbain. Bien entendu, plusieurs questions se posent quant à cette proposition, et nous avons bien conscience de la diversité des passants (celui qui sait, le touriste qui ignore tout de l'Histoire...). Qu'est-ce qui est perceptible, audible, compréhensible dans cette proposition artistique où les femmes-ombres s'apparentent à des abstractions entre non-corps et mort-vivant ?

Nous n'avons pas de réponse évidente. Mais, et à partir de ce que nous avons dit jusqu'à maintenant, peut-être que nous devons dire que la question du « compréhensible » ou de « l'accessible » est une question qui relève d'un système de théâtralité bourgeoise parce qu'il met en avant la raison, l'acte rationnel.

Peut-être qu'ici, à travers la proposition, c'est peut-être autre chose qui est en jeu comme la sensation. Par exemple, peut-on imaginer qu'à travers les corps de *Viúvas* c'est l'expérience de la douleur qui était présentée, rendue présente. Une douleur en tant que force d'indignation et non de victimisation (cf. I. Diéguez). Cette douleur parlait-elle à autrui⁶³⁵ ? Est-ce elle qui permettait de provoquer la rencontre ? était-elle suffisamment présente pour qu'elle soit partageable et qu'à partir d'elle il était possible de « faire émerger la poésie »⁶³⁶ ?

Si nous sommes un passant comme un autre (car on ne peut préjuger de rien sur les passants), on pourrait dire que les enjeux du traversé, des corps, des ombres, des voix, des silences... tout ce qui s'apparentait à des effets de non-présences et,

⁶³⁴ Jorge Gil, cité in Beatriz Britto, *Uma Tribo...*, op. cit., p. 64. C'est nous qui traduisons. Originellement c'est un texte de J. Gil qui s'appelle *Abrir o Corpo*.

⁶³⁵ C'est le sujet central du livre d'Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Nuevo León, UANL, 2016.

⁶³⁶ Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*. (Six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 23.

simultanément d'hyper-présences, conduisait à sentir dans ces ombres déployées dans le centre de Porto Alegre une sorte de *souffles puissants*. Le souffle des esprits qui, peut-être, donnait vie au nôtre. Quelque chose comme un Geist (qui veut dire « esprit », mais aussi « souffle » en allemand) en commun.

Quelque chose, *in fine*, se détachait de ces micro-unités sonores qui venaient à nos oreilles, mais aussi à nos sens, par le souffle. Ce souffle, qui est le son pas encore formé, mais qui est le centre de formation du son, le devenir son...

Soit, et comme le pense W. Ong⁶³⁷, ce (le son) qui permet que nous nous sentions inscrits dans le monde. Parce que ce n'est pas qu'une question de réception, mais une question de physiologie. Nos oreilles positionnées de manière latérale nous inscrivent dans l'espace, alors que nos yeux (et donc l'activité optique) situés sur la partie frontale nous mettent dans un rapport d'isolement et de frontalité.

Le souffle qui est encore lié à notre naissance, premier « geste » brutal et vital que nous faisons au moment de l'arrivée au monde

impulsion de vie qui s'actualise dans l'interaction de deux composantes : une expansion et une contraction, comme une inspiration et une expiration. Ces deux composants du souffle produisent des ondes qui s'équilibrent comme les vagues de l'océan qui vont et viennent toujours dans un changement continu [...] Maud appelle cette vague « la danse cachée » du chant.⁶³⁸

Aussi, ce qui est en jeu dans le groupe de l'Ói Nóis Aqui Traveiz c'est de faire entendre cette sorte d'« allégorie de la douleur »⁶³⁹ dans l'espace urbain. De faire entendre (non pas de faire comprendre rationnellement) ces divers aspects, mais plutôt de les sortir de l'oubli par la sensation. Dans la rue, les interprètes étaient ainsi là pour *souffler* leur (non) présence, leur (in) visibilité... Ils étaient là pour, à travers l'épaisseur primaire d'une *vague suggestion*, nous indiquer *un espace partageable*.

⁶³⁷ Cf. Walter Ong, *Orality and literacy – The technologizing of the word* puis *The Presence of the word*. Cependant, ici nous nous appuyons sur l'analyse d'Ana Pais sur l'approche d'Ong à travers son article « A ressonância como qualidade sensível do acontecimento teatral », in revue *Sala Preta...*, *op. cit.*, pp. 243-250.

⁶³⁸ Pablo Jiménez, « Transformation par le chant et la danse dans le travail de Maud Robart », in Chloé Larmet, Ana Wagner et al. (dir.), revue *Incertains Regards*, hors série 2, Aix en Provence, PUP, 2018, p. 71.

⁶³⁹ Terme emprunté à Ileana Diéguez, *Cuerpos...*, *op. cit.*, p. 68.

Le suffixe *able* de « partageable » renvoie d'ailleurs à une possibilité, une éventualité, voire une virtualité et non à quelque chose d'imposer.

On voit ainsi dans cette *tribu* l'émergence d'une zone d'évocations indirectes où tout ce qui a un rapport au vocal — le souffle, le chant, la parole, mais surtout le silence — se propage dans l'espace urbain et vient froter, caresser le corps du passant, et peut-être s'y poser. Soit un ensemble de traces. La trace qui est, comme le rappelle J. Derrida, ce qui marque la présence et l'absence. Mais aussi comme le philosophe l'écrit encore « la trace est le rapport de l'intimité du présent vivant à son dehors, l'ouverture à l'extériorité en général, au nom-propre [...] »⁶⁴⁰

Pour nous, ici, il s'agit d'une *trace architectonique* qui concerne le souffle, mais aussi les « corps ouverts » (cf. J. Gil), et ce jeu de (non) — présence que l'on identifie aussi dans le travail de la cie. Rara Woulib. Quelque chose ou un ensemble que l'on place du côté de « la danse cachée » : un *entre* qui s'infiltré dans les ombres du quotidien.

Des ombres nocturnes.

Brouiller les pistes, cacher les clés de compréhension, rompre la chaîne du rationnel, ne pas apporter de réponse à chaque question. [...] Un temps pour l'acte, un temps pour l'insensé, un temps pour l'instant, un temps où la mémoire parlera demain, et à moi seul lorsque je passerai là.⁶⁴¹

La compagnie⁶⁴² Rara Woulib est fondée en 2007, après un séjour de cinq ans du metteur en scène Julien Marchaisseau en Haïti. De retour en France, notamment à

⁶⁴⁰ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème de signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 2016, p. 101.

⁶⁴¹ Rara Woulib, *dossier artistique Deblozay*. Disponible in rarawoulib.org/wp-content/uploads/2014/04/DA-deblozay.pdf, lien consulté le 25 avril 2018.

⁶⁴² C'est officiellement une compagnie en tant que structure juridique professionnelle, mais son fonctionnement (concernant la façon de gérer les processus de création et les relations humaines des membres) en fait un collectif, tel quel Julien Tribout (un de ses membres) nous l'a précisé. D'ailleurs, l'accès à certaines informations sur la dynamique de la cie. ainsi que de la mise en scène *Deblozay* n'a été possible que grâce au contact toujours aimable avec la Rara. Par rapport à l'histoire du groupe, voir son site internet (rarawoulib.org/fr/) ; les sites internet de l'association *Hors les Murs* (horslesmurs.fr/accueil/documentation-recherche/les-parcours-thematiques/les-parcours/ecrire-pour-la-rue/3/) suivi du dossier artistique de la compagnie ; celui de l'association *Lieux Publics* (www.lieuxpublics.com/fr/actes-artistiques/230/deblozay-2012) ; les deux dossiers de presse de cette proposition (rarawoulib.org/wp-content/uploads/2014/04/DA-deblozay.pdf et rarawoulib.org/wp-content/uploads/2014/04/DA-deblozay.pdf)

Marseille, il a créé avec ses amis un projet musical sans grande prétention autour du *rara* haïtien, mot qui vient de l'africain *yoruba*⁶⁴³ et peut signifier « hautement, bruyamment »⁶⁴⁴.

Originellement, le *rara* est une fête rurale, une sorte de carnaval. D'ailleurs selon certains auteurs, c'est un carnaval lié aux esclaves et aux indigènes. Petit à petit, il n'est plus seulement rural, mais se développe en milieu urbain, surtout à partir des années 1960. Il a lieu, pendant la période du mercredi de Cendres aux Pâques et repose comme, souvent les carnivals, sur des défilés de rue.

Il comprend trois dimensions⁶⁴⁵ : une, ludique à caractère festif ; une sociale qui met en crise et dénonce certaines situations ; enfin une spirituelle où le *rara* se mêle aux rituels vaudou.

D'après J. R. Dautruche, dans la mesure où les meneurs du carnaval s'organisent à la demande de la divinité du vaudou (*lwa*), celui qui reçoit la demande « (en songe ou par l'intermédiaire d'une tierce personne chevauchée par un *lwa*) a pour responsabilité d'organiser les festivités chaque année. »⁶⁴⁶

Les chansons du *rara*, en créole haïtien, se rapportent à une ascendance africaine de la population afro-haïtienne. Les danses et chants sont soutenus par un ensemble de percussions, de tubes en bambous (*vaksins*) de tonalités et de tailles différentes, ainsi que des trompettes métalliques évasées nommées *klewon* ou *kone*.

D'après la Cie Rara, les mélodies du *rara* respectent le principe d'alternance des instruments, car chacun des soufflants ne doit jouer qu'une seule note⁶⁴⁷.

Initialement projet musical autour du *rara* haïtien, le projet s'est élargi vers 2009-2010. Et ce parce que les artistes provenaient de diverses disciplines (musiciens, comédiens, plasticiens, costumiers, constructeurs, etc.). Ils se sont donc rassemblés pour intervenir scéniquement et avec bruit dans les divers endroits qui

content/uploads/2014/09/presse-deblozay-2014.pdf). Par rapport au nom de la compagnie, d'une part *rara* est une référence au *rara* haïtien, et le mot *woulib*, en langue créole (d'après certains dictionnaires en ligne) signifie le mouvement de *rouler*, parfois de *glisser vers*.

⁶⁴³ Il concerne les groupes ethniques qui habitent l'Afrique de l'Ouest, autour issus des régions du Nigeria et du Bénin.

⁶⁴⁴ D'après Harold Coulander, cité in Edner Fils Décime, « Haïti-Rara : Ses mutations à travers l'espace et le temps », in *AlterPresse*, Réseau alternatif haïtien d'information, Delmas, le 7 avril 2012. Lien disponible in www.alterpresse.org/spip.php?article12657#.WuQdoRQ03-k, lien consulté le 30 avril 2018.

⁶⁴⁵ D'après Jean Yves Blot, cité in Edner Fils Décime, « Haïti-Rara... », *op. cit.*, s.p.

⁶⁴⁶ Joseph Ronald Dautruche, « Le Rara de Léogâne : Entre fête traditionnelle liée au vodou et patrimoine ouvert au tourisme. », in *Ethnologies*, v. 33, n° 2, 2011, p. 130.

⁶⁴⁷ Rara Woulib, *dossier artistique...*, *op. cit.*, s.p.

composent le grand espace public de Marseille tel que les rues des quartiers, les places, les parcs, les forêts.

La recherche du collectif se fonde sur les étapes d'écriture, d'improvisations, de résidences, d'explorations musicales, de constructions scénographiques et les costumes. Si le travail est physique, musical et choral, ce qui les guide demeure la recherche de chants traditionnels originaires de divers pays, y compris ceux de langues créoles. C'est une base importante du processus de création, et le collectif explore les possibilités de mettre en pratique de *formes rituelles urbaines*.

Au quotidien, la compagnie anime ponctuellement des ateliers de chant, de chœur et de direction d'acteurs, fondés sur une recherche vocale chorale. Ces activités se déroulent à son siège qui s'appelle Illabo, une sorte de chantier de résidences et de créations disponible aussi à d'autres artistes et compagnies.

Ajoutons encore que la Rara anime souvent des ateliers dans les villes où elle tourne. C'est une manière d'intégrer les participants à ses mises en scène — puisque les scènes chorales exigent de nombreux participants.

En partant de la référence historique et « primaire » qu'est l'espace sonore étourdissant et improvisé du rara haïtien, la compagnie s'est lancée dans différentes formes du cortège, de traversée, de transe. En 2011⁶⁴⁸ cette recherche poétique a alors abouti à la création du *Deblozay*. Mot qui signifie *désordre* en créole haïtien. En réunissant à peu près 18 artistes (surtout des musiciens et des comédiens) et 10 personnes chargées de la technique, ces premières sorties marseillaises — toujours nocturnes — ont eu trois trajets différents, sur plusieurs jours espacés. Enfin, précisément, il s'agissait d'une sorte de relai où le point d'arrivée du chemin devenait le point de départ de celui suivant.

Les trajets étaient inconnus du public, et le point de départ de la « promenade » était donné de bouche à oreille juste quelques heures avant. Il s'agissait d'un public

⁶⁴⁸ En fait sa création date de 2010-2011. Officiellement, la première de *Deblozay* a eu lieu en juillet 2011 lors d'un festival de rue et de cirque à Bar-le-duc. Néanmoins le collectif faisait déjà des sorties nocturnes et illégales à Marseille en mode pirate : il n'y avait ni de diffusion par les grands médias, ni de demande d'autorisation au pouvoir public. Le public, dans sa grande majorité, était alors occidental. Il y eut une autre grande sortie de résidence de création de *Deblozay* à Marseille en 2013 (soutenue par le *Lieux Publics* et l'*In Situ*). Il fallait alors retirer un billet gratuit pour les présentations (nombre de places limitées). Pour notre étude, nous ne nous intéresserons qu'aux créations sauvages, celles où il n'y avait pas de demande d'autorisation ni de billetterie. Il faudrait souligner aussi que *Deblozay* a été déjà joué en plusieurs endroits de Marseille, ainsi que dans d'autres villes françaises et européennes. L'extrait de la captation (faite à Montpellier en 2014) peut être vu *in* www.youtube.com/watch?v=odl1axfbul0, lien consulté le 28 avril 2018.

mélangé composé de public « accidentel » (issu des quartiers), et de public convoqué. Ce système d'organisation rendait l'expérience incertaine, tant le pour le public que pour les « acteurs » de la Rara. Cela étant, cette « traversée » ne vit qu'augmenter le public, toujours de plus en plus nombreux.

Cette expérience commença d'abord par les quatre premiers arrondissements de Marseille, en partant du centre-ville et en s'étendant vers les alentours : le premier périple concernait le quartier Belsunce (départ) à de Saint-Charles (arrivée) ; le second partit de Saint-Charles pour gagner le quartier Longchamp ; le troisième, du parc Longchamp vers le quartier des Chartreux.

A priori, la proposition urbaine *Deblozay* ne comprenait pas de récit, pas de dialogue, pas de scénario très clair (par rapport au développement logique d'actions). Cela fonctionnait notamment à ce que l'on appelle *abstraction du vécu* et qui repose, entre autres, sur les nombreuses images que l'on croise dans l'environnement. Images alors incontrôlables qui apparaissent et disparaissent. Au contraire de ce qui on pourrait nommer *sédentarisme créatif*, chaque présentation du travail de la compagnie, au long de chemins différents donc, engendrait un travail de re-création.

On suivait donc cette bande composée de figures bizarres. Les hommes du collectif étaient en costumes et portaient des chapeaux haut-de-forme ; les femmes étaient en robe. Tous avaient le visage blanchi et leurs tenues oscillaient entre couleur sombre ou foncée et blanche. Il n'y avait là aucun hasard, puisque chromatiquement, cela renvoyait à l'esthétique de la fête des Morts. Les membres de Rara étaient ainsi déguisés en *guédés*. C'est-à-dire, en esprits oniriques de la mort et de la résurrection, travestis aussi en cadavres vivants de barons, de reines et de guérisseurs issus de la mythologie vaudou.

Fêtés les 1^{er} et 2 novembre en Haïti, les *guédés* sont normalement des esprits d'esclaves noirs anciens qui prennent pour noms ceux de barons. Il y a ainsi le Baron Cimetière, Baron Criminel, Baron Lacroix, Baron Samedi et ainsi de suite).

Ces *ombres* jouaient. Ils parcouraient le quartier, ils marchaient, ils couraient, ils s'arrêtaient, ils gardaient le silence... et ils chantaient toujours de vive voix, de façon chorale.

Il n'y avait donc pas de rapport à l'individualité, car leur force se situe justement dans l'articulation des voix et des présences de leur ensemble. Ces *morts-vivants* sont soit muets soit dans le jeu musical. Et ils entreprennent des jeux scéniques, voire des

situations scéniques⁶⁴⁹ en plusieurs endroits du quartier parcouru afin d'amalgamer le son au gestuel, et cela en prenant en compte l'architecture urbaine.

Ils se mettaient sur les murs, dansaient à un carrefour, interagissaient avec les feux de circulation, les lampes qui éclairaient la rue et tous les objets qu'ils croisaient sur leur chemin. Ils improvisaient avec ceux qu'ils croisaient (les passants, les habitants des maisons, les gens qui se trouvaient installés sur les balcons, ou aux fenêtres).

Ils cherchaient dans les regards en s'approchant très près des passants jusqu'à les frôler. À chaque fois, ils invitaient les passants à les accompagner dans la découverte de coins apparemment secrets, en leur faisant traverser de ruelles et des carrefours...

Ainsi, on les suivait aveuglément, sans connaître le point de chute ou la destination finale. Il s'agissait de leur faire confiance, mais en fait il faut avouer la fascination qu'exerçaient ce « protocole », ces images incroyables. L'impression que l'on ressentait était à la fois liée à l'idée d'une fragilité et en même temps une sorte de vitalité et d'ivresse. L'expérience durait environ 4 heures, était éprouvante, voire fatigante. On pouvait à tout moment les abandonner, mais c'est la curiosité qui nous tenait dans leur proximité. Un paysage prenait forme petit à petit dans cette marche nocturne où tout ce qui arrivait était sous la protection de la lumière lunaire, sous celle des étoiles aussi qui relayaient celles des lampes de maison, des lampadaires électriques, et des lanternes que quelques-uns des membres du groupe et le public avaient apportées.

En fait, l'ensemble de ce temps reposait sur la présentation de micro-scènes, voire de *scènes traversantes* qui pouvaient avoir lieu à l'importe quel moment, n'importe où, partout parmi nous, à l'improviste. Dans la nuit, à même ce cortège nocturne, on ne distinguait parfois que leurs silhouettes qui se mouvaient dans tous les sens, et jouaient sur la modalité du « montré-caché ». Sauf à certains instants, et très ponctuellement, il n'y avait rien qui indique au regard une direction puisque tout se produisait dans le mouvement et le déplacement. Les scènes étaient ainsi produites selon un mouvement *archipélique* ou *anarchique* devant nos yeux au fur et à mesure que notre regard saisissait la *poésie* de certaines micro-situations.

Si on analyse ce processus, on pourrait dire que la mise en visibilité d'une micro-situation poétique dépendait de l'articulation suivante : d'où on est placé (un

⁶⁴⁹ Terme emprunté à Peter Brook, *Points de...*, *op. cit.*, p. 51.

placement généré exclusivement à partir de notre envie), du désir de suggestion propre aux créateurs de donner à voir et à entendre leurs improvisations, et de l'ambiance sonore du moment.

Or tout cela donne à comprendre, en somme, que notre regard naissait en définitive de notre parcours corporel et que c'est notre attitude corporelle, son inscription dans le processus qui était déterminante.

Il faut ajouter que la musique jouait un rôle fondamental pour créer cette sorte de *rituel urbain*. Constituée surtout de morceaux de chants sacrés haïtiens, elle prenait forme à travers le chant choral polyphonique. Le son des instruments, notamment les percussions et le souffle ainsi que le rythme constamment répétitif, produisait un effet de ritualisation.

Cela étant dit, il faut souligner que ce rituel, développé par la Rara, n'était pas tourné vers un extérieur, mais plutôt s'inscrivait en nous. Il amplifiait notre expérience dans l'espace où l'on se trouvait. En fait, pour autant que l'on savait que l'on était dans Marseille, ces micro-situations faisaient de nous des membres actifs de cet espace. On se sentait comme en possession des espaces où l'on s'aventurait, et d'une certaine manière nous devenions les narrateurs de l'espace urbain qui ordinairement nous exclut.

Pour avoir vécu cette expérience sonore, corporelle et urbaine, il me semble pouvoir dire que nous pourrions désigner ces instants comme ceux d'une transe urbaine liée à l'appartenance à un collectif.

Sous l'influence du rythme, à la différence de l'Ói Nóis qui faisait revenir quelque chose, la Rara faisait apparaître ce que l'on ne voit plus. Ce qui apparaissait avait donc toujours été là, mais rendu ou devenu invisible. Tout cela était rendu possible grâce au jeu de la Rara et des figures qu'ils convoquaient ou inventaient. Ces figures qui se déployaient comme des ombres, des apparitions, des spectres qui venaient nous souffler la (non) mémoire d'une ville (in) visible et (non) morte.

Ainsi, si d'un côté le souffle indique normalement une sorte de « danse cachée » (cf. M. Robert), ou le devenir langage⁶⁵⁰ de la parole, du chant... Chez *Deblozay* et les interprètes de la Rara, le souffle se révélait un phénomène *de plein air*, une *danse libérée*.

⁶⁵⁰ Devenir langage au sens où le « souffle est la clé pour restaurer les connexions les plus profondes avec l'impulsion, avec l'émotion et avec l'imagination, et par là, avec le langage. » D'après Kristin Linklater, « Freeing the Natural Voice », in Chloé Larmet et al. (dir.), revue *Incertains...*, *op. cit.*, p. 64.

[...] plus précisément, le plein air est l'élément de la voix, la liberté d'un souffle que rien ne hache. Une voix qui peut se faire entendre en plein air est une voix libre, une voix claire que le principe septentrional n'a pas encore assourdie de consonnes, brisée, articulée, cloisonnée, et qui peut atteindre immédiatement l'interlocuteur.⁶⁵¹

À partir de cet air en mouvement qui aboutit à la voix et ensuite au chant, ce *souffle de plein air* permet en définitive la vectorisation d'une relation directe tridimensionnelle en plein espace urbain. Une vectorisation élargie en somme par le chant et les voix polyphoniques du collectif.

Comprenons par-là que, dans la mesure où le micro, le porte-voix ou d'autres techniques qui servent à amplifier la voix nous trompent dans nos impressions et notre ressenti quant à la localisation de la source sonore et vocale (c'est le cas, par exemple, en concert où nous nous dirigeons notre « oreille » vers l'enceinte plutôt que vers la bouche du chanteur) ; la voix directe ou vive voix du chant choral polyphonique nous agit autrement, et amplifie notre latéralisation. Elle nous inscrit davantage dans l'espace, elle nous intègre, nous déplace... On se voit alors au milieu de cette diversité des voix, d'où on peut reconnaître la singularité de chacune parmi l'ensemble de sources vocales.

En cela, il y a un effet de « traversement » de l'autre chez la Rara Woulib à travers la relation de chant-écoute :

Notre voix est d'abord une oreille sensible, un appareil enregistreur, une sorte de caisse de résonance où se répercutent l'autre en soi, les phrases entendues [...] D'où aussi la honte de la voix ; c'est moi et c'est l'autre, c'est moi traversé par l'autre, ce n'est pas vraiment moi et pourtant ça l'est [...].⁶⁵²

Se met ainsi en place une relation qui dépasse le rapport sémiotique au signifié des mots et au phénomène lui-même, car on ne comprend pas le sens des paroles de ce qu'ils chantent, on ne comprend pas leur langue. En nous invitant à cette traversée

⁶⁵¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1992, p. 415. Ici l'auteur se réfère au « franc parler », à « l'absence de détours », aux « paroles vivantes ».

⁶⁵² Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p. 182.

spatiale et corporelle, en nous invitant à cette conjugaison du corps et de la ville, en nous conjuguant à un espace plus large... ils nous désorientent enfin...

Ces ombres, soit diurnes soit nocturnes se déploient donc comme des souffles dans l'espace et produisent de micro-plis de sons, d'écoutes, de silences.

C'est leur stratégie et leur tactique pour se faire étendre dans le milieu urbain.

Des micro-plis de souffle : « Le son souffle la scène »⁶⁵³.

À première vue, on pourrait penser que les propositions de l'Ói Nós Aqui Traveiz et de la Rara Woulib ont des différences qui ne font que les éloigner. Ainsi, en partant d'un sujet concret (celui de femmes des disparus politiques), le premier s'investit dans un travail en quelque sorte réservé, sobre et introspectif fondé sur la douleur ; développant une ambiance assez lourde et à la plupart du temps silencieux, il tourne autour de la *parole non-dite* (en jouant l'effet du passé récent brésilien qui a été pendant des années interdit et dont il était interdit de parler).

La Rara Woulib, elle, est à l'opposé. Plus extraverti, plus festif, proposant une ambiance tumultueuse, une ivresse et un onirisme autour de la thématique relevant du mystérieux, il cherche la relation étroite entre mélodie, rythme et espace via des chansons incompréhensibles sémantiquement pour la majorité du public (peut-être d'ailleurs en s'appuyant sur la caractéristique de la ville qu'est Marseille ; ville qui mêle de nombreuses langues, de nombreux accents liés notamment à la présence d'une multitude d'étrangers et de migrants). Les ambiances entre ces deux créations sont donc très différentes, voire radicalement différentes.

Toutefois, en les étudiant attentivement, on pourra identifier des aspects qui les rapprochent.

Même si leur traitement esthétique n'est pas tout à fait pareil, ils ont le même but : celui de nous rappeler de quelque chose... Et cette entreprise de rappel, paradoxalement, prend forme à travers la thématique autour de la mort.

⁶⁵³ Terme emprunté à Marina Mendo, *Provocações sonoras : uma investigação da escuta na criação cênica.*, Mémoire de Master en Arts de la scène sous la direction de Marta Isaacsson à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016, p. 15. C'est nous qui traduisons. On doit remercier Mendo de nous avoir communiqué son mémoire qui portait sur l'univers du son et de l'écoute. De même, nous remercions pour ses analyses sensibles de ces thèmes Jussara Trindade, *A contemporaneidade do teatro de rua : potências musicais da cena no espaço urbano*, Thèse en Arts de la scène sous la direction de José da Costa à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2012.

De même, du fait qu'ils ne développent pas de structures scénographiques, mais convoquent juste quelques objets, il nous semble que leur esthétique visuelle se situe surtout dans leur façon d'articuler costume, maquillage et coiffure. Et donc, en regardant attentivement tout cela, en regardant cette manière qu'ils ont de traiter les couleurs, de travailler les textures, ils se dirigent tous les deux vers une idée de stylisation. Au sens de V. Meyerhold, c'est-à-dire de tentative d'établir une synthèse à partir de plusieurs références, et non pas au sens d'essai de reproduction d'une époque ou d'une situation.

Cette stylisation qui emprunte à différents groupes sociaux, cette manière de s'habiller, de se coiffer, de se maquiller pour jouer ou célébrer une fête comme c'est le cas pour les peuples des Andes ou, ici pour le Rara haïtien. Comme c'est le cas encore pour les manifestations carnavalesques du Pérou et de Haïti.

Ce qui nous conduit à penser que le carnaval et son « bas langage » (A. Niceforo puis W. Benjamin) a toujours été une source d'inspiration importante pour les pratiques urbaines.

En conséquence, on pourrait conclure que ces pratiques urbaines s'inspirent de ce qui se situe apparemment en dehors de Porto Alegre et de Marseille. Un *dehors* qui s'explique peut-être par l'Histoire puisque l'État du Rio Grande do Sul (dont Porto Alegre est capitale) a toujours été considéré comme une partie du pays très liée⁶⁵⁴ physiquement et symboliquement à la moitié sud du restant de l'Amérique du Sud, et que par ailleurs Marseille⁶⁵⁵ a accueilli une communauté très importante de migrants venus des anciennes colonies françaises, y compris Haïti.

⁶⁵⁴ À propos de cette identification avec le restant de l'Amérique du sud, voir Vitor Ramil, *A Estética do Frio / L'Esthétique du froid. Conférence de Genève*, Pelotas, Satolep Livros, 2004.

⁶⁵⁵ À propos des flux migratoires à Marseille, voir Émile Témime (dir.), *Migrance, histoire des migrations à Marseille*, Aix-en-Provence, Édisud, 1989-1991.



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figure 1 : Ôi Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © Pedro Isaias Lucas.

Figure 2 : Carnaval de Tinta, village andin du Pérou, © Terra Peru.



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figure 3 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Sylvain Bertrand.

Figure 4 : Carnaval haïtien à Jacmel, © AyiboPost FotoKavanal.

C'est un premier point que je sais discutable, mais qui méritait d'être rappelé. Oui, « rappelé », car on oublie, on s'oublie.

Le second point que je souhaite traiter concerne leur travail vocal. Dans un cas comme dans l'autre, on a pu remarquer à travers les remarques que je faisais qu'il y a un travail important sur le rapport entre l'écoute et l'espace.

Le son, qui est d'abord un phénomène dérivé de flux d'énergie, aux capacités élastiques, se propage par vagues d'un endroit à un autre. Quand il questionne le son qui se répand par vagues ou indices⁶⁵⁶, P. Schaeffer souligne qu'ils prennent

⁶⁵⁶ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966, p. 114.

quatre formes indissociables et complémentaires de l'écoute : l'ouïr, l'entendre, l'écouter et le comprendre.

L'*écouter* concerne le son qui devient un intermédiaire pour des finalités non pas sonores. Il dépend d'un contexte, d'un système de signifiants, d'un objectif⁶⁵⁷. Le son indique ici les enjeux référant à l'identité de la source sonore, à sa valeur sémantique et à ce qui l'a provoqué⁶⁵⁸. Il s'agit en somme d'un phénomène qui délimite un paysage.

L'*ouïr* c'est « percevoir par l'oreille »⁶⁵⁹. C'est-à-dire recevoir quelque chose par l'activité de perception. Comme l'auteur le signale, on « ne cesse jamais d'ouïr »⁶⁶⁰, et c'est pourquoi le monde se révèle un permanent « fond sonore » de « source jamais épuisée de potentialités »⁶⁶¹.

L'*entendre* est lié à l'*ouïr* puisque le premier se consacre à exploiter la source inépuisable du fond sonore. Entendre c'est alors organiser, repérer, séparer, situer⁶⁶² le son, en laissant cependant une marge à l'incertitude quant à son identité et à son sens.

Le *comprendre* s'apparente à un système de signifiants et métamorphose le son en signe⁶⁶³. Le comprendre suppose que le son est précisé. Il n'est plus un indice. Au contraire, il forme une unité entière, développe une temporalité propre, est au commencement d'une histoire qui permet d'envisager une « forme particulière de connaissance »⁶⁶⁴ avec ses propres codes.

Qu'en est-il alors de notre entrée qui a privilégié le mot de « souffle » ? Comment définir ces « plasticités du souffle » qui reposent selon nous plutôt sur l'entendre au détriment du comprendre, ou peut-être vice-versa ?

Nous pensons que le souffle entretient un effet de brouille, de flou... Il entretient une incertitude dans la perception. En fait, nous pensons qu'investissant le champ sonore en privilégiant le souffle, l'une et l'autre des expériences sonores nous permettraient de demeurer en veille et d'ouïr la ville.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, pp. 114-120.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁶² *Ibid.*, pp. 107-108.

⁶⁶³ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 114.

C'est un *ouïr la ville* qui mêle moments d'alternance de silence et de vive voix dans Les créations. Ce qui met en évidence une dimension de choralité, de multiplicité de voix. À cela, il faut souligner encore que la durée des chants impacte cet ouïr. Cette durée n'est d'ailleurs pas la même dans l'une et dans l'autre proposition.

Chez l'Ói Nóis il y a un seul moment chanté pour une expérience qui dure entre 30 à 40 minutes. Chez la Rara, il y a d'innombrables moments chantés pour une durée de 4 heures.

L'emploi de ces chants ou de cette parole qui devient un chant (dans le cas exclusif de l'Ói Nóis, et qui concerne le moment où les femmes disent les noms des disparus) n'a pas pour fonction de souligner ni de compléter les informations de la forme dramaturgique. Il ne s'agit pas d'ajouter un effet narratif. En fait, ces chants sont déposés au milieu de l'espace urbain. Comme nous l'avons dit, il n'est pas question ici de faire du chant un véhicule pour entrer en contact avec le passant (en lui racontant une histoire chantée). Le chant est lui-même le point de contact.

Souvent, l'emploi du choral relève d'une tactique courante pour délivrer un certain message au plus grand nombre de personnes. On pense notamment au chœur de la tragédie grecque ou au chœur chanté, parlé ou mixte de l'agit-prop⁶⁶⁵.

Chez l'Ói Nóis Aqui Traveiz et la Rara Woulib, l'emploi du chant est autre et il s'apparente à l'approche qu'en fait F. Della Monica (ici décrit par E. Maletta) :

On ne devrait pas du tout envisager la projection de la voix comme un enjeu de volume, de force car elle est un enjeu spatial. À la place de gagner en volume, on doit penser en termes d'espace, à l'amplifier [...] C'est l'occupation des espaces, dans toutes leurs dimensions, qui provoque la pleine utilisation de la potentialité vocale. Le concept de *spatialisation de la voix* vient pour élucider le grand problème autour de la *projection*.⁶⁶⁶ (italiques de l'auteur)

Il faut donc envisager le déploiement de la choralité comme une tactique capable d'abord de *gagner de l'espace*, via l'articulation entre geste et son. Il s'agit ainsi,

⁶⁶⁵ Voir Silvana Garcia, *Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

⁶⁶⁶ Ernani de Castro Maletta, « A dimensão espacial et dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica : resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. », in *revue Urdimento*, v. 1, n° 22, juillet 2014, p. 46. Article disponible in www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573101222014039/3212, consulté le 2 mai 2018. C'est nous qui traduisons.

notamment, à travers la choralité de trouver des modes de spatialisation qui aboutissent à une « réaction corporelle infiniment plus ample, car la voix se dirige à toutes dimensions de l'espace »⁶⁶⁷, même celles qui ne sont pas visibles.

De cette façon, le créateur peut ressentir l'espace avec tout son corps, ressentir tous les recoins de l'espace, y compris le passant qui l'habite. Au lieu de projeter ou de tout simplement diriger la voix vers quelqu'un d'autre, la voix s'inscrit dans un rapport d'interrelation avec l'espace, elle y rayonne, de sorte que cette voix s'y développe, s'y installe et s'y déploie et qu'elle peut ou pas affecter le passant qui se trouve dans son périmètre.

Le sens de l'écoute sera alors déplacé. Dans la mesure où certaines pratiques de rue dirigent leur voix, sans cesse, vers le passant afin de lui transmettre quelque chose, parfois en luttant (inutilement) contre les interférences de l'espace urbain ; là ces *souffles urbains jouent avec* notre perception, avec notre ouïe de la rue. Il n'y a plus de relation d'opposition entre le souffle et le bruit de la rue, tout entre en corrélation, alors même que le milieu urbain est plein d'interférences sonores.

Ce qui vient à apparaître alors, c'est un « corps ouï »⁶⁶⁸, un corps à même de faire entendre le champ de forces et de microperceptions du quotidien... un corps qui se déplace dans le but de *produire* des « paysages sonores »⁶⁶⁹ dans la rue vers le *faire apparaître* l'« océan de sons »⁶⁷⁰ qui y est déjà présent.

Un océan constitué de bruits plus agressifs, mécaniques (de travaux, de circulation d'automobiles, de sonorisation publicitaire, etc.)... de sons plus humains (d'enfants, d'oiseaux, de chiens, de discussions, de musique, de rire)... tout cela mêlé dans cette sorte de silence-vide propre à la rue, et qui entoure toutes les situations que l'espace urbain fabrique. Il s'agit donc d'un *faux silence*. Et en fait, on peut ouïr au fond quelque chose de constant et c'est pourquoi il devient presque imperceptible. Néanmoins « le silence n'existe jamais, il est sonore »⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ *Id.*

⁶⁶⁸ Terme emprunté à Giuliano Obici, cité in Marina Mendo, *Provocações...*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶⁹ Terme emprunté à Raymond Murray Schafer référant au *soundscape*, à l'environnement sonore abstrait ou existant. In *Le paysage sonore : le monde comme musique*, trad. par S. Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

⁶⁷⁰ Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, PUF, coll. Que suis-je ?, vol. 1287, 1967. Cette expression a été reprise par David Troop lors de son livre *Ocean of sound*.

⁶⁷¹ José Celso, prise de parole lors du documentaire *Evoé...*, *op. cit.*, s.p.

Ainsi, l'oreille envisagée normalement dans la vie urbaine comme une chaîne de réception des signes informatifs et indicatifs, devient une « oreille sensorielle » (cf. P. Schaeffer) appartenant à la sphère du primitif : « Je pense que c'est bien artificiel, notre écoute, bien sottement moderne, et que nous écoutons la musique en intellectuels alors que nous devrions écouter toujours la musique comme des hommes primitifs... Car nous sommes toujours des hommes primitifs [...] »⁶⁷².

C'est une recherche du primitif qui, en définitive, rappelle notre capacité d'écoute. Une écoute qui, selon J.-L. Nancy, relève d'un état de la sphère sensorielle de l'audition⁶⁷³, laquelle nous conduit « vers un sens *possible*, et par conséquent *non immédiatement accessible* »⁶⁷⁴.

Ainsi, en ne correspondant pas à un « sens sensé » (un sens où le son tout simplement transmet quelque chose), on peut aboutir à la sphère du sensible. Celui-ci, d'après le philosophe, désigne ce qui n'est pas tout de suite accessible, car il doit être d'abord admis, reconnu.

Dans notre étude des deux compagnies, il nous semble que ces ombres produisent des micro-plies de souffle. Par pli, nous désignons d'abord la partie rabattue sur elle-même dans une matière souple, en formant une double épaisseur. C'est notamment cette double épaisseur qui intéresse G. Deleuze, car elle se déploie partout : « dans les rochers, les fleuves et les bois, dans les organismes, dans la tête ou le cerveau, dans les âmes ou la pensée, dans les œuvres dites plastiques... [...] les plis varient, et chaque pli va différant. Il n'y a pas deux choses pareillement plissées [...] »⁶⁷⁵. Le concept de pli indique alors toujours quelque chose de singulier, à savoir un relief qui occupe *singulièrement* un espace.

Dans le cas de nos exemples, ceux-ci se révèlent des reliefs qui coulent dans la rue. Autrement dit, composés d'ombres, de cette matière fluide, ces micro-plies se révèlent à leur façon de s'étendre (même s'il s'agit d'une métaphore) dans l'espace urbain.

Ces pratiques d'ailleurs ne soufflent pas que la scène : ils soufflent dans notre *oreille sensible* les vestiges d'une mémoire urbaine, une mémoire dont ce faux silence du pseudo-silence urbain est témoin.

⁶⁷² Pierre Schaeffer, « De l'expérience musicale à l'expérience humaine », in *La revue musicale*, n° 274-275, 1971, p. 57.

⁶⁷³ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 20.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers...*, *op. cit.*, pp. 213-214.

Des piliers flous.

[...] faire résonner quelque chose dans l'intimité plus profonde du spectateur.

[...] ⁶⁷⁶

[...] ouvrir les anciennes routes [...] faire sortir la mémoire des gens [...] ⁶⁷⁷

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, les pratiques artistiques exigent la réinvention de nouveaux paramètres du regard. On ne peut pas les analyser de la même façon que le phénomène du théâtre en salle, car les enjeux spatiaux temporels ne sont pas pareils. C'est pourquoi nous proposons une approche différente du phénomène de rue.

Eu égard au fait qu'elles s'inscrivent dans le quotidien de la ville (en affectant de plusieurs façons le rythme de la vie pratique), il nous semble que c'est plus juste de les envisager comme des formes architecturales. L'emploi ici du terme *architecture* n'est pas uniquement métaphorique, car, en fait, l'architecture n'est pas composée que de béton, d'acier, de mortier, de briques, etc. Comme l'architecte J. Machado Moreira le met en lumière, le *faire architecture* se réfère substantiellement à une « intention plastique » ⁶⁷⁸ et qui est mise en place grâce à l'emploi de certains matériaux et certaines techniques. Son approche d'ailleurs dialogue avec celle d'I. Chtcheglov, dans la mesure où pour cet auteur situationniste le terme « architecture » rappelle une forme physique responsable d'articuler puis de moduler le temps et l'espace. Pour lui, c'est pour cette raison qu'elle est un moyen de connaissance et d'action, « un moyen d'expérimenter les mille façons de modifier la vie » ⁶⁷⁹.

Dans notre cas, les pratiques urbaines impliquent un *moyen architectural d'action*. Traduite en une « intention plastique » sans l'emploi de gigantesques structures scénographiques, cette matière est constituée exclusivement d'une « plasticité du corps », ⁶⁸⁰ car elles se mettent en pratique grâce à l'articulation de corps, de volume,

⁶⁷⁶ Paulo Flores, *Ói Nós Aqui...*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷⁷ Julien Tribout, prise de parole lors de notre conversation sur *Deblozay* le 27 avril 2018.

⁶⁷⁸ Jorge Machado Moreira, cité in Jorge Paul Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 13. C'est nous qui traduisons.

⁶⁷⁹ Ivan Chtcheglov in *Internationale...*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁰ Expression empruntée à Rudolf Laban, *La danse moderne éducative*, trad. par J. et J. Challet, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 56.

de mouvement, de sueur, de sons. Bref, c'est grâce à tout ce qui rappelle la *présence humaine* en tant que *vecteur d'expression*.

En ayant vu que la voix peut contribuer à une « spatialisation » (cf. F. Della Monica, puis E. Maletta) du corps, on constate qu'elle fait partie d'un complexe de flux de mouvements dont la forme et le rythme s'inscrivent dans certains espaces. Cela aboutit alors à un « langage d'action »⁶⁸¹. Modelé par une combinaison d'éléments qui prend en compte le poids, l'espace, le temps et le flux, c'est ce que R. Laban nomme « effort de base ». D'après lui, huit actions d'effort (glisser, flotter, épousseter, fouetter, [re] pousser, tapoter⁶⁸²), existent et doivent prendre en compte encore des variations : fort ou léger, direct ou flexible, soudain ou soutenu, contrôlé ou libre.

Dans les citations placées en exergue de ce sous-chapitre, on remarque que les créateurs de l'Ói Nóis Aqui Traveiz et de la Rara Woulib évoquent un même but poétique (celui autour du sensible, de l'intimité, voire de la mémoire) sous un même principe d'action (celui de *faire sortir*, de *faire résonner*).

Or, il y a quelque chose de convergent dans la façon dont *Onde ? Ação n° 2* et *Deblozay* ont de se déplacer et de se mettre en relation avec le monde qui nous rappelle initialement l'acte de *brouiller*, le *faire couler*, le *tacher*, le *se prolonger* dans l'espace.



⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁸² Indiqué aussi dans son livre *La maîtrise du mouvement*, trad. par J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.



(Sens de lecture des images : haut, bas-gauche, bas-droite.)

Figures 5, 6 et 7 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação n° 2*, respectivement © Julio Pantoja, © Claudio Etges et © Julio Pantoja.



Figure 8 : La trace de son trajet (de la gauche vers la droite).

Là, le trajet de la bande des hommes suit une ligne normalement rectiligne, comme une sorte de cortège. Ce n'est pas un hasard qu'elle soit plutôt droite : l'architecture baroque (via ses petites ruelles) n'a pas été très récurrente dans le sud du continent américain ; au contraire, les lignes sont plus droites comme le modèle urbanistique de Madrid.

Ensuite se déroule la concentration du public autour des femmes avec leurs chaises, jusqu'au moment de leur dispersion parmi les passants.





(Sens de lecture des images : haut, bas-gauche, bas-droite.)

Figures 9, 10 et 11 : Rara Woulib, *Deblozay*, respectivement © Clara Lou, © Sylvain Bertrand et © Sylvain Bertrand.



Figure 12 : La trace de son trajet (de la droite vers la gauche).

Là, le trajet est plutôt sinueux, et suit les lignes des rues et des ruelles (issues parfois de la tradition architecturale baroque). Quelques membres arrivent et partent de la mise en scène brusquement. Les moments de déplacement et de dispersion alternent avec ceux de concentration et d'arrêt du public, notamment quand celui-ci se met autour des artistes (parfois en forme de cercle).

Cela étant, dans les deux cas, il nous semble qu'ils se déplacent dans l'espace en alternant moments nomades de dispersion et moment de concentration (notamment quand les passants se mettent en cercle autour d'eux).

L'enjeu de ces mouvements aura de toutes les manières était tactique. Il s'agissait d'attirer l'attention des gens, en développant dans la rue des points de contact dans le quotidien de la rue.

Via le rythme plus lent, la qualité des costumes, mais surtout les enjeux sonores, le principe d'impact ou de contact (c'est-à-dire développer la concentration) reposait sur l'effet de *contagion*. Ce qui nous rappelle la définition d'A. Haddad (en empruntant le

terme à A. Artaud) sur l'activité des artistes de rue. Pour lui, les créateurs ambulants sont des « pestes », car le public s'en approche et se multiplie au fur et à mesure du déroulement de l'action.

Les artistes de l'Ói Nóis et de la Rara se révèlent donc une sorte de *peste* qui peut apparaître et disparaître soudainement. Et l'action des artistes participe du développement de petites taches qui infiltrent le rythme quotidien, sans laisser de marques physiques. Glissant d'un espace à un autre, du point de départ au point d'arrivée, les ombres et la légèreté des souffles de chacune des expériences étaient leur manière de tisser un dialogue.

Il faut bien comprendre cet enjeu du glissement dans l'espace urbain. Selon R. Laban, le *glisser* concerne le mouvement soutenu, léger, direct. L'appréciation du temps est y plus lente, car le glissement, qui se fait sur une surface, offre une certaine résistance. Il s'agit en quelque sorte d'une contre-tension qui s'effectue en observant un contrôle de l'effort. En fait, le *glisser* suppose de « lutter contre » quelque chose⁶⁸³.

Ce « lutter contre » induit donc une idée de tension permanente qui est manifeste physiquement dans l'espace.

C'est ainsi la mise en place d'un espace dialectique, qui n'est ni discursif, ni thématique, mais juste corporel et qui met en jeu la relation entre le corps collectif (que forme le collectif) et la ville. C'est un espace dialectique qui se forme sur le rythme, entre le rythme rapide de la vie pratique de la ville, et la durée que semble dessiner le travail collectif qui construit une expérience. C'est encore un espace dialectique entre l'ouïr de la ville et l'écoute que génèrent ces pratiques, entre le temps chronométré qui a priori a un sens, et la durée qu'induit l'expérience.

Et tout cela se concentre dans la manière de s'aventurer dans l'espace urbain, dans notre capacité d'écoute, car le son, selon J.-L. Nancy se dilate, se diffère, se transfère... échappant à tout calcul, à toute logique comptable.

Tout cela relève d'une autre dimension « qui n'est pas non plus celle de la simple succession (corollaire de l'instant négatif). C'est un présent vague, un flot, non un point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit ou se

⁶⁸³ Rudolf Laban, *La danse moderne...*, op. cit., p. 108.

ramifie, qui enveloppe et qui sépare, qui met ou se met en boucle, qui s'étire ou se contracte, etc. ». ⁶⁸⁴

Pour ce qui concerne les exemples de notre corpus, les expériences visibles et sensibles ont donc des architectures propres qui les conduisent à figurer des formes nomades. Ces formes n'ignorent pas les frontières de l'espace urbain, mais leur mode d'action les conduit à relier un point à un autre, indépendamment de toute logique. Tactiquement, à la différence de formes qui saturent l'espace, ces formes se dispersent dans l'espace. Et l'une et l'autre des expériences semblent toujours obéir au même principe qui veut qu'on « On ne représente pas, on engendre et on parcourt » ⁶⁸⁵

II—1— 2 Vers une plasticité de désirs.

Le charnel-guérilla.

Pour aller dans la rue, il faut s'armer de forces, sinon la rue t'écrase, t'avale. [...] Je trouve que notre travail est un autre type de guérilla. [...] Le jeu de s'habiller et de se déshabiller est une tactique afin d'échapper à une certaine autorité : si tu te mets tout nu, tu es interpellé par la police ; si tu te rhabilles, elle ne peut plus venir t'embêter. En cela, notre travail joue d'une limite où l'on flirte avec un esprit criminel. ⁶⁸⁶

Le Falos & Stercus ⁶⁸⁷ a été fondé en 1991 à Porto Alegre, à un moment de grands bouleversements politiques du pays (la redémocratisation politique, les dénonciations et les scandales de corruption du président élu à cette époque-là, et le début d'une mairie ⁶⁸⁸ plutôt à gauche).

⁶⁸⁴ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute...*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, *op. cit.* p. 451.

⁶⁸⁶ Marcelo Restori, prise de parole lors de notre conversation sur *Ilha dos Amores*, fin août 2017. C'est nous qui traduisons.

⁶⁸⁷ Le groupe a été fondé par Marcelo Restori, Alexandre Vargas, Fábio Rangel (Sabão) et Fábio Cunha. Par rapport à l'histoire du groupe, voir Falos & Stercus (org.), *Falos & Stercus, Ação et obra – Trajetória marcada por inconformismo e prazer*, Porto Alegre, Bestiário, 2009 ; les pages internet du groupe (pt-br.facebook.com/FalosEStercus/ et ocupacaocenica.blogspot.fr/2008/11/falos-stercus.html). Par rapport au nom du groupe, *Falos & Stercus (Phallus & Fumiers)* est une référence à l'idée de fertilité nietzschéenne.

⁶⁸⁸ Durant 16 ans (1988-2003) Porto Alegre a été administré par le Parti des Travailleurs.

Tout un contexte a influencé le langage du groupe, lequel tournait autour d'un « naturalisme politisé »⁶⁸⁹ via une dramaturgie parfois plus aristotélicienne. Il s'agissait de jouer dans l'ambiance urbaine, y compris les rues, les cafés, au milieu du trafic de voitures, etc. Ses premières mises en scène, parfois juste des actions scéniques, étaient consacrées à des thèmes comme celui du sida (*Anus Aidéticos*) ou à la répression policière (*PM2*) par exemple. De fait, notre travail a très rapidement été identifié à un « théâtre de guérilla »⁶⁹⁰ par F. Peixoto.

Petit à petit, cependant, le groupe a opéré un changement quant à sa quête poétique. Cette mutation a eu pour effet de mettre l'enjeu dramaturgique à l'endroit d'un dialogue plus étroit avec l'espace.

D'ailleurs, le Falos fait reposer sa recherche artistique sur trois axes principaux : l'hybridation de références esthétiques : c'est pourquoi leur travail a été de plus en plus marqué par le mélange des pratiques, nouveau cirque, danse, théâtre ; la mise en place d'une ambiance souvent érotique, avec l'emploi de la nudité totale ou semi-totale des comédiens ; la recherche d'espaces alternatifs pour les créations, y compris les façades et murs des bâtiments, l'intérieur des friches, les rues et les parcs.

Cette évolution du groupe, notamment la recherche spatiale, a conduit le Falos à occuper une partie délaissée de l'hôpital psychiatrique, encore en activité, qui s'appelle São Pedro. Invité par l'organisation de la biennale d'art contemporain du Mercosul pour y entreprendre une performance en 1999, le groupe s'est mis à explorer artistiquement cet espace. La saison de présentations terminée, d'autres groupes les ont rejoints. C'est de cette façon qu'a débuté l'occupation par divers collectifs de théâtre de l'hôpital psychiatrique São Pedro, occupation d'ailleurs

⁶⁸⁹ Marcelo Restori, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.

⁶⁹⁰ Le terme « théâtre de guérilla » a été employé par le groupe nord-américain San Francisco Mime Troup afin de désigner les mises en scènes qui tournaient autour de thèmes plutôt politiques (la guerre, le service militaire, etc.). La mise en scène du Falos, *PM2* (1993), a été nommée « théâtre de guérilha » par le critique théâtral et professeur Fernando Peixoto. Elle montrait la police qui d'abord agressait les enfants de la rue pour, à la fin, montrer cette situation à l'envers (les enfants se mettaient à agresser la police). Cette thématique a causé des problèmes au groupe avec les forces policières de certaines villes : celles-ci se sont senties insultées par le traitement que le groupe leur faisait subir. Peut-être parce que la matraque des policiers était comparée à un phallus. Toujours est-il que cela a créé une tension et un conflit, et que l'un des membres du Falos a été jeté en prison, durant quelques heures. À l'époque, il faut encore souligner que Fábio Cunha, comédien du groupe, était aussi un soldat des forces aériennes. Voir le reportage de Léo Gerchmann, « Soldado é preso por atuar em peça teatral », in *Folha de São Paulo, Cotidiano*, le 19 avril 1997. Disponible in www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff190419.htm, lien consulté le 10 mai 2018.

désignée *copropriété scénique*⁶⁹¹. Dans cet endroit destiné aux résidences artistiques et aux présentations, le Falos a pu créer d'innombrables mises en scène et performances telles que *In Surto* (une sorte de performance construite sur un jeu d'images qui montre un sujet qui souffre de trouble dissociatif d'identité. Le tout recourait à la technique des cordes comme chez les acrobates) et *Vôo das Fêmeas* (des images autour des femmes nymphes en tissu, spectacle aérien qui semblait provoquer les dieux).

Lors des dernières années, le groupe est administré surtout par Marcelo Restori (le metteur en scène), Fábio Cunha (comédien, son frère), Fredericco Restori (comédien, le fils de Marcelo) et Fábio Rangel (comédien et producteur). C'est un groupe qui repose beaucoup sur la famille et les amis.

Lors de l'anniversaire du collectif, pour ses 22 ans de travail continu et de remise en cause de la gestion municipale⁶⁹² de Porto Alegre, les membres du Falos & Stercus ont créé la proposition *Ilha dos Amores — Um diálogo sensual com a cidade (Île des Amours — Un dialogue sensuel avec la ville)*⁶⁹³ en septembre 2013. Le thème ainsi que le titre *Île des Amours* se réfèrent à un passage de l'œuvre *Os Lusíadas (Les Lusiades)*⁶⁹⁴ du poète portugais Luís Vaz de Camões, notamment les chants IX et X où les navigateurs reviennent dans leur patrie.

Passages qui mettent l'accent sur les « compensations » qu'ont les héros récompensés de leur effort et de leur courage en partageant les plaisirs divins. Vénus entreprend donc de les conduire vers une île paradisiaque, généreuse en toute chose (arbres, fruits, musique, vin, nymphes...) afin d'aiguiser et de provoquer leurs cinq sens.

⁶⁹¹ Ce fait est très important pour la lutte et l'occupation d'espaces publics inactifs par les collectifs artistiques. Cette occupation a duré jusqu'en 2016, année de l'expulsion des groupes Falos & Stercus, Oigalê, Povo da Rua et Neelic par l'administration de l'État du Rio Grande do Sul.

⁶⁹² La mairie a essayé d'appliquer un ensemble de mesures afin de limiter les activités des artistes de rue. L'un des causes de cette mesure tenait, entre autres, au fait que la ville se préparait à accueillir quelques matchs de la Coupe de Monde 2014. En conséquence, les artistes de rue de la ville, certains conseillers municipaux et les membres du syndicat des artistes et techniciens (SATED-RS) se sont coordonnés pour faire approuver une loi afin de protéger l'activité des artistes.

⁶⁹³ Avoir accès à certaines précisions sur cette mise en scène n'a été que possible grâce aux informations gentiment données par le groupe, notamment par son metteur en scène Marcelo Restori. La captation vidéo de cette proposition artistique est disponible *in* www.youtube.com/watch?v=FAqCXNXG-JM, lien consulté le 25 avril 2018. Sa présentation unique a eu lieu le 13 septembre 2013 à Porto Alegre.

⁶⁹⁴ Considérée comme la grande épopée portugaise, elle a été publiée par la première fois en 1572.

« L'île » mise en place par le Falos correspond alors à une résidence artistique ouverte à d'autres artistes de la scène. 25 participants, sur des séquences de 50 minutes, interviennent alors dans le processus qui constitue à mobiliser les passants et à perturber le trafic automobile de Porto Alegre autour d'un canal pollué. Il s'agit du *Arroio Diluvio*, près du centre-ville, qui se situe juste à côté d'un grand centre commercial.

Si au commencement du processus les artistes partent tous ensemble de leur « camp de base », il n'y a pas pour autant de trajets pré-définis. Aussi, et chacun à leur manière, les artistes entreprennent l'assaut de la ville, notamment le carrefour à l'angle des avenues Praia de Belas et Ipiranga. Ils arrivaient simultanément de tous les côtés et leurs présences soudaines produisaient une multiplicité de situations, d'images et d'espaces inattendus.

L'ensemble se donnait sous le format de micro-îles qui formaient un micro-archipel du plaisir.

La première d'entre elles se situait juste au bord de l'eau, à gauche et à droite du canal ; et les praticiens étaient seulement habillés de draps de bain et de chaussures. Ils étaient une douzaine, et ils formaient des couples (homme-femme, femme-femme, homme-homme). Leur geste consistait à enlever et remettre le drap de bain, en faisant de ce mouvement, un geste chorégraphique. Pendant tout le temps de ce mouvement, ils ne perdaient jamais de vue les passants. Dire combien de temps cela dura est difficile à appréhender, jusqu'au moment où s'aidant mutuellement, ils ôtaient définitivement le drap de bain qui les couvrait. Ils étaient alors nus dans l'espace public. Ils commençaient alors à s'embrasser, puis à se caresser. Ils montraient à tous combien leur complicité était grande. Ils allaient et venaient ainsi, les couples s'échangeant. C'était un geste très simple, il n'y avait aucune virtuosité, rien de compliqué. Le public assistait à cet événement dans une grande proximité et petit à petit, les uns, les autres, le public de tous âges se découvrait. Ils étaient assis, marcher lentement, debout à l'arrêt.

Dire ce qui se passait pour chacun est impossible à nommer, mais à travers ce premier « tableau », il est possible que tous aient eu en tête le passé récent de la ville, quand les gens pouvaient encore se baigner dans le canal, aujourd'hui dangereusement pollué.

Commençait alors le deuxième tableau qui faisait référence à P.-A. Renoir, *Les Grandes Baigneuses* (1884-1887). L'action prenait place sur le parapet du pont Praia

de Belas. Là, il y avait des femmes en majorité et un seul homme. Ils portaient une sorte de tunique blanche en tissu très léger. Chacun avait une bassine et chaque bassine était remplie d'eau. Ils s'aspergeaient avec l'eau des bassines. Chorégraphiquement, il s'agissait juste de se rafraîchir, eux, mais aussi les passants. Bientôt, les vêtements trempés se plaquaient aux corps et on voyait à travers eux la peau, leur intimité. Ils étaient « nus » habillés parmi le public qui pouvait les toucher. Au cours de cette séquence, les artistes s'embrassaient et se caressaient encore, et ils montraient ainsi leur intimité.

Au troisième tableau, la configuration en micro-île des deux premiers tableaux était partiellement abandonnée. Quelque chose se dessinait qui relevait davantage d'un cours d'eau qui parcourt les différents espaces où avait lieu l'action. La séquence était composée de 6 femmes dont une était enceinte habillée d'un trench beige. Les 5 autres avaient un trench noir. On pouvait deviner pour toutes leur nudité. Durant cette nouvelle action, le groupe des 6 femmes jouait avec les conducteurs de voiture, les passagers, les passants sur la voie publique et dans le flot de voitures qui était soit à l'arrêt, soit en déplacement lent. Le geste d'intervention des femmes prenait en compte les feux de signalisation du carrefour et donc leur action était déterminée par une sorte de compte à rebours (le temps que les feux passent du rouge au vert). Tout le jeu était déterminé par le mouvement des voitures. Elles improvisaient dans ce monde mobile. L'improvisation consistait à venir plaquer leur corps sur les vitrines des véhicules et ainsi de laisser deviner la nudité. Elles se caressaient, se donnaient des caresses mutuellement, caressaient aussi les passants et même les voitures.

Au quatrième tableau, il s'agissait d'un « cours dans le cours d'eau ». Le tableau était composé exclusivement d'hommes qui traversaient le canal pollué sur une sorte de *wakeboard*.

La totalité des tableaux était une proposition muette et il n'y avait aucune narration au sens traditionnel de ce mot. Aucune parole, aucun chant, aucun texte... Il s'agissait juste d'apparitions et, avec elles, d'improviser un geste, de dévoiler une nudité, d'inventer un déplacement, de trouver un mode de contact avec les passants. Comme le souligne M. Restori,

On voulait donner une autre connotation à cet espace qui est délaissé. Et alors qu'actuellement on néglige le rassemblement, les relations, l'unité... notre proposition consistait à travailler et « à mettre à nu » tout ça. Se mettre réellement à nu permettait de produire une expérience vécue. Et si

la sexualité est présente dans le travail, cette sexualité vaut pour un constituant de la mise en scène. Elle ne relève pas d'une exposition privée et personnelle.⁶⁹⁵

Il est difficile de théoriser tout cela et d'en tirer une hypothèse qui vaudrait pour tous alors que cette expérience convoque un régime de sensation singulière et propre à chacun et chacune. Cela étant, on peut se risquer à formuler quelques remarques. En fait, face à l'idéologie capitaliste qui a gagné l'ensemble du milieu urbain ; face à une vie urbaine qui fait de chacun de nous des consommateurs qui subissent⁶⁹⁶ cette idéologie ; face à une sexualité ou une nudité qui sont elles-mêmes des enjeux commerciaux et qu'incarnent les visuels publicitaires⁶⁹⁷ ; face à une érotisation voire pornographisation des corps (le lien avec l'automobile n'est pas anecdotique) ; les acteurs de Falos faisaient peut-être simplement un éloge du corps débarrassé du carcan idéologique quotidien. Une sorte d'hymne au plaisir en quelque sorte où le corps était à nouveau lié à la recherche de la beauté, de l'essence ou d'une corporéité primitive. Quelque chose qui aurait trait à la compréhension qu'en avait F. Nietzsche lorsqu'il décrit une époque ancienne où l'apollinien (la raison, la pensée modérée) et le dionysiaque (extase, émotion, ivresse d'esprit) se côtoyaient. D'évidence, *l'Ilha dos Amores* s'orientait davantage vers le dionysiaque ; là où le désir se révèle la possibilité d'une nouvelle perception de monde. C'est-à-dire le désir en tant qu'une entité appartenant à la sphère de production de quelque chose comme le commente H. Lefebvre

le mot *désir* désigne les disponibilités énergétiques de l'être vivant, qui tendent à se dépenser explosivement, sans objet défini, dans la violence et la destruction ou l'auto-destruction. [...] Cette énergie se précise — s'objective — dans la sphère des besoins et dans le rapport complexe : « travail productif — manque – satisfaction ». Au-delà de cette sphère des besoins définis attachés à des objets (produits), le mot « désir » désigne le

⁶⁹⁵ Marcelo Restori, propos recueillis par Fábio Prikladnicki, « Falos & Stercus propõe diálogo sensual com a urbe », in *Teatrojornal – leituras de cena*, Porto Alegre, le 19 septembre 2013. Reportage disponible in teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/, lien consulté le 23 juin 2017. C'est nous qui traduisons.

⁶⁹⁶ « La subjectivité capitaliste ne produit pas uniquement des idées ; elle ne transmet pas uniquement des significations [...] Elle déclenche surtout des systèmes de connexion directe, en liant les grandes machines productrices et de contrôle social aux instances psychiques (la façon de percevoir le monde). », in Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas...*, op. cit., p. 67.

⁶⁹⁷ Henri Lefebvre, *Critique...*, t. II, op. cit., p. 16.

rassemblement des énergies encore disponibles vers une fin, vers un but. Lequel ? Non plus la destruction et l'auto-destruction dans un instant paroxystique, mais la création : un amour, un être, une œuvre.⁶⁹⁸ (italique de l'auteur)

Aussi, à travers ces tableaux, on pouvait voir comme G. Deleuze et F. Guattari des « machines désirantes » (« Ce qui définit précisément les machines désirantes, c'est leur pouvoir de connexion à l'infini, en tous sens et dans toutes les directions. »⁶⁹⁹) à côté des « machines automobiles ».

Ces « machines désirantes » étaient là pour évoquer une condition primitive à travers le recours à la nudité. Celle-ci, cependant, mettait en évidence des corps réels. C'est-à-dire des corps qui ne sont pas « photoshopés » tels que ceux qui sont exhibés dans les visuels publicitaires.

Quant aux passants, ils étaient libres de les suivre, de les regarder se déshabiller, de les rejoindre dans cette forme d'ivresse où l'intimité, la beauté dionysiaque, la fête de la chair... se soustrayaient au quotidien publicitaire urbain.

Et parmi toutes les images improvisées, peut-être que la figure de la femme enceinte au milieu du trafic routier personnifiait cette fonction désirante, constructive, poétique, inversant ou éloignant la relation de séduction, la relation au pornographique. Ce qui était célébré, peut-être, c'était la fécondité ; et à travers elle, arriver à immobiliser ces « machines roulantes qu'étaient les voitures », parvenir à dompter ces « machines automobiles » autant que les gens qui les dominent ; c'était faire un premier pas vers un monde qui s'écarterait de la consommation et de l'érotisation stériles.

Semblable à Dionysos qui parle (Sois raisonnable, Ariane !... / Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : / accueilles-y parole sensée !... / Ne faut-il pas commencer par se haïr, lorsque l'on doit s'aimer ?... / Je suis ton labyrinthe...⁷⁰⁰), cette figure de la maternité pouvait s'apparenter au grain de sable qui court-circuite le « labyrinthe ».

⁶⁹⁸ Henri Lefebvre, *La production...*, op. cit., pp. 453-454.

⁶⁹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1973, p. 469.

⁷⁰⁰ Friedrich Nietzsche, « Lamentation d'Ariane », in *Dithyrambes de Dionysos*, trad. par J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 63.

Ici, un labyrinthe constitué des excréments que charrie l'Arroio, métaphore des plaisirs éphémères, des désirs en forme de déchets qui sont les symptômes de la pollution qu'exerce le socius sur l'esprit et les corps... Des corps que le geste de Falos y Stercus faisait réapparaître.

Cette explosion d'images archipéliques, on peut aussi la rencontrer dans le travail des français du groupe l'Ornic'art.

Le charnel-pataphysique.

Les limites tu exploreras, limites du corps, limites du public, limites dans l'espace urbain. [...] Jamais tu n'ignoreras le contexte [...] Le corps comme dernier espace de libertés tu expérimenteras.⁷⁰¹

L'Ornic'art⁷⁰² est un collectif d'artistes créé en 1995 à Marseille par Rochdy Labiri et Christine Bouvier. D'abord inscrit plutôt dans le domaine des arts visuels, progressivement il est devenu pluridisciplinaire, en réunissant des créateurs issus du théâtre, de la danse, du cirque, de la performance, de la vidéo. Selon les mots des fondateurs, il s'agit d'un « collectif à géométrie variable de créateurs urbains *indisciplinaires* ».

Depuis sa fondation (il y a trois ans, en 2015), la compagnie est basée à la Friche la Belle de Mai. Située dans le 3^e arrondissement marseillais, la Friche⁷⁰³ est une ancienne manufacture de tabac, fermée définitivement en 1990. Aujourd'hui, c'est un

⁷⁰¹ Christine Bouvier, « Les 10 commandements de la performance », in Samuel Wahl (org.), *Préavis de désordre urbain. La performance à l'épreuve d'une ville*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 179.

⁷⁰² Par rapport à l'histoire du collectif, voir Samuel Wahl (org.) et son ouvrage *Préavis de désordre urbain* ; ainsi que les pages internet (www.ornicart.org, www.facebook.com/collectif.ornicart.friche/, ornicart.over-blog.com). Par rapport au nom de la compagnie, on peut se référer à la revue lacanienne de psychanalyse *Ornicart ?* (dirigée par Jean-Jacques Miller, parue pour la première fois en 1975), au film français *Mais ou et donc Ornicar* (1979) de Bertrand Van Effenterre, et au jeu de mot formé par les conjonctions de coordination *or ni car*. Précisons encore que les membres de ce groupe se désignent parfois comme une compagnie, parfois comme un collectif. On remerciera la performeuse du *Code 11*, Anais Poulet, pour les renseignements qu'elle nous a amicalement fournis.

⁷⁰³ Le poète Julien Blaine, nommé aussi Christian Poitevin en tant qu'adjoint à la culture du Maire de Marseille entre 1989-1995, a créé avec Philippe Foulquié et Alain Fourneau le Système Friche Théâtre (SFT) de la Belle-de-Mai. Le SFT a été le responsable pour gérer le nouveau projet urbain situé à l'ancienne Manufacture des tabacs dès 1992. Concernant l'histoire de la Friche, voir son site internet (www.lafriche.org/fr/histoire) et l'article publié par Gwenola Gabellec et Philippe Faner, « Marseille : la Friche a 25 ans, l'âge de tous les possibles », journal *La Provence*, le 9 décembre 2017 (disponible in www.laprovence.com/article/sorties-loisirs/4745103/la-friche-a-25ans-lage-de-tous-les-possibles.html). Liens consultés le 2 mai 2018. Voir aussi le rapport de Fabrice Lextraït.

lieu de création, un lieu de résidences artistiques, de présentations de travaux théâtraux, d'expositions, de tournages, de concerts, d'émissions de radio, d'espaces de convivialité pour les habitants de la friche et ceux du quartier, etc.

La recherche artistique de l'Ornic'art se fonde sur deux principes. La réalisation de performances urbaines, constituées d'actions dans la rue afin d'inscrire le sujet dans le cœur de la ville. La mise en place d'installations-performatives et immersives développant le registre de l'intime jouées à la rue, à la Friche, ou en d'autres endroits (hôtel, galerie, etc.).

Dans l'un et l'autre cas, le but est d'ouvrir de perspectives originales dans la relation entre créateur et spectateur.

La compagnie a aussi pour principe de recycler⁷⁰⁴ les idées lors de ses créations. C'est-à-dire que la thématique d'une performance pourra être retravaillée ou approfondie dans la création suivante. C'est le cas de « l'idée matrice » *J'irai manger dans une forêt de sms*⁷⁰⁵ (2015). Une performance jouée initialement à la Friche qui reposait sur la présence d'un « Oracle SMS » qui était au cœur d'un dispositif de textos liés aux portables des artistes et des spectateurs. En 2016, cette proposition immersive, multimédia et chorégraphique fut jouée à l'intérieur de la Friche. Elle prit alors le nom (légèrement changé) de *J'irai manger dans une forêt de sms avant la nuit*, destinée à un nombre limité de personnes. Composés de cages de néons, les sms émis par le public formaient des tatouages lumineux sur les corps des performeurs.

En 2017, elle a été jouée dans la rue, lors d'un rituel de banquet urbain afin de provoquer la convivialité dans un monde en crise. Elle a été nommée *J'irai manger dans une forêt de sms juste sur la frontière...* (l'« Oracle SMS » convoquait le public à un banquet où chacun rencontrait son « double migrant »). Par la suite, la performance est devenue *J'irai manger dans une forêt de sms — Menu de performances* (le collectif partait de la phrase « quel repas pourrait changer votre

⁷⁰⁴ Le recyclage et le collage de différents matériaux sont des mécanismes poétiques très récurrents chez les dadaïstes et chez les cubistes. C'est pourquoi ils travaillaient divers matériaux : afin de mettre en question le consumisme de la société capitaliste.

⁷⁰⁵ Pour plus de renseignements sur ces créations, voir les dossiers de presse disponibles in www.ornicart.org/wp-content/uploads/2016/11/Jirai-manger-dans-une-forêt-de-SMS-juste-sur-la-frontière-02.pdf et www.ornicart.org/wp-content/uploads/2016/10/OrnicArt-Jiraidanserdansuneforetdsms-04ok.pdf . Liens consultés le 2 mai 2018.

vie ? » afin de déclencher quatre d'autres micro-performances, notamment *Cannibale Sardine*, *Speed Dating Sardines*, *Secret Sardine*, *Sardine d'Amours*).

L'Ornic'art est également responsable de la conception et de l'organisation du festival-laboratoire international de performances urbaines intitulé *Préavis de Désordre Urbain* (PDU).

Depuis 2007 — pour sa onzième édition en 2017 —, le festival a par principe :

Le Préavis : Préalable nécessaire au Désordre Urbain qui pose les conditions d'une action artistique délimitée sur un territoire et une durée donnée et ouvre une négociation avec les pouvoirs publics.

Le Désordre : il s'agit de créer un autre ordre dans l'espace public, d'ouvrir les possibles. Le Désordre est cette logique et cette rigueur qui provoquent l'expérience de la désorientation en soi et chez le spectateur [...]

L'Urbain : La performance s'inscrit naturellement dans la Cité, elle interroge l'espace public et la frontière, souvent ténue, entre l'Art et la Vie. Art de la contestation, de la provocation, elle remet en cause des valeurs et ébranle des certitudes.⁷⁰⁶

Dans le contexte de « Marseille capitale européenne de la culture 2013 »⁷⁰⁷, le collectif a essayé d'instaurer une Capitale de la Résistance⁷⁰⁸. Il a alors conçu la proposition *Code 12 — Sentiers de résistance urbaine*⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ Christine Bouvier, « Engagement sans préavis », in Samuel Wahl (org.), *Préavis de désordre...*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰⁷ Titre donné par l'Union européenne, valable pour un an, afin de mettre en valeur la diversité culturelle des pays du continent. Ainsi l'organisation de la Marseille-Provence 2013 a mis en pratique, selon ses chiffres, 900 événements culturels dans le département des Bouches-du-Rhône, en générant 10 millions de visites. Dans un tel contexte de *ville événementielle*, il y eu l'ouverture du MUCEM et de la Villa Méditerranée, la réhabilitation du Fort Saint-Jean et du Parc Longchamp, le réaménagement du Vieux Port et de la Friche la Belle de Mai, ainsi que la présentation d'innombrables événements de grande taille des arts en générale. Alors que les petites et moyennes structures associatives se sont vues oubliées dans cette affaire, surtout les structures situées dans le quartier nord. À propos des chiffres officielles, voir www.lefigaro.fr/culture/2013/12/30/03004-20131230ARTFIG00193-marseille-veut-capitaliser-sur-sa-saison-exceptionnelle.php ; à propos des oubliés de Marseille 2013, voir www.lesinrocks.com/2013/01/11/actualite/les-quartiers-nord-grands-oublies-de-marseille-2013-11339260/ ; liens consultés le 11 mai 2018.

⁷⁰⁸ Emprunté à Samuel Wahl (org.), *Préavis de désordre...*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁰⁹ Voir les dossiers de presse et de création (www.ornicart.org/wp-content/uploads/2014/06/RevuepresseCode12.pdf et www.ornicart.org/wp-content/uploads/2014/01/CODE-12-mail-anna.pdf).

Durant toute l'année 2013, à raison de deux fois par mois, l'Ornic'art déployait des traversées préalablement annoncées, mais aussi clandestines dans la ville, en se servant parfois des technologies de communication et de surveillance telles que la radio, les smartphones, les caméras de vidéoprotection, etc.

Ces traversées se déroulaient sur les chemins du mouvement de la Résistance à l'occasion de la rafle du Vieux Port, puis de la destruction du quartier et de ses alentours en janvier 1943. La date du début de ces *Sentiers de résistance*, le 24 janvier 2013, se référait à celle qui avait eu lieu 60 ans plus tôt — marquée par la fin de la rafle et de la déportation des habitants *indésirables* du quartier du Panier — surtout les populations juives et roms.

Les membres du groupe — avec le soutien des Brigades P⁷¹⁰ — avaient pour but de dénoncer la politique de Philippe Pétain représentant du gouvernement de Vichy lors de la Seconde Guerre mondiale, de réparer symboliquement la ville à l'endroit de la rafle, et d'interroger la notion de résistance quand les libertés sont sous contrôle.

Si d'un côté le collectif a mené systématiquement ces traversées du *Code 12* durant toute l'année, d'un autre côté il a mis en place dès juin 2013 et durant toute l'année 2014, des actions qui font partie de l'*Échiquier Urbain Code 11*⁷¹¹.

Comme le Falos & Stercus, ils proposaient la mise en place de micro-îles en plusieurs points de la ville — notamment une traversée⁷¹², voire un micro-archipel d'expériences sensibles afin de redessiner les contours urbains. Ce travail n'avait pas de durée précise, car chaque sortie durait le temps du déroulement du jeu.

Il n'avait pas non plus un nombre figé de participants. À part celui de ses membres réguliers (environ 7 personnes), le groupe était formé par ceux qui y participaient de temps en temps.

Le *Code 11* était composé de 11 micro-performances sur le mode d'un jeu symbolique d'échecs urbain. Le passant pouvait être voyeur ou manipulateur de l'action. Ces micro-performances, en duos ou en groupe, étaient issues des

⁷¹⁰ Les « Brigades P » signifient « Brigades Performances » : ce sont des bénévoles qui participent à la création, surtout des étudiants en arts visuels et en théâtre issus des universités, des écoles d'art, des conservatoires et des lycées.

⁷¹¹ Il a été dirigé par Rochdy Laribi. Voir son dossier de création (www.ornicart.org/wp-content/uploads/2014/03/dossierechiquier.pdf). Extrait vidéo lors de l'ouverture du PDU 2014 disponible *in* www.youtube.com/watch?v=X7mgt8HwpUA, liens consultés le 12 mai 2018.

⁷¹² Lors du PDU 2014, elle s'est déroulée spécifiquement autour du square Léon Blum aux Réformés, juste à côté du centre-ville.

réponses aux questions qui tournaient autour de la réalisation des fantasmes urbains. Par exemple :

Code 1 (Fleurs de résistance), Qu'est-ce qui vous paraît impossible dans une ville ? ; Code 2 (Sweet Suicide), Si vous pouviez ressusciter, comment aimeriez-vous vous suicider dans votre ville ? ; Code 3 (Bombe au capitole), Si vous disposiez d'une bombe, qu'en feriez-vous ? ; Code 4 (Dieu est signalétique), Dieu existe-t-il dans l'espace public ? ; Code 5 (Pyromane circuit), Si vous étiez une voiture, qu'aimeriez-vous qu'on vous fasse ? ; Code 6 (Scanner urbain), Quel élément du mobilier urbain vous paraît érotique ? ; Code 7 (La ligne de désir), Si un passage protégé ne servait pas à traverser, à quoi pourrait-il servir ? ; Code 8 (Noces urbaines), Que faites-vous chez vous que vous ne faites pas dans l'espace public ? ; Code 9 (Shoot à l'euro), Quel interdit aimeriez-vous transgresser dans une ville ? ; Code 10 (Fausse urbain), Que feriez-vous dans une ville si vous ne craigniez plus le regard des autres ? ; Code 11 (Cantique de l'eau), Si vous étiez une ville qu'aurait-elle de particulier ?

Il faut à cela ajouter un « bureau de fantasmes urbains » proche de la manifestation, dont les responsables étaient les « radar dolls ». C'est-à-dire des gardiens des fantasmes. Auprès de ce bureau, les passants pouvaient déposer le témoignage de leur fantasme personnel, ou se renseigner sur les micro-actions. Ils pouvaient également choisir de rejoindre ou de plonger dans ces jeux de fantasmes urbains avec les performeurs.

Ainsi, ils pouvaient s'installer sur les chaises de plage disposées par l'organisation lors du parcours. Le groupe leur fournissait des écouteurs et ils pouvaient ainsi entendre une « voix commando » qui leur suggérait des actions — des actions qui essayaient d'encourager le passant à vivre un moment d'intimité avec son voisin.

Ces commandos, par exemple, pouvaient leur demander d'utiliser tendrement les fleurs qui se trouvaient à l'intérieur d'un coffre-table. Il s'agissait alors de prodiguer, à l'aide des fleurs, des caresses sur le corps de l'autre. Les réactions étaient diverses et la timidité et l'intimité se dévoilaient aux yeux de tous.

Par ailleurs, il y avait également tout un jeu de détournement appliqué aux mobiliers urbains : sur les conteneurs, le parcours du tramway, les parterres de fleurs, les arrêts de bus... Le passant pouvait participer avec les artistes à la réinvention de leur usage.

Par exemple, il pouvait plonger dans le conteneur devenu une piscine ; il pouvait se faire « planter » ou aider « à planter » l'artiste dans le parterre de fleurs ; il pouvait s'allonger dans un lit qui se trouvait au milieu de la rue, sur le chemin du bus ; bref il pouvait organiser autrement son parcours et son corps lors de sa trajectoire.

Selon le romancier Henri Bosco, le vrai monument de Marseille, c'est sa population : « cet immense édifice de chair avec sa mise en scène véhémement et infatigable ». Dans l'espace public, de moins en moins public, le corps ne serait pas qu'un repli, cette intégrité qu'il nous reste en dernier ressort, mais aussi une base à partir de laquelle risquer de nouveaux déploiements.⁷¹³

Afin de favoriser une « désanonymisation de la ville »⁷¹⁴, l'Ornicar't, à travers la proposition *Échiquier Urbain Code 11* mettait également en œuvre des corps désirants, des corps à « réveiller du désir [...] à faire vivre les choses »⁷¹⁵. Recourant à toutes les stratégies et toutes les tactiques possibles et imaginables afin de favoriser l'émergence de cette démarche *amoureuse*⁷¹⁶, ils se sont affranchis de tous les seuils ou interdits.

Ainsi, le travail se fonde-t-il sur des jeux perceptifs, notamment la perception tactile directe (via la main qui touche le corps d'autrui) ou indirecte (via un objet qui touche le corps d'autrui) ; la perception optique (jeu sur la nudité suggérée à la vue d'artistes en culotte, en maillot de bain, seins nus ou nudité complète) ; la perception auditive (via les écouteurs qui transmettent la « voix commando », ou la sonorisation pendant le jeu et les actions) ; la perception gustative (via les boissons et des « trucs » à grigagner lors des moments de détente, sur les chaises de plage) ; et la perception olfactive (cette dernière, depuis le Code 12, est souvent liée à l'usage des fleurs. Sachant qu'à Marseille, les fleurs font référence à la résistance puisque, d'après les récits officiels, les 28 et 29 mars 1941, de nombreux habitants ont montré leur hostilité vis-à-vis des occupants allemands, en déposant des gerbes de fleurs sur la plaque à la mémoire du roi de Yougoslavie Alexandre I, près de ce qui est aujourd'hui

⁷¹³ Samuel Wahl (org.), *Préavis de désordre...*, op. cit., p. 109.

⁷¹⁴ *Id.*

⁷¹⁵ Rochdy Laribi, propos recueillis par Matthieu Verdeil, publié in webtv *Mativi Provence* le 11 septembre 2011. Lien disponible in www.mativi-marseille.fr/les-films/rochdy-laribi-ornicart-redplexus.html, 9,19,0,0,2335,27, consulté le 14 mai 2018.

⁷¹⁶ En empruntant le terme utilisé de la synopsis écrite par l'Ornic'art.

la place du Général de Gaulle. D'autres récits disent que la foule aurait jeté des fleurs, depuis les fenêtres du tramway. De toutes les manières, l'un et l'autre récit montrent bien l'inquiétude quant à l'occupation, le rejet de l'occupant aussi, et ce tout au long de l'avenue symbolique qu'est la Cannebière).

Ce que nous retiendrons de tout cela, c'est que toutes ces références perceptives produisent un effet où les corps d'inscrivent dans des micro-espaces, tout à la fois intimes et inattendus. De fait, on ne peut pas plus s'attendre à voir quelqu'un planté en terre, qu'on ne peut s'attendre à découvrir un nageur en slip de bain dans un conteneur initialement prévu à la récupération de déchets, ou un danseur nu sur le sommet d'un kiosque à musique...

D'évidence, l'enjeu de ces actions est d'entretenir un rapport différent à l'espace, rapport qui passe par la séduction, la caresse... une forme d'érotisme avec le mobilier urbain qui est a priori sans « identité » (quelle différence entre un conteneur à Porto Alegre et un à Marseille ?) puisque commun à tous les milieux urbains du monde.

Si l'on tente d'analyser un peu plus ces actions et ces jeux, il est possible d'y voir, en définitive, un rapport à la pataphysique⁷¹⁷. Un terme créé par A. Jarry afin de désigner une science des solutions imaginaires qui prend en compte les virtualités de l'objet. Cette nouvelle science prend à contrepied le point de vue commun, en valorisant la situation exceptionnelle comme le remarquait B. Vian :

Jarry considère les lois générales de la physique comme un ensemble d'exceptions non exceptionnelles et par conséquent sans aucun intérêt, l'exception exceptionnelle seule ayant un intérêt. [...] Toute découverte se fait non seulement par hasard... [...] C'est l'anomalie qui fait découvrir la découverte, si l'on peut employer ce pléonasme.⁷¹⁸

L'Ornicar't joue donc sur la production de désir qui concerne l'*investissement pataphysique* de ces mobiliers au travers de petites actions. Considérées comme des *anomalies* dans la ville, ces micro-actions permettent la découverte, non pas exactement de l'espace urbain, mais plutôt de notre rapport à tous ces équipements

⁷¹⁷ Terme apparu in Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, achevé en 1898 et édité en 1911 pour la première fois.

⁷¹⁸ Boris Vian dans une émission de radio le 25 mai 1959. Cité par Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 347.

qui nous sont étranges (bien que familier en leur matérialité) et qui sont installés stratégiquement afin d'assurer le bon fonctionnement de la circulation urbaine.

Par ailleurs, ce travail artistique pose l'enjeu de la socialisation : le rapport que l'on peut entretenir avec d'autres gens. À travers leur proposition, la relation du passant aux autres passe, nous semble-t-il par un état de solitude préalable qui est ensuite le point de départ d'un remodelage. C'est par exemple le cas pour les casques audio qui sont donnés au passant. Tout d'abord individualisant (on isole la personne ou l'on entretient son isolement) et jouant sur cette solitude, l'incorporation de séquences tactiles directe sert ensuite à établir des relations à partir du casque.

Autrement dit, et d'un point de vue esthétique, l'Ornicar't construit une nouvelle physique urbaine en mettant en place d'autres rapports possibles au sein de la vie sociale.

Ainsi, entre les groupes Falos & Stercus et l'Ornicar't, il nous semble qu'il y a en commun un travail esthétique et poétique qui passe par les « lignes de désir »⁷¹⁹ qui se superposent aux tracés urbains dont les urbanistes n'ont pas conscience quand ils dessinent l'espace urbain. Les « lignes de désir », dans les parcours que les interventions de Falos & Stercus et l'Ornicar't, se révèlent être des dispositifs sensuels, intimes (qui ne soulignent pas le manque au sens d'une approche freudienne), mais qui s'apparentent, à la manière dont B. Spinoza peut l'évaluer quand il questionne l'être, « à la puissance singulière du sujet »⁷²⁰ qui est, par essence, désir. Le travail des deux groupes tend alors à mettre en place ce désir, au travers des corps, dans tous les endroits possibles, via les chemins invisibles du milieu urbain qui permettent de faire apparaître les possibilités de le croiser⁷²¹.

En tant que tableaux vivants, ces corps produisent *in fine* des micro-plis désirants dont l'élément érotique sera actualisé au sein du milieu urbain.

Des micro-plis désirants.

Lors de leurs trajectoires et de leurs déambulations, les collectifs Falos & Stercus et Ornic'art revendiquent un caractère *indisciplinaire* vis-à-vis des institutions, du milieu

⁷¹⁹ Sonia Lavadinho, « Chemins de traverse et lignes de désir », in *revue Urbanisme*, Paris, Le moniteur, n° 359, mars-avril 2008, pp. 66-68.

⁷²⁰ Approche développée surtout dans la partie III, « De l'Origine et de la Nature des Affets », in Baruch Spinoza, *Éthique*, introd., trad., not. Robert Misrahi, Paris-Tel-Aviv, Éclat, 2005, pp. 155-222.

⁷²¹ Idée empruntée à Michel Foucault, *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009, p. 18.

artistique-culturel et des règles de l'art. Ce n'est pas un hasard si, à un moment donné, ils se sont mis à explorer d'autres espaces considérés habituellement inhospitaliers au déploiement de la scène. Ce n'est pas un hasard non plus qu'ils soient arrivés, respectivement, à un hôpital psychiatrique et à une friche, en les transformant en leurs lieux de résidence.

Leur trajectoire très singulière a abouti aux créations également singulières, car *Ilha dos Amores* et *Échiquier Urbain Code 11* se dégagent de l'emploi de la parole-récit, de la référence évidente à certaine période historique. De la même manière, ils ont abandonné l'idée habituelle qu'observent souvent les metteurs en scène de faire converger les regards vers un même point. Afin d'arriver à ce résultat (perdre le regard ou perdre ce point qui fait converger les regards), ils ont abandonné l'histoire linéaire, le canevas aristotélicien (un début, un milieu, une fin). Ils n'ont pas davantage développé une esthétique visuelle qui les attacherait à une époque, une école, un groupe social. Au contraire, les artistes des deux groupes empruntent librement à tous les motifs poétiques, historiques, géographiques, voire biographiques... On pourrait désigner ce fonctionnement, cette capacité qu'ils ont d'amalgamer des références, par l'expression *paysages créatifs hybrides*.

Chez les Falos, le paysage tourne simultanément autour d'un passage de l'œuvre *Os Lusíadas* de L. de Camões, la transformation urbanistique de Porto Alegre (à l'exemple du canal pollué Arroio Dilúvio et donc devenu impropre à la baignade) et des tableaux d'œuvres connues.

C'est cet ensemble éclectique qui les a conduits au canal pollué, dans lequel ils ont trouvé la métaphore idéale pour faire la critique de la condition actuelle de la ville et de l'artiste.

Selon M. Restori, le système en vigueur, souvent, marginalise, ignore et dévalorise la fonction créative, et c'est pourquoi on a l'impression qu'il n'y a d'autre place pour lui que l'égout⁷²², près des déchets, des pourritures.

⁷²² Marcelo Restori, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figure 13 : *Les Grandes Baigneuses* d'Auguste Renoir (1884-87).

Figure 14 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © Falos & Stercus.

De la même manière, le *paysage créatif hybride* du groupe l'Ornic'art tourne simultanément autour de tableaux d'œuvres célèbres, de la transformation de Marseille au fil des ans (de la ville à la résistance permanente — dès la période concernant la Grande Guerre — jusqu'à l'hécatombe économique actuelle), d'extraits de divers textes poétiques (y compris ceux de S. Kane et de J.-L. Borges), ainsi que de leurs envies pulsionnelles. C'est notamment à partir des réponses données au questionnaire élaboré par R. Laribi qu'ils sont arrivés à une sorte de cartographie des pulsions. Pulsions qui dialoguent avec une Histoire dissimulée de la ville.

Par exemple, le code 3 titré « Bombe au Capitole » posait la question « Si vous disposiez d'une bombe, qu'en feriez-vous ? » À partir des réponses données, ils sont arrivés à la réalisation d'une bombe artisanale à l'eau, en écho à l'attentat mis en pratique par trois jeunes de la Résistance⁷²³ dans un cinéma situé en centre-ville pendant la Seconde Guerre mondiale. De même pour le code 11, « Cantique de l'eau ». C'est à partir de réponses données à la question « Si vous étiez une ville, qu'aurait-elle de particulier ? », ils sont arrivés à l'idée de l'eau qui ruisselle le long de la jambe avant de s'attarder sur le pied, en écho à l'investissement d'une expérience sensuelle sur le désir, l'eau et l'équipement urbain.

⁷²³ Trois membres du détachement Marat des FTP-MOI ont lancé une bombe dans le cinéma Capitolio (centre-ville) réservé aux soldats allemands lors de la soirée du 5 juin 1943. Il y eut plusieurs blessés. La police a arrêté Korsec, Bonein et Alessandri, puis les a condamnés à mort. Voir Jean-Sébastien Chorin, « KORZEC Maurice [dit Henri Marcellin] », in *Les fusillés 1940-44*, disponible in maitron-fusilles-40-44.univ-paris1.fr/spip.php?article160236. Lien consulté le 20 mai 2018.

Si vous disposiez d'une bombe,
qu'en feriez vous ?



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figure 15 : La question posée par le collectif.

Figure 16 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus.

L'eau, d'ailleurs, est un élément souvent utilisé par les deux groupes, car face la matérialité stable-rigide du mobilier et des bâtiments de l'espace urbain, la fluidité de l'eau, la sensation souvent de fraîcheur qu'elle cause sur notre peau et ses effets quand elle est au contact des corps (suggestive quand elle imprègne les vêtements, prompt à dévoiler les corps), permet de réveiller ou d'éveiller les différents sens de l'être humain. Et par-là, l'emploi de l'eau nous rappelle une condition érotique, la condition érotique de notre corps qui est lié, par nature, à la sensation physique du plaisir.

Mais cet éloge de l'érotisme, chez Falos et l'Ornic'art, ne se renvoie pas à la sexualité pas plus qu'à l'acte sexuel. Comme le souligne H. Marcuse, l'expérience libidinale est beaucoup plus complexe et renvoie à des soubassements sociaux

Avec cette disparition (qui est une nécessité historique du progrès), toute une dimension de l'activité et de la passivité humaines a été dé-érotisée. L'environnement d'où l'individu pouvait tirer du plaisir [...] a été restreint. En conséquence, l'« univers » de la cathexis libidineuse s'est restreint de la même manière. Il en résulte une localisation et une contraction de la libido, l'érotique se restreint à l'expérience et à la satisfaction sexuelles.⁷²⁴

Les deux groupes travaillent donc ainsi à un renversement de la logique érotique (pensée uniquement du point de vue sexuel). En choisissant de faire émerger des micro-espaces dans un tissu urbain aride et aseptisé où le plaisir réel a disparu ou, disons plus précisément, où le plaisir est un ersatz du libéralisme, ils tentent tactiquement, stratégiquement de refonder un plaisir qui serait extrait de la rigidité de

⁷²⁴ Herbert Marcuse, *L'Homme...*, *op. cit.*, p. 97.

la ville, y compris de son mobilier asexué, y compris des piétons, y compris des automobiles.

Ils recourent alors à l'imaginaire qui se confond avec l'installation de micro-îles. « Micro-îles » parce qu'en définitive, le terme « île » connote un espace distancié, un recul par rapport au macro-espace. Par ailleurs, et dans un registre poétique, le terme « île » renvoie à un espace lointain, distant du continent, où la vie s'organise autrement

Mes amis sont partis pour les îles,

Les îles perdent l'homme.⁷²⁵

« Île, oasis, point perdu dans le désert » (il faut penser à la charge positive du désert chez G. Deleuze), les propositions des deux groupes tendent donc à développer des images semi-indépendantes, des fonctionnements autonomes pouvant rayonner sur le champ social et le milieu urbain. Il ne s'agit pas de voir en cela une manière de fabriquer une bulle ou une forme d'isolement du sujet. Au contraire, ce léger recul par rapport au quotidien prédispose le sujet à faire l'expérience, à nouveau, d'une liberté qui est là, virtuellement.

Ainsi, à travers ces images, ce qui est en jeu c'est la place de l'imaginaire que concentrent les micro-îles paradisiaques, composées de bonheur, de fraîcheur et sans doute d'une condition primitive et sauvage du sujet.

Grâce à la proximité d'un élément naturel (tel quel le cours d'eau de l'Arroio Dilúvio) ou à l'usage d'éléments naturels (eau, fleurs, terre, etc.), ces pratiques essaient d'éveiller le côté *primitif* du sujet. Ce n'est pas une coïncidence si le corps dénudé y apparaît également. La nudité ou semi-nudité n'est pas là pour choquer ou provoquer gratuitement les gens. Elle indique non seulement une condition primitive du sujet, mais également elle « expose la fragilité de celui qui se dénude »⁷²⁶. Elle se révèle juste « une surface de rebond de fantasmes »⁷²⁷.

La nudité, la semi-nudité, ou tout simplement cet éloge de la corporéité, correspondent donc à la possibilité d'établir des points de contact avec Autrui.

⁷²⁵ Carlos Drummond de Andrade, poème « Mundo Grande » publié initialement in *Sentimento do Mundo* (1940). C'est nous qui traduisons.

⁷²⁶ Marcelo Restori, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.

⁷²⁷ Rochdy Laribi, cité in Samuel Wahl (org.), *Préavis de désordre...*, *op. cit.*, p. 110.

Si elle se donne à travers une valeur plastique, cette « éroticoplastique »⁷²⁸ éveille l'ensemble de nos sens via notamment ce point de contact entre créateur et passant. Ce *point* d'ailleurs ne nourrit pas uniquement la plasticité de ces tableaux vivants : le contact entre créateur et passant est lui-même le centre effectif de ces tableaux.

À partir de ce point, il y a éveil des sens dont il nous faut préciser la valeur.

Il s'agit plus précisément d'un éveil des désirs, mais en comprenant bien que le désir est l'effet de tensions et de conflits avec les structures répétitives de la sphère symbolique (cf. J. Lacan puis F. Guattari).

Par-là, le désir est la réponse symétrique à des structures qui se répètent et qui stratifient le quotidien. L'émergence du désir est donc le résultat du fardeau qu'est la réalité. En cela, le désir s'apparente à une coupure, un détachement, un pli. « Le sujet se trouve débouté de lui-même »⁷²⁹.

Or, si le désir est coupure, détachement ou pli, il s'apparente in fine à un relief qui caractérise la singularité⁷³⁰. Dès lors, on peut considérer que la singularité des propositions du Falos & Stercus et de l'Ornic'art reposait sur un mouvement tactique dans l'espace urbain afin de faire des plis et des reliefs. Il s'agissait donc d'un affrontement tectonique face au quotidien machinique et figé de la vie urbaine. Il s'agissait de trouver un mode de désaliénation du sujet en stimulant sa prédisposition à la condition désirante. Une condition d'ailleurs plus ou moins primitive, enfouie dans le sujet, éveillée également par la mémoire cachée de la ville...

Ces stimulations, voire ces micro-plis désirants, dérivait ainsi du contact avec tout ce qui compose le paysage urbain, mais « re-traité » ou détourné puisqu'en l'état (antérieur à l'intervention artistique) c'est ce paysage qui absorbe le passant. Au travers des micro-îles de plaisir, les deux groupes faisaient donc apparaître une autre compréhension de l'espace urbain qui pouvait devenir une source de fantasmes.

Évoquant une mémoire urbaine qui avait toujours été là, une mémoire urbaine dont le corps était privé parce qu'il était inscrit dans une logique productive et pragmatique qui le maintenait dans une « abstraction du vécu », le travail des deux groupes tenait

⁷²⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 295.

⁷²⁹ Félix Guattari, « Machine et structure », in Félix Guattari, *Psychanalyse...*, op. cit., p. 244.

⁷³⁰ D'après Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le barrique*, Paris, Minuit, 1988.

donc à faire émerger des « machines désirantes » qui, en soi, seraient de petites anomalies prenant place dans les « machines » du socius.

Des piliers archipéliques.

On veut dialoguer avec le symbolique de l'espace urbain [...] La rue aujourd'hui est plus fasciste qu'avant, il faut donc confronter ce fait, il faut subvertir cet ordre sans être un criminel.⁷³¹

Aujourd'hui, dans les villes, il y a une déshumanisation des espaces publics. On va d'un point à un autre, et basta. [...] Notre travail est une réflexion sur l'espace, car l'espace n'a peut-être pas une seule fonction [...] ⁷³²

Eu égard aux propositions que sont *Ilha dos Amores* et *Code 11* qui se déploient comme des micro-îles, il faut revenir sur l'enjeu de leur dynamique spatiale.

Dans la mesure où le mot « île » porte habituellement la connotation de solitude et d'isolement vis-à-vis ce que serait le continent, il peut indiquer plus conceptuellement « le signe idéal de la solitude ontologique et de l'unité de l'existant »⁷³³.

En prenant en compte cette relation entre « île » (quelque chose qui relève de la sphère de l'incertain, du transitoire, de l'éphémère) et « continent » (quelque chose de plus solide et stable), É. Glissant considère que le rapport de l'une à l'autre indique également deux formes de penser le monde. Il formule alors la différence entre « pensée continentale » (nommée aussi « pensée de système ») et « pensée archipelique ».

La première désigne une pensée hégémonique qui organise, projette, systématise ; elle met en relief une vision de monde qui tend à réduire les singularités du monde. Alors que la deuxième se réfère à une pensée assez intuitive, ouverte aux risques,

⁷³¹ Marcelo Restori, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.

⁷³² Christine Bouvier, citée in Marc Notar, Bruno Colombari et Christel Santacreux, « Pour éclairer sans brûler », in site internet de la ville de Gardanne, le 3 août 2005. Disponible in www.ville-gardanne.fr/Pour-eclairer-sans-bruler, lien consulté le 22 mai 2018.

⁷³³ André Claverie, « L'Archipel oublié de Saint-John Perse », in Georges Voisset (dir.), *L'imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003, p. 298.

en étant « plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus [...] dérivée dans une vision du poétique et de l'imaginaire du monde »⁷³⁴.

D'après lui, la « pensée archipelique » équivaut à la « pensée de la trace ». Celle-ci concerne une sorte de pensée intuitive laquelle se maintient chez nous, au travers de laquelle le sujet ne se révèle pas un tout, simplement constitué de références ; mais au contraire, il se révèle un *transposé*.

Précisément, le sujet se redéfinit à partir de la conjugaison de ce qui lui est antérieur et de ce qu'est son nouveau milieu, car, en définitive, il se compose de sa Relation avec le monde.

C'est notamment cette amplification de Relation avec le monde — surtout avec les éléments de la ville — qui définit la trace du parcours de ces propositions. Ce n'est pas un hasard, chez Falos & Stercus et de l'Ornic'art, que l'ensemble de micro-îles forme un micro-archipel. Pas un hasard non plus si leur tactique d'occupation éphémère de l'espace concerne la liaison intime au passant, car le rapport d'intimité exige une sorte de recul/retrait initial du sujet.

Dans le prolongement de l'approche d'É. Glissant sur la « pensée archipelique », on peut envisager alors un parallèle entre les *piliers archipéliques* et les *piliers continentaux*. Les premières structureraient les formes architecturales désirantes : des formes qui sont ouvertes à l'improvisation, à l'intuition, au risque. Elles remettent en cause ou en question les *piliers continentaux*. C'est-à-dire des architectures inscrites dans la logique pragmatique et endurcie de la vie urbaine.

Dans les citations placées en exergue de ce sous-chapitre, on remarque que les créateurs du Falos et de l'Ornic'art identifient le même problème quant à l'usage spatial de la rue actuellement — un problème qu'ils caractérisent soit de fascisation, soit de déshumanisation de la rue. Ils arrivent aussi à la même hypothèse pour démêler cette problématique d'uniformisation de l'urbain : il faut *jouer avec* les possibilités de la rue, y compris son imaginaire symbolique.

Dans l'une et l'autre pratique, il semble donc que d'un point de vue tactique rien ne repose sur une relation d'opposition, mais plutôt sur un rapport de corrélation. En partant de la concrétude, voire de l'apparente stabilité de l'espace urbain, ils arrivent

⁷³⁴ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34. Il se réfère notamment à une idée de « créolisation du monde », c'est-à-dire des cultures qui se mettent en contact, qui se mélangent.

ainsi à une dynamique spatiale qui permet d'*accentuer* un usage différent des éléments du paysage urbain.

Par *accentuer*, on pense à l'action de *presser* selon R. Laban, de produire un mouvement fort, direct, soutenu⁷³⁵. D'un côté ce mouvement produit une attraction unidirectionnelle grâce à l'action de résistance ; d'un autre côté il engendre une contre-tension continue. Il s'agit d'un *accentuer* qui produit des points parfois de concentration parfois de dispersion humaine.



(Sens de lecture des images : haut, bas-gauche, bas-droite.)

Figures 17, 18 et 19 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, respectivement © Falos & Stercus, © Marcius de Andrade, © Roberta Perin.

⁷³⁵ Rudolf Laban, *La danse moderne...*, op. cit., p. 89.



Figure 20 : La trace de son trajet (la ligne horizontale tout en haut indique les femmes de la figure 17 à se déplacer sans cesse dans le milieu du trafic routier ; la ligne horizontale du milieu indique la micro-île de la figure 18 ; les lignes verticales plus en bas indiquent la micro-île de la figure 19. Ces dernières se mettent des deux côtes).

Dans l'*Ilha dos Amores*, ce micro-archipel est composé de micro-îles qui suivent les lignes rectilignes de Porto Alegre. Le groupe plus mobile est celui des femmes qui traversent le trafic routier de l'avenue Praia de Belas. Comme une sorte de *cours d'eau*, elles ne prennent en compte que le temps des feux de signalisation. Elles n'arrivent pas à créer un point de grande concentration, car leur jeu repose essentiellement sur leur relation avec les automobiles.

Le groupe plus statique est celui qui est situé sur le parapet du pont Praia de Belas. Au travers de ce geste de se rafraîchir soi-même, ainsi que les passants, il arrive à faire converger les trajectoires urbaines d'une façon un peu plus forte.

Cependant, le rassemblement reste fragile, car l'action se déroule sur un point intermédiaire entre le trottoir et l'avenue, ne permettant pas au passant de s'installer. Par contre, le point qui produit le plus de concentration se situe à bord d'eau — côté gauche et droite — occupé par les praticiens. Là ils sont plus nombreux, et il y a plus de place disponible pour que les passants puissent se rapprocher.

À cet endroit du travail, on peut dire que le processus fonctionne en jouant sur la dispersion et la concentration du passant.

Inspiré par la pratique de guérilla, le Falos a par ailleurs pensé en termes de stratégie en cas de problèmes. Si cela n'apparaît pas aux yeux du passant immédiatement, il a fait en sorte que les praticiens les plus expérimentés puissent se déplacer de micro-îles en micro-îles. Ils sont alors comme des figures volantes qui doivent être attentives et venir en aide à leurs partenaires si, par exemple, les forces

policieuses interviennent, ou si un conducteur agressif venait à s'énerver contre le groupe des femmes qui jouent sur la route, voire si un passant s'enhardissait à toucher trop malsainement les actrices féminines.

Un second élément stratégique est mis en place qui concerne la communication par signe, notamment au cas où les forces policières se manifestaient. Le metteur en scène M. Restori avait alors prévu de diffuser certains morceaux de musique — notamment *Vaca Profana*⁷³⁶. À leur diffusion, le groupe devait se disperser immédiatement.



(Sens de lecture des images : haut, bas-gauche, bas-droite.)

Figures 21, 22 et 23 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus.

⁷³⁶ Composition de Caetano Veloso, le titre signifie *Vache profane* [...] « Hé vache aux divins tétons/ Verse le bon lait sur mon visage/ Et le mauvais lait sur le visage des réacs. »



Figure 24 : La trace de son trajet (à partir d'une micro-île principale, notamment le bureau de fantômes, ils se déplacent vers d'autres coins).

Dans l'*Échiquier Urbain Code 11* de l'Ornic'art, la plus importante micro-île (par rapport à sa capacité de rayonnement) est celle du bureau de fantômes urbains, normalement situé près du kiosque à musique dans les Allées Léon-Gambetta. Elle est composée de chaises pour que le public puisse s'installer, de tapis gazon, et d'autres objets qui en font une sorte de Q.G. du groupe.

À partir de cette micro-île (plus centrale), les actions du *Code 11* se répartissent en d'autres micro-îles qui suivent les lignes souvent tordues de Marseille — en formant ainsi un micro-archipel.

Les praticiens utilisent autrement le mobilier et les signes qui composent le paysage urbain. Il se développe alors un réagencement du mobilier urbain de la ville où un passant installé sur un lit, par exemple, est mis sur les voies ferrées du tramway. Un autre est invité à plonger sur un conteneur-piscine. Un autre aide a construit un jardin humain composé de terre, de plantes et de corps humains, et ainsi de suite. Ce que nous avons évoqué comme une métaphore de la « pataphysique » d'A. Jarry et qui nous a permis de comprendre que cette proposition s'apparentait à la quête d'une nouvelle physique urbaine.

Plus précisément, cette nouvelle physique se compose de diverses expéditions, non plus militaires, mais auxquels on peut donner le nom de « fantômes urbains », soit liés à des actions solitaires, soit dépendantes de la formation de duo. C'est à partir de là que la relation entre le créateur et le passant se déployait de façon plus intime. Dans le cas de l'Ornicar't, ce n'était plus le créateur de rue qui dirigeait le rassemblement des gens. Sauf quelques épisodes ponctuels, la concentration des passants était plus aléatoire, car le collectif travaillait davantage une esthétique de

l'instantanéité. Les passants tombaient donc par hasard, de manière inattendue sur l'action artistique. Il y avait un effet de collision.

Pour favoriser ce processus, la tactique du groupe consistait à transporter des mobiliers urbains facilement déplaçables d'un point à un autre où normalement ils n'étaient pas. Souvent déplacés à main nu, traversant la voie publique... cela constituait des micro-scènes.

En raison de ce processus, fait d'improvisations et d'inattendus, la présence des « radar dolls » — notamment les gardiens des fantômes urbains — était importante. Disposés dans la proximité des micro-îles, les « radar dolls » pouvaient aider leurs partenaires, ou prévenir les leurs de l'arrivée de forces policières, ou les protéger de conducteurs énervés...

Le signifiant est la mort de la fête. L'innocence du spectacle public, la bonne fête, la danse autour du point d'eau, si l'on veut, ouvriraient un théâtre sans représentation. Ou plutôt une scène sans spectacle : sans *théâtre*, sans rien à voir. La visibilité — tout à l'heure le théorème, ici le théâtre — est toujours ce qui, la séparant d'elle-même, entame la voix vivante. Mais qu'est-ce qu'une scène qui ne donne rien à voir ? C'est le lieu où le spectateur, se donnant lui-même en spectacle, ne sera plus voyant ni voyeur, le représenté et le représentant, l'objet regardé et le sujet regardant. Avec cette différence, toute une série d'oppositions ce déconstituent en chaîne. La présence sera pleine, mais non pas à la manière d'un objet, *présent* d'être vu, de se donner à l'intuition comme un individu empirique ou comme un *eidōs* se tenant *devant* ou *tout contre* ; mais comme l'intimité d'une présence à soi, comme conscience ou sentiment de la proximité à soi, de la propriété. (italique de l'auteur)⁷³⁷

Ainsi, aux dynamiques spatiales qui combinaient une fluidité de circulation totale à arrêts pré-programmés dans l'espace urbain, les quatre propositions que nous avons convoquées pour notre corpus, peignent un sembl de pratiques qui relèvent de la peinture de *tâches* et dessinent de petites *traces* éphémères. Semblables à de petits bruits, audibles et discrets, elles n'entrent pas dans la catégorie des « arrêts programmés » par l'architecture urbaine. Elles n'ont pas pour but de motiver un

⁷³⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie...*, op. cit. p. 415.

rapport à l'illusion spectaculaire propre aux grands événements qui peuvent avoir lieu hors les murs.

De même, leur but n'est pas d'assembler et d'entretenir par des visuels hypnotiques des foules (ce qui est le propre du spectaculaire), mais plus important dans ces pratiques, il s'agit de revenir à une dimension subjective, à la captation d'un bruit sourd, à la visibilité d'un pli quelconque et presque invisible. Leur force ou leur puissance tient à l'instant, ce qui se produit dans l'instant qui est une autre échelle du temps. Leur travail consiste à, peut-être, modifier la trajectoire du passant, peut-être ces taches et traces arrivent-elles à modifier le quotidien. Cela n'est pas mesurable, n'est pas vérifiable, n'est pas quantifiable (il n'y a pas de billetterie dans la rue).

Ce n'est pas une « économie » qui relève des critères du théâtre plus traditionnel et classique. On ne peut rien établir effectivement. Ces pratiques jouent juste par glissement graduel, par contact, parfois discrètement, vers la recherche de différentes intimités.

Rien de ce qui se produit là ne peut faire l'objet d'une statistique, car en définitive, tout se réfère ici à la sphère du sensible, l'infra-sensible. D'après S. Jatahy Pesavento, le mot « sensibilité » concerne la dimension perceptive du sujet qui engendre en lui une sorte de traduction intime, sensitive, voire émotionnelle du monde⁷³⁸.

En songeant aux expériences que nous avons étudiées, à ces deux architectures sensibles que sont celles, fluides de l'Ói Nóis et la Rara, et celles plus ponctuelles de Falos et Ornic'art ; peut-être pouvait-on remarquer que le sensible apparaît comme un enjeu crucial : celui d'éveiller/réveiller une mémoire oubliée.

En inscrivant autrement le corps du passant dans le quotidien de la ville... en provoquant cette rencontre des corps, voire de présences... en mettant en place des « spatialisations de la subjectivité »⁷³⁹ (exact contraire de « la spatialisation du capital »⁷⁴⁰), ces pratiques entreprenaient de mettre à jour un « geste ancestral »...

Au-delà de ce que nous pourrions encore dire, ce geste-là, anachronique, utopique, voire hétérotopique, selon M. Foucault, est peut-être le geste auratique qui privilégie, à travers la collision, La Rencontre.

⁷³⁸ Sandra Jatahy Pesavento, *História ...*, op. cit., p. 85.

⁷³⁹ Daniel Defert, « Postface », in Michel Foucault, *Le corps...*, op. cit., p. 55.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

II—1— 3 Des souffles, des désirs... Des subjectivités enfin spatialisées.

Les polos qui s'infiltrèrent dans la polis.

La scène : les places, un croisement de rues, un patio, une clairière dans la selva. Ce sont les espaces où se produisent les affrontements vivants, impromptus, les espaces qui cachent les gens qui étudient et qui travaillent, architecture humaine faite de souffrance et de larmes. [...] Il y a là tous les éléments de la protestation, les témoignages d'une injustice, les termes du conflit. Le théâtre surgit et insurge, spontané, précaire, mais authentique, sans médiation facile, dépouillée des superstructures formelles.⁷⁴¹

Nous avons constaté que les propositions de notre corpus se révèlent des *architectures du sensible* grâce à leur structure. Composés d'une pluralité de formes corporelles humaines, leurs piliers de souffles et de désirs nous rappellent l'approche spinozienne de l'existence. Selon le philosophe, le sujet est essentiellement une puissance d'existence. Il désigne l'effort de conserver ou d'augmenter une force d'être : « conatus ». Celui-ci concerne précisément un désir ou un dynamisme fondamental qui met en évidence le rôle du corps dans le processus d'auto-connaissance et de connaissance du monde : « l'homme est par essence l'idée d'un corps, ensuite, ce lien conscient avec le corps est en lui-même un effort existentiel qui est un Désir »⁷⁴².

Spinoza met ainsi en lumière que la conscience humaine et l'affirmation de l'existence passent par le corps. Et ce n'est donc pas un hasard, si le corps est devenu l'objet d'attention des différents agents qui règlent notre vie pratique (la politique, l'économique, la morale, l'imaginaire...). Soit un ensemble d'agents en charge d'organiser le contrôle des vies, de dominer et de canaliser les pulsions, de contaminer et d'affecter l'espace intime du sujet. Il suffit de regarder autour de nous, ce qui entoure nos corps, qui peut être assimilé à un confort, ou à une contrainte. Toutes ces machines qui rendent a priori la vie quotidienne plus simple, et

⁷⁴¹ Fabio Pacchioni, « Le théâtre populaire dans un pays latino-américain », in Fernando Arrabal (dir.), *Le Théâtre...*, op. cit., pp. 134-135.

⁷⁴² Robert Misrahi, « Introduction générale », in Baruch Spinoza, *Éthique*, op. cit., p. 45. Cette idée de « conatus » est présente surtout dans la partie III de l'*Éthique*, « De l'Origine et de la Nature des Affects ».

compliquée dès lors que la machine déraile. Tous ces mécanismes machiniques qui nous ont rendus, aussi, dépendants (encore faut-il souligner que le monde entier n'est pas concerné par ce constat !). Automobiles, ascenseurs, micro-ondes, outils de communication ont certes permis de gagner en vitesse, en temps, en confort, mais au revers de ces gains (« le temps, c'est de l'argent » dit le capitalisme), il y a tellement d'écueils nouveaux. Certes, le quotidien semble plus facile et le corps moins sollicité, mais en définitive nous n'avons gagné que la sensation de *gagner du temps*⁷⁴³...

De même, l'architecture urbaine semble prendre en compte le corps humain, car en règle générale la *cidade* entretient et règle — ou devrait entretenir et régler — la vie de la communauté comme un ensemble. Mais au prix d'un déficit du singulier noyé dans la communauté. Une communauté que le sujet a fini par intégrer comme son seul mode d'être et qui règle pour lui ses envies humaines subjectives-pulsionnelles. Et bien souvent, nous n'en avons plus conscience...

Au fur et à mesure que « la spatialisation du capital » (cf. D. Defert) s'est affirmée comme le seul modèle de gestion, à mesure qu'elle s'est imposé à travers la *cidade*, au point de substituer à la *cidade* un modèle qui lui est propre et ne sert que ses intérêts, on a pu aussi découvrir que l'architecture urbaine était le miroir de disparités économiques, de différences sociales.

Aussi, nous pourrions simplement souligner un paradoxe. Si la ville a essayé d'entretenir le sentiment imaginaire et faux d'une unité, son développement concret ne laisse voir que son caractère sectaire. Et regardant ce qu'elle génère, on est bien forcé de constater que le corps social, s'il s'apparente à un flux (mot globalisant), est en fait un flux avec différents méandres très inégaux où engraisent quelques privilégiés, quelques Blanckenzee croqués par J. Genet, aux silhouettes et aux corps

⁷⁴³ Ce qui nous rappelle l'affirmation d'Antonio Candido, « c'est une monstruosité de penser que le "temps est argent". Le temps n'est pas de l'argent. Le temps est le tissu de notre vie [...] D'ici à 10 minutes je deviendrai plus vieux, d'ici à 20 minutes je m'approcherai de la mort. J'ai droit donc à ce temps. Ce temps appartient à mes émotions. [...] Lutter pour une justice sociale concerne d'abord revendiquer le temps : "je veux profiter de mon temps d'une façon que j'arrive à m'humaniser". [...] ». Propos recueillis par Verena Glass, « Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução », in *Carta Maior*, le 8 août 2006, disponible in www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Antonio-Candido-inaugura-biblioteca-do-MST-e-fala-da-forca-da-instrucao/2/11075, lien consulté le 2 mai 2018. C'est nous qui traduisons.

reconnaissables ; pendant que les « Macunaíma » sont légion comme le montre le film de Joaquim Pedro de Andrade⁷⁴⁴.

Mais revenons à ce « grand corps social » qui compte plus que tout. On ne peut rester muet quand on songe au développement des codes urbanistiques qui privilégient la construction verticale aux petits immeubles populaires. On ne peut taire que les murs ceinturent les villes, mal placés peu importe ils répondent aux besoins des groupes minoritaires. On ne peut, marchant dans Marseille ou dans Porto Alegre, ignorer que l'architecture renvoie aux classes sociales et que le paysage des uns qui nourrit leurs émotions et leur sphère sensible, se fait au détriment de l'intérêt général.

On remarque donc que le corps est pris en compte par les différentes instances des pouvoirs, y compris les architectures de béton et d'acier qui composent le paysage urbain. Architecture et corps sont liés.

Cependant leurs finalités n'ont rien à voir avec ce que nous appelons *architectures du sensible*.

En empruntant ces termes à M. Foucault, dans un premier temps on pourrait penser à une pratique d'« effacement des corps »⁷⁴⁵, y compris les singularités d'un corps producteur de pulsions et de réactions inattendues — tout ce qui essaie d'effacer le corps en tant que source de sensibilités. Alors que dans un second temps les *architectures du sensible* mettent en valeur la condition d'un

Corps incompréhensible, corps pénétrable et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un d'autre de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par-derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu ; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle jamais je ne peux le détacher. [...] Et puis, ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable : rien n'est moins

⁷⁴⁴ D'après l'œuvre littéraire *Macunaíma* de Mário de Andrade.

⁷⁴⁵ Plus précisément, l'auteur affirme que « c'est le pays des morts, ce sont les grandes cités utopiques que nous a laissées la civilisation égyptienne. Les momies, après tout, qu'est-ce que c'est ? C'est l'utopie du corps nié et transfiguré. [...] », in Michel Foucault, *Le corps...*, *op. cit.*, p. 11.

chose que lui : il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistance par toutes mes intentions.⁷⁴⁶

Or, le corps humain — y compris ses réactions, ses nuances, ses fragilités, bref sa capacité d'éprouver des sensations vis-à-vis la grande machine urbaine — devient ici le pilier central. Parce que les choses se disposent autour de lui, par rapport à lui, pour lui, ce corps se révèle « ailleurs, il est lié de tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde »⁷⁴⁷.

Sentiment motivé et paradoxal que cet « ailleurs » et ce « au cœur du monde » qui nous renseigne sur l'impact des formes architecturales sur le corps du sujet, lequel vit presque dans une contradiction où il est à la fois dedans et dehors, subissant le quotidien de la ville, sans cesse en mouvement entre système lisse et système strié. Le corps, ce pilier pluriel voire « multitude » (cf. M. Hardt et A. Negri), pris entre deux mouvements, réinventent parfois le *Polos* de la ville, sous l'action des artistes et des passants.

Polos et *Polis*, il nous faut revenir à ces mots fondateurs.

Ces termes désignent étymologiquement les deux faces d'une même pièce, plus précisément le même mouvement à mettre en valeur le rôle traditionnel d'un État : tous les deux se réfèrent à *politeia*, terme qui indique un certain mode d'organisation de la cité. La *Polis* d'un côté concerne le « milieu authentique et déterminant de l'existence historique d'un peuple »⁷⁴⁸. Le *Polos* d'un autre côté désigne les extrémités d'un axe autour duquel tourne un corps. Il présuppose alors ce mouvement de *tourner autour de*⁷⁴⁹.

Ainsi, la *Polis* implique toujours l'idée de transmission d'une image du pouvoir centralisé, organisé, responsable et apte à prendre des décisions qui concernent la communauté (même si depuis Foucault, on sait que les micropouvoirs opèrent conjointement avec les institutions). Le *Polos*, lui, introduit une notion de trouble, de tremblement, de trublion, de formes transitoires... Soit en définitive quelque chose

⁷⁴⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁴⁸ Martin Heidegger, cité in Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 385. Originellement in Heidegger, *Hegel, Über den Staat*.

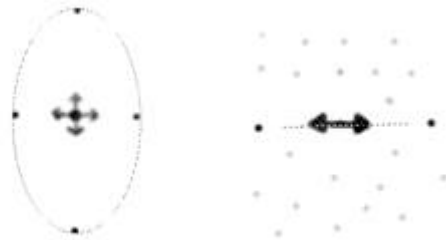
⁷⁴⁹ Claude Marie Gattel, *Dictionnaire Universel Portatif de la Langue Française, avec la prononciation figurée*, t. II, 2^{ème} édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Lefebvre, 1813, p. 397.

que peut craindre la *Polis*. Cela étant, les deux sont dans un rapport consubstantiel et indépassable.

La dynamique qu'entraînent l'un et l'autre concerne la réinvention perpétuellement en déséquilibre du milieu urbain et des pôles de la ville.

D'une certaine manière, on pourrait voir dans les pratiques artistiques que nous avons étudiées cette dynamique liée au *Polos* et à la *Polis*. On pourrait voir dans le déplacement du mobilier urbain, dans la mise en crise de l'espace urbain via les actions le mouvement de *Polos*. Et d'une certaine manière encore, on pourrait tout simplement identifier le *Polos* à un corps-créateur, un corps-*Polos* qui est à jamais sans fer, sans chaînes et qui vient interférer dans le corps du passant obéissant qui se confond avec un corps-*Polis*. Dans l'espace urbain, se jouent entre ces deux formes de corporéité, un devenir.

Soit, et pour en revenir aux pratiques que nous avons convoquées, d'un point de vue scénographique, au minimum deux *polos corporels* récurrents à ces dernières. Le premier, générant une scène plutôt circulaire où le créateur, au milieu du cercle, reçoit l'attention des passants. L'autre, fondé sur un mouvement de troubles et de tourbillons, de dispersions, qui va générer une scène éclatée, diluée où le créateur est parmi les passants.



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figures 25 et 26 : On identifie surtout ces deux types de géométrie de *polos* dans notre corpus. Les flèches indiquent l'action du praticien qui se dirige vers le passant. La forme de ces géométries varie selon le caractère de chaque scène jouée. Il y a celles plus sphériques et celles plus vectorisées. De l'une et l'autre forme, le corps du praticien est latéralisé (c'est-à-dire il prend en compte le fait qu'il y a des gens autour de lui), un corps en somme plus *ouvert*.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 27 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação n° 2*, © Claudio Etges.

Figure 28 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Clara Lou.

Figure 29 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © Christian Benvenuti.

Figure 30 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus.

Ainsi, les propositions *Onde ? Ação n° 2*, *Deblozay*, *Ilha dos Amores* et *Échiquier Urbain Code 11* transitent surtout entre deux formes géométriques : sphériques et vectorisées.

Les premières (sphériques) sont l'effet du praticien (ou du groupe de praticiens) qui s'installe de façon plus stable dans un coin de la rue. Stationné là durant des minutes ou des heures, il attire l'attention des passants de sorte que ceux-ci se maintiennent autour de lui. Les secondes (vectorisées) sont issues du praticien (ou de l'ensemble de praticiens) qui se trouve soit en déplacement, soit en jeu plus direct avec un nombre réduit de passants.

Dans l'un et l'autre cas, au contraire d'un frontal immobile qui n'encourage pas les échanges, ces formes géométriques favorisent une rencontre accidentelle des sujets

où le passant peut regarder Autrui (un anonyme) comme lui. Il peut le reconnaître comme tel et en conséquence se reconnaître⁷⁵⁰.

Cela étant dit, l'Ói Nóis ne recourt pas uniquement au format sphérique. Lors de ses déplacements, il engendre aussi des vecteurs, voire des lignes qui le mettent en relation plus intime avec le passant. C'est pareil pour la Rara, le Falos et L'Ornic'art : Aucun ne se limite au format sphérique. Concernant cet enjeu, selon C. de Inhamus,

La forme plus traditionnelle d'organisation de la rue est celle engendrée par l'artiste-ambulante. Lui arrive à former un cercle autour de lui [...] et personne n'ose envahir son espace. Son but est de vendre des médicaments ou d'autres objets, et il peut y répéter ce numéro d'innombrables fois. [...] À l'autre extrême, on a les praticiens plus conservateurs qui mettent dans la rue le plateau, de grands décors et des chaises pour le public. Ils essaient de créer des conditions semblables à celles du théâtre fermé. [...] Entre ces deux options, on a plusieurs façons d'attirer l'attention du public : faire un cortège, chanter, danser, peindre le visage, simuler une mort, etc. Il s'agit ainsi d'une annonce de l'événement, de l'organisation de l'espace, ou ce que Fabio Resende (de la Brava compagnie) nomme « scène zéro ». Celle-ci concerne le moment où on cherche les conditions pour attirer l'attention des passants.⁷⁵¹

Ainsi, on peut comprendre que les pratiques de notre corpus glissent du format sphérique à la « scène zéro ».

Cette « scène zéro » ne tient pas seulement au début du travail, mais peut avoir lieu à plusieurs moments du jeu. Elle met en relief alors une idée de recommencement de quelque chose, plus exactement l'idée d'une reprise permanente des conditions nécessaires à la collision, à la rencontre accidentelle entre créateur et passant. C'est en cela que nous pouvons les identifier à un *Polos* qui est le propre des *architectures sensibles*. Parce qu'en modulant, avec le passant, les frontières territoriales physiques et symboliques de la ville, ces pratiques reconstruisent une géométrie

⁷⁵⁰ Denis Guénoum, *A exibição das palavras*, trad. F. Saadi, Rio de Janeiro, Teatro Pequeno Gesto, 2003, pp. 20-21. Originellement *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, 1998. Ici l'auteur parle plutôt du format de cercle ; dans notre cas, on prend en compte le fait que ces formes géométriques dérivent du format de cercle traditionnel de rue.

⁷⁵¹ Calixto de Inhamuns, « As Dramaturgias dos Espaços Abertos : das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil », in Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário...*, pp. 134-135.

urbaine qui n'était possible que sous l'action d'un tourbillon, d'un trouble. La re-création d'une partie d'une rue⁷⁵² qui soudainement devient *semi-transparent*⁷⁵³ y contribue. Insistons bien sur ce mot de semi-transparent que nous utilisons. Et comprenons que les corps ne masquent rien et que, par ailleurs, ces pratiques n'essaient de cacher ou de faire disparaître/oublier le paysage urbain. Au contraire, leurs actions et leurs corps en révèlent la nature exacte.

C'est d'ailleurs cette semi-transparence qui favorise l'absorption de l'espace urbain. Soit une manière de se le réapproprier peut-être ? Peut-être, mais non pas au sens étymologique du terme qui renvoie à l'idée de « devenir propriétaire de l'espace ». Les artistes ne sont pas des colonisateurs, des conquistadors, des formes invasives et d'ailleurs, on ne peut envahir ce qui nous appartient déjà. Non, donc, et nous préférons voir dans l'idée d'absorption, une nuance qui nous permettra de parler d'*infiltration*⁷⁵⁴ de l'espace urbain. Soit un mouvement qui indique subtilement la reconquête d'une condition d'être... Ces pratiques s'infiltrent donc, et de cette manière elles regagnent ce qui a été perdu, ce qui leur a été enlevé : le droit, non pas de possession, mais d'y vivre autrement, d'y être différemment.

La mise en relief d'une rue indomptable.

Ainsi, si l'action initiale consiste à *s'infiltrer* dans la macro-structure de la *polis*, il nous semble que les pratiques urbaines ne s'inscrivent pas dans le cadre d'appropriation de l'espace au sens traditionnel du terme.

Normalement, l'appropriation symbolique de l'espace selon V. Veschambre suppose l'usage de symboles afin de revendiquer « que tel espace, tel lieu, tel objet est associé à un groupe, à une institution, à un pouvoir »⁷⁵⁵. Au travers d'un signe

⁷⁵² Conformément André Carreira, *O teatro de rua : Brasil...*, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁵³ À propos de l'enjeu de la transparence des formes urbaines, *ibid.*, p. 46.

⁷⁵⁴ Comme le souligne Jean-Luc Courcoult, « [...] il est devenu important pour nous d'intervenir dans *l'espace temporel* d'une ville et de ses habitants. Nous infiltrer dans le rythme et les automatismes de la communication urbaine et créer un monde d'une dimension totalement imaginaire, insolite, provocante, nous permet d'inscrire la poésie dans une réalité quotidienne. » In « La Demi-finale du Waterclash », Marcel Freydefont et Charlotte Granger (org.), revue *Études théâtrales*, 2008/1, n° 41-42, Paris, L'Harmattan, p. 115.

⁷⁵⁵ Vincent Veschambre, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, PUR, 2008, p. 7.

matériel qui peut avoir plusieurs formes, elle sert à rappeler « un droit de présence »⁷⁵⁶ sur certains morceaux spatiaux.

Il s'agit d'un processus notamment de marquage. Lié à la production de signe et de signifiants⁷⁵⁷, c'est une manière de rendre lisible, visible et légitime l'action de certains agents. Une visibilité qui demande en somme une capacité visuelle du sujet, car « le marquage, par la disposition des objets ou les interventions sur l'espace habité, est l'aspect matériel le plus important de l'appropriation »⁷⁵⁸.

Ayant une forme matérielle qui les inscrit dans le temps, ces marques supposent un rapport entre signe et signifiant. C'est ce qui les assure de transporter un message audible, visible dans tout l'espace social et qui leur confère une forme de légitimité.

Les marques plus constantes telles que la statuaire monumentale et quelques autres constructions⁷⁵⁹ renvoient au but intentionnel de *mettre en valeur le signifié de quelque chose dans l'espace*. L'espace est alors marqué par ces signes.

En ce sens, on comprend que le terme « art public » s'inscrit souvent⁷⁶⁰ dans le cadre d'un marquage ; soit parce que la construction d'une œuvre dérive du but de faire signifier quelque chose dans l'espace, soit elle dérive du but de faire re-signifier quelque chose dans l'espace.

En règle générale, les œuvres artistiques visuelles placées dans les lieux publics, sont généralement des monuments hommages (un grand nom, une date historique...). Sur ces formes, P. Chadoir souligne que « l'art public s'inscrit dans une perception ponctuelle et topologique où la ville est perçue comme une organisation structurée par la présence et la visibilité ponctuelle "d'objets" marqueurs. C'est la dimension monumentale, la présence physique d'un bâti ou d'une œuvre identifiable qui fait sens. »⁷⁶¹

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁵⁷ Veschambre articule la pensée de certains auteurs tels que de Fabrice Ripoll, Lorenza Mondada et Jean-Bernard Racine à propos du processus de marquage et de signe.

⁷⁵⁸ Marion Segaud, Jacques Brun, Jean-Claude Driant (dir.), *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, cités in Vincent Veschambre, *Traces...*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁶⁰ Ici on remarque le *souvent* car évidemment il y a d'autres types d'art public qui ne s'inscrit pas dans le rapport signifier/ resignifier de façon durable – tels que ceux qui portent un caractère d'invisibilité, de provocation ou qui se révèlent plus éphémères. Voir José Pedro Regatão, *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano.*, Lisboa, BonD, 2007.

⁷⁶¹ Philippe Chadoir, « Art public, arts de la rue, art urbain », in Marcel Freydefont et Charlotte Granger (org.), revue *Études...*, *op. cit.*, p. 189.

Il est clair, mais soulignons-le, que les pratiques dont nous parlons n'entretiennent aucun rapport au « Marquage ». Et ce parce qu'elles ne re-signifient⁷⁶² pas l'espace urbain, au sens traditionnel.

Leur mode d'action est beaucoup plus souple. En se donnant « *in situ et in vivo* »⁷⁶³, elles se déploient comme une sorte de fautes ou d'accidents éphémères⁷⁶⁴. Ce que nous avons appelé *infiltration*.

On peut donc comprendre qu'en ayant vu que l'infiltration et la condition de semi-transparence sont les principes d'une pratique artistique qui « ne cherche pas à dupliquer le réel, il vise à s'y confondre, à rivaliser avec lui pour mieux s'exacerber »⁷⁶⁵. Dès lors, de la disparition totale à la concentration maximum en certain point du relief urbain quotidien, ces pratiques urbaines ont le but d'opérer ingénieusement une sorte de *confusion*, de *trouble*, d'*effet d'étrangeté* à un moment donné du quotidien.

Ainsi, au moment où les membres de l'Ói Nóis, de la Rara, du Falos et de l'Ornic'art débarquent subitement dans l'espace, ils ne demandent pas de permission aux passants ou aux automobilistes, ils ne recourent pas non plus à une cérémonie qui annoncerait leur acte. Grâce à leur « connaissance intuitive »⁷⁶⁶, ces esthétiques semi-transparentes savent bien que la rue a souffert de nombreuses tentatives d'appropriation, y compris celles engendrées par l'activité commerciale, par le pouvoir public, par les forces répressives, par des situations en conflit... C'est pour cette raison qu'elles profitent du caractère *indomptable* de la rue, en y créant une série de micro-collisions qui peut durer d'une fraction de seconde à des heures.

À partir de cette collision, le quotidien peut soudainement devenir différent. Ce qui nous révèle que, en somme, ces formes urbaines travaillent sur le registre de la trace, de l'empreinte, du vestige, de tout ce qui peut soudainement disparaître et réapparaître de notre vue... En s'éloignant de l'entreprise d'appropriation de la rue,

⁷⁶² Malgré cela, on entend souvent des praticiens et des théoriciens des arts scéniques de la rue qu'ils affirment que la fonction de leur art est celle de re-signifier l'espace urbain.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁶⁴ Ici l'Alejandro Jodorowski parle surtout d'une « esthétique panique » qui cherche d'autres espaces plus proches du quotidien. *In* « Vers l'éphémère panique... », *op. cit.*, p. 224.

⁷⁶⁵ Marcel Freydefont, « Un théâtre recommencé », *in* Marcel Freydefont et Charlotte Granger (org.), revue *Études...*, *op. cit.*, p. 247.

⁷⁶⁶ Baruch Spinoza se réfère à la connaissance des essences qui n'a pas la médiation du raisonnement purement rationnel. C'est une approche développée surtout dans la partie II, « De la Nature et de l'Origine de l'Esprit », proposition 40, Scolie II, *in* Baruch Spinoza, *Éthique...*, *op. cit.*, pp. 138-139.

ces artistes essaient d'y faire « réexister » (cf. J. Celso), momentanément, quelque chose. Ils essaient notamment d'y faire émerger les vestiges d'une vie urbaine.

L'idée de vestige ou de trace renvoie d'abord à quelque chose qui, même caché de notre vue ou à l'abri de notre regard, peut soudainement revenir. Elle désigne « un rapport de l'intimité du présent vivant à son dehors »⁷⁶⁷, plus précisément un dynamisme à la fois de conservation et de changement.

« Conservation », car la trace correspond toujours à un corps ; soit un corps humain, soit un corps urbain, voire la ville. Et ce corps « peut subir un grand nombre de changements et conserver néanmoins les impressions ou traces des objets »⁷⁶⁸.

« Changement », car quand la trace y réapparaît, elle provoque un changement de la condition présente. Elle déclenche une autre forme de connaissance vis-à-vis du moment présent.

Par rapport aux propositions *Onde ? Ação n° 2*, *Deblozay*, *Ilha dos Amores* et *Échiquier Urbain Code 11*, leurs traces induisent une condition « d'être autrement » dans l'espace urbain. Malgré tout, ce n'est pas une condition totalement étrange au passant (à Porto Alegre, par exemple, lors de sa relation avec le carrefour démocratique qui se trouve actuellement en déclin, avec le quartier à la fois oublié et surveillé par l'État, avec le canal aujourd'hui pollué, avec le square qui sera bientôt réaménagé...). Pas étrange grâce au geste esthétique des artistes, de ces artistes.

Et cette absence d'étrangeté (il y a bien de la surprise, mais finalement pas d'étrangeté) nous renseigne sur l'idée qu'il y a là un « geste ancestral » (cf. A. Haddad). Un geste qui peut encore parler à ces passants... un geste qui permet, en définitive, aux vestiges d'une vie urbaine, de traverser ces architectures sensibles semi-transparentes...

⁷⁶⁷ Jacques Derrida, *La voix...*, *op. cit.*, p. 101. L'auteur se réfère notamment à la trace.

⁷⁶⁸ Baruch Spinoza, partie III, « De l'Origine et de la Nature des Affets », postulat II, *in* Baruch Spinoza, *Éthique...*, *op. cit.*, p. 157.

**Nunca Mais!
MORTOS E
DESA PARECIDOS**



1989-Grupo Tortura Nunca Mais - São Paulo



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, milieu-gauche, milieu-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 31 : Affiche du groupe de militants de São Paulo Tortura Nunca, Mais (Jamais plus de torture) en 1989. Il est composé de photos des disparus et des morts politiques.

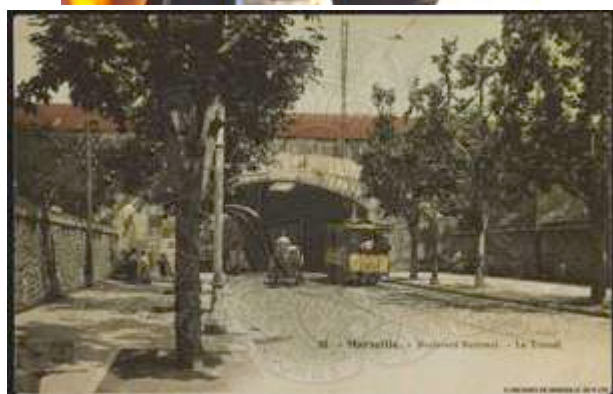
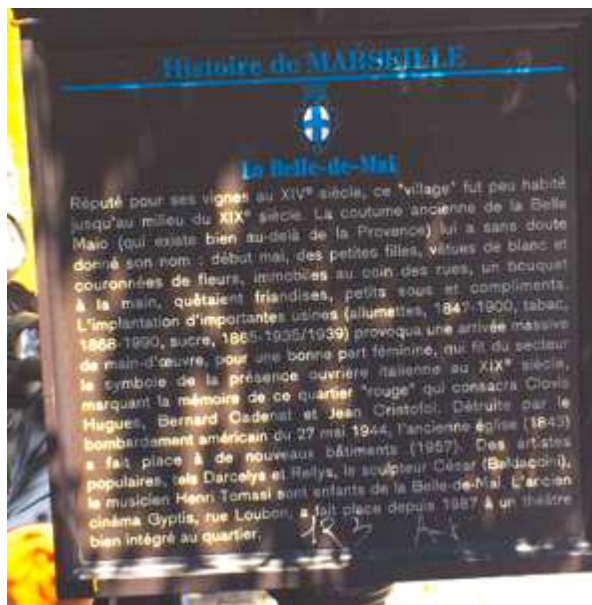
Figure 32 : Cette photo date des années 1970, et elle montre la rue des Andradas. Celle-ci compose avec l'avenue Borges de Medeiros l'angle l'Esquina Democrática (Carrefour de la démocratie). C'est notamment un coin du centre-ville reconnu pour donner lieu aux manifestations politiques, © Source Gilberto Simon/ Porto imagem wordpress.

Figure 33 : Manifestation du mouvement Diretas Já ! (Des élections directes maintenant !) à l'Esquina Democrática en 1984, à l'époque de la redémocratisation, © Source Mauro/Agência RBS.

Figure 34 : L'Esquina Democrática actuellement donne lieu parfois à des manifestations politiques, au commerce ambulants, aux panneaux publicitaires, aux artistes de rue, et aux personnes inscrites dans la précarité © Porto imagem wordpress.

Figure 35 : Des inspecteurs de la SMIC (secteur municipal de production, industrie et commerce), la police militaire et la police civile surveillent le coin afin d'y interdire le commerce ambulants en décembre 2017, © Ronald Bernardi/Agência RBS.

Figure 36 : Oi Nós Aqui Traveiz, Onde ? Ação nº 2, © Roberta Salinet/RBS.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, milieu-gauche, milieu-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 37 : Panneau qui explique l'histoire du quartier marseillais la Belle de Mai, un endroit connu pour être destiné durant longtemps à l'installation des friches et des manufactures. C'est pourquoi il a donné lieu souvent aux mouvements des ouvriers entre les XIXe et XXe siècles.

Figure 38 : Bombardement du quartier la Belle de Mai, mai 1944, © Archives municipales de Marseille - 29 II 4.

Figure 39 : Un des accès à la Friche, via le tunnel National, © Archives municipales de Marseille -88 FI 279.

Figure 40 : Une photo du 3e arrondissement de la ville de Marseille, considéré pendant plusieurs années comme le quartier le plus pauvre de France, © Anne-Christine Poujolat/AFP.

Figure 41 : La gare centrale Saint-Charles se situe dans le secteur. Elle (et tout son environnement) est surveillée par les militaires depuis les attentats de 2013 © Jean-Paul Pelissier/Reuters.

Figure 42 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Sylvain Bertrand.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, milieu-gauche, milieu-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 43 : En 1951 les gens pouvaient se baigner au canal Arroio Dilúvio, © Divulgação/PMPA.

Figure 44 : Ce cours d'eau est un affluent du fleuve Rio Guaíba. Cette figure concerne le journal des années 1950-1960 qui montre l'habitude très courante des habitants de Porto Alegre de se baigner dans le fleuve Guaíba ; à l'époque il était encore propre, © mémoire de Master en Histoire d'Antônio J. Dias Prestes intitulé *O rio se renova, permitindo que os erros do passado sejam corrigidos : Estado e sociedade nas iniciativas para a recuperação ambiental do Guaíba (1979-2004)* sous la direction du Prof. Dr. Luiz Alberto Grijó, PPGH/ UFRGS, Porto Alegre, 2012.

Figure 45 : Il y a souvent des bouchons à l'angle des avenues Ipiranga et Praia de Belas, © Reprodução/RBS.

Figure 46 : La quantité de débris retirés lors d'un nettoyage, © Bruna Zanatta/G1.

Figure 47 : Le grand centre commercial situé juste à côté de l'Arroio Dilúvio de l'avenue Praia de Belas ; il s'appelle *shopping center Praia de Belas*, © Claiton Dornelles/JC.

Figure 48 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © GaúchaZH. Obs : La ligne du bus qui est derrière l'actrice s'appelle Praia de Belas (La Plage de Belles). C'est le nom aussi du quartier autour.



LES NIVEAUX VIGIPIRATE

	<p>VIGILANCE</p> <p>Prohibé permanente de station</p> <p>Prohiber quotidiennement toutes les zones sensibles constantes</p> <p>Mesures permanentes</p> <p>Conserver l'ensemble du mobilier et des sections d'arbres</p> <p>Durée illimitée</p>
	<p>Renforcement de la vigilance</p> <p>Augmenter ponctuellement de la intensité territoriale de sites sensibles</p> <p>Mesures temporaires plus contraignantes</p> <p>Conserver une zone géographique ou un secteur d'arbres</p> <p>Durée limitée</p>
	<p>ALERTE ATTENTAT</p> <p>Prohiber totale</p> <p>Mesures immédiates d'un site sensible</p> <p>Mesures exceptionnelles</p> <p>Peut conserver une zone géographique ou l'ensemble du territoire</p> <p>Durée très limitée</p>

RED PLEXUS - Public



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, milieu-gauche, milieu-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 49 : Les Allées de Meilhan ont été créées en 1773. La photo date du début du XXe siècle environ, © Dominique Milherou Tourisme-Marseille.com & Archives.

Figure 50 : Ces allées ont reçu plus tard le nom d'Allées Léon-Gambetta, et elles ont été détruites après le passage des Boeing B-17 (EUA) en 1944, © Archives LMRS/Journal La Marseillaise.

Figure 51 : L'avenue Canebière à gauche et les Allées Léon-Gambetta à droite en 2013 ; c'est notamment un point d'intense trafic routier dans la ville, © JMC Marseille.

Figure 52 : Projet pour les Allées Gambetta en 2019 : la construction de l'*Artplexe Canebière* composé de verre, miroir, béton, matricé et habillage métallique afin de moderniser le coin, © Wimotte & Associés Architectes.

Figure 53 : Les consignes de Vigipirate en vigueur dans les espaces publics en France, et c'est pourquoi il y a des militaires qui patrouillent dans les points de rassemblement et de grande circulation de Marseille.

Figure 54 : Ornicar't, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus.

Le repérage de l'espace, le repérage du « vivre-ensemble ».

En analysant cette séquence de photos, on peut constater que ces pratiques font émerger quelque chose qui se trouve caché à notre vue. Elles soulignent notamment un constat, qui tient à un « geste social » : la rue se transforme, voire elle dépérit visuellement et humainement à mesure que le temps passe.

D'un côté on voit l'Ói Nóis Aqui Traveiz et la Rara Woulib faire apparaître certaines ombres, exhumer celles-ci de la tombe et les déposer au milieu du Carrefour de la démocratie et sur le pavé du quartier La Belle de Mai. Deux lieux emblématiques de Porto Alegre et de Marseille.

À leur manière, recourant aux *plasticités du souffle* ils ont ainsi trouvé un moyen pour mettre en relief un espace urbain qui a souffert, déjà, de multiples tentatives d'appropriation.

Aujourd'hui, d'ailleurs, cette appropriation est menée surtout par les agents de surveillance qui s'exécutent pour protéger les intérêts commerciaux et ceux de l'État. Dans le même temps, ces agents ont adhéré à la démarche⁷⁶⁹ de réprimer tout ce qui peut se situer hors la norme. Ils canalisent et agissent sur la circulation de gens. Et de nombreux espaces dépérissent. Très exactement, ils sont expressément *laissés à l'abandon* et rien ne rappelle plus la sphère humaine, sociale, imaginaire. C'est de cette façon que les signes de la misère, de l'abandon et la perte d'espace pour la libre expression humaine s'y accumulent. Avec ces disparitions, c'est l'idée même d'espace public qui se dissipe graduellement.

On voit également le Falos & Stercus et l'Ornic'art faire l'éloge de la corporéité et du plaisir. En mettant en relief un espace urbain qui était déjà moins hostile au sujet, ces *plasticités de désirs* ont choisi de se déployer, respectivement dans l'Arroio Dilúvio et les Allées Gambetta. Il s'agit d'endroits assez étendus, mais paradoxalement vides d'usage humain la plupart du temps.

⁷⁶⁹ À Porto Alegre, par exemple, les agents qui surveillent le commerce illégal dans le centre-ville le font surtout à l'occasion de fortes demandes commerciales telles que Noël et la fête des mères. Cela étant, la même municipalité qui recourt à ces agents ne fait pratiquement rien pour résoudre les problèmes de criminalité – ceux qui sont générés par des problèmes sociaux.

Aujourd'hui, d'ailleurs, il y a tout un contexte qui rend l'espace urbain plus hostile, à commencer par « l'horloge omniprésente » (cf. M. Santos) qui règle la vie quotidienne. Là aussi, ces « coins » de la ville sont volontairement laissés à l'abandon, au dépérissement. Les signes de la pauvreté, de l'abandon, du manque d'attention à l'environnement et de l'encouragement à la consommation s'y accumulent, en aboutissent là encore à la disparition progressive d'espace public.

Notre but n'est pas de dévoiler les métaphores qui se forment à travers les pratiques étudiées, toutefois en regardant ces ombres qui évoquent une sorte d'État à vocation toujours totalitaire, où on passe d'une dictature militaire à une dictature du marché... où ces autres ombres livrent des chants incompréhensibles pour la plupart des gens à un moment où on ne valorise plus que les motifs nationaux, où on ferme les frontières, où gonfle l'hostilité pour l'étranger... On voit ces êtres charnels, nus, afin de provoquer du désir aux côtés de machines automobiles, de détritiques, de tout ce qui pourrait. On les voit à côté d'autres êtres charnels qui, face à un État de surveillance, installent les « gardiens du fantasme urbain » afin de, peut-être, réinventer un comportement dans l'espace public.

Et tous ces « stratagèmes » essaient de démasquer, ou de faire ressortir ce qu'abrite l'espace urbain. Ces formes s'inscrivent alors dans la tactique soulignée par E. Drouin :

Je recherche dans la ville le lieu « de derrière ». J'aime déceler ce qui se cache « au dos de la carte postale », ce qui est en mutation, les rues anodines par lesquelles on ne fait que passer. [...] J'aime entraîner les spectateurs à regarder ce qu'ils ne voient pas, par préjugé, méconnaissance ou manque de temps...⁷⁷⁰

Ce qui se déploie, donc, tente de mettre en lumière un ensemble de traces et de vestiges. Et ces pratiques entrent en dialogue avec la quête du « geste ancestral » qui est, lui, l'impulsion première, augurale à partir duquel le sujet peut s'exprimer dans la rue.

⁷⁷⁰ Ema Drouin, « La rue, le plus court chemin entre soi et les autres ? », in Marcel Freydefont et Charlotte Granger (org.), revue *Études...*, op. cit., p. 166.

Le geste ancestral, enfoui en nous qui, dans son apparition, dépend du double mouvement de quête du sujet : aller chercher au fond de soi, à l'intérieur, au-dedans, et demeurer attentif à l'environnement, aux traces à l'extérieur, au-dehors.

Dès lors, si ces pratiques sont ce que nous appelons des *architectures du sensible*, c'est parce qu'elles se situent au-delà des architectures (constructions visibles, béton, etc.). Comprenons par-là que les architectures sensibles ne recourent pas à des calculs mathématiques, à l'évaluation métrique, aux proportions, au calcul des forces, à des matériaux composites... pas plus qu'elles ne sont le reflet d'un pouvoir, l'image figée d'un symbole, un signe qui impose un mode de communication dans l'espace urbain, un mouvement qui s'imposerait à tous au quotidien.

Si architecture du sensible il y a, c'est au-delà de la forme qu'il faut la chercher et bien plutôt dans le mouvement. Un mouvement qui cherche à s'écarter du mouvement quotidien de la rue. Un mouvement qui peut s'accomplir à partir du stimulus que sont les pratiques artistiques qui sont, elles, dans un rapport de production ⁷⁷¹. Mais une production qui relève de la « spatialisation des impressions »⁷⁷², c'est-à-dire d'un calcul qui part de l'univers subjectif des créateurs pour aboutir à une forme qui ne perd jamais de vue les caractéristiques de la rue. Aussi, les architectures du sensible se fondent sur le processus du *repérage* qui est parfois plus important que le processus de répétition⁷⁷³ dans ce genre de création. Si la répétition appartient à l'idée que l'on a d'un théâtre de la représentation (scène millimétrée, dupliquée), le repérage est lui une manière de penser l'occupation de l'espace : « la justesse de l'inscription, la préparation et la fabrication des dispositifs, ustensiles et objets nécessaires [...] »⁷⁷⁴.

Ce n'est pas un hasard si les membres de l'Ói Nóis, de la Rara, du Falos et de l'Ornic'art connaissent préalablement l'espace avant de s'y glisser. Dans leur travail préparatoire, ils dessinent d'abord un point de départ, puis une trajectoire, et un point d'arrivée, mentalement ou physiquement, afin de permettre au geste le plus juste d'apparaître. Ils pensent, sans jamais aboutir à une pensée figée, à l'espace qu'ils

⁷⁷¹ Des questions de logistique qui se réfèrent à comment arriver et à sortir de l'endroit choisi, à comment emmener des objets scéniques puis les installer dans la rue, et ainsi de suite.

⁷⁷² Terme emprunté à Jean-Sebastien Steil, prise de parole lors d'un Atelier de repérage et scénographie à la FAI-AR, Marseille, le 15 octobre 2015.

⁷⁷³ Marcel Freydefont, « Un théâtre recommencé », in Marcel Freydefont et Charlotte Granger (org.), revue *Études...*, op. cit., p. 246.

⁷⁷⁴ *Id.*

vont investir et qui leur offre l'imprévisible. Parce que la rue produit des interférences, des imprévus et qu'elle est vivante. S'ils imaginent le geste juste, s'ils ont une pensée pour la collision avec le passant, s'ils extrapolent le moment du contact avec autrui, ils ne sont certains de rien. Ils savent, depuis le début, que le sensible ne repose pas sur une architecture fermée, mais qu'il est tout entier dépendant du mode de rencontre.

Si l'on devait ainsi les définir, on pourrait dire que toujours ils ont en tête le fondement qui gouverne à leur pratique : le vivre-ensemble.

D'après J. Dubatti, c'est une dimension qui, *a priori*, singularise le phénomène théâtral puisqu'il rappelle la réunion chronotopique de corps présents, sans intermédiaire, où les artistes, les techniciens et les spectateurs se trouvent ensemble et autour d'un même événement. Le « vivre-ensemble » est ainsi lié à une « subjectivité ancestrale d'unité »⁷⁷⁵ car cette sphère conviviale rappelle la première fois où deux êtres se sont retrouvés dans l'Histoire. Épisode que beaucoup semble avoir oublié.

Cela étant, en créant un espace de subjectivités partagées entre celui qui commet le geste artistique et celui qui le reçoit, entre l'acteur et le spectateur, la dimension conviviale du « vivre-ensemble », selon J. Dubatti, est le plus fertile en tant que production d'expériences que le langage scénique à proprement parler⁷⁷⁶.

Ce que souligne J. Dubatti, c'est que l'expérience du « vivre-ensemble » est plus intense lors de ce processus de contact, lors de cette rencontre, que la seule transmission d'un système de signes ou la volonté de développer un tissu de signification. Les pratiques urbaines amplifient donc ce « vivre-ensemble » avec la rencontre accidentelle du passant ; bien plus que la micro-communauté d'un théâtre plus classique où la gestion du public s'est faite préalablement à l'événement artistique. Gestion d'un public qui se, généralement, se connaît, se reconnaît, en tant que sujets d'un même milieu.

La rue, elle, est bien loin de ce schéma. Elle induit l'inconnu, le surprenant et le passant est une entité brute, non modelé, non préparé. D'une certaine manière

⁷⁷⁵ Jorge Dubatti, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

l'assemblée des passants forme une non-communauté, ou disons plus précisément une « communauté sans communauté »⁷⁷⁷.

Étrangère au poids qu'exerce toujours une communauté, le sujet anonyme et quelconque jouit d'une incroyable liberté⁷⁷⁸ lors du déroulement du phénomène artistique dans la rue. Et c'est grâce à cette liberté, que des expériences d'un type nouveau, d'un type autre peuvent advenir. Une expérience fondée dans le « conatus » de chacun qui fait partie de cette non-communauté.

Le « geste ancestral » donne lieu à l'expérience ancestrale.

L'art théâtral porte pour nous le sens de liberté, c'est pourquoi on cherche à créer des espaces de liberté [...] C'est l'espace de liberté qui fait grandir l'humain [...] ⁷⁷⁹

Nous circulons sur le fil entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel, plongeant ainsi les gens dans un espace imaginaire [...] où certains phénomènes apparaissent sans origine et ne répondent plus à la logique usuelle. [...] S'y mêle un jeu sur l'ambiguïté des sens, dans lequel nous amenons le spectateur à douter de sa propre perception des choses. [...] Nous révélons les traces enfouies et nous déposons les nôtres, celles de l'instant vécu par tout le cortège [...] ⁷⁸⁰

Notre question repose sur : comment peut-on toucher autrui de sorte qu'il ne peut plus se défendre ? [...] Comment peut-on provoquer cette chose qui est là, qui est primitif, qui est vrai ? [...] En le touchant plus intimement, peut-être qu'on arrive à le conduire vers un autre endroit... ⁷⁸¹

J'ai l'impression que dans l'espace public [...] au niveau de l'échange social c'est réellement limité. Dès qu'on touche quelqu'un qu'on ne connaît pas, même quand on frôle quelqu'un [...] il y a une méfiance [...] la perturbation dans l'espace public peut créer d'autre chose, d'autres

⁷⁷⁷ Terme emprunté à Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 43.

⁷⁷⁸ André Carreira, *O teatro de rua: Brasil...*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷⁹ Paulo Flores, cité in Beatriz Britto, *Uma Tribo...*, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁸⁰ Rara Woulib, *dossier artistique...*, *op. cit.*, s.p.

⁷⁸¹ Marcelo Restori, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.

modes de relation. [...] que peut-être les individus vont être embarqués ailleurs, vers un autre territoire, ou qu'ils vont se laisser embarquer.⁷⁸²

Compte tenu de ces citations des artistes de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art, on constate que toutes évoquent le but de conduire le passant à un autre endroit, ou plus précisément à une autre condition dans l'espace urbain. Sans doute s'agit-il d'éveiller le passant à une condition de liberté, un sentiment de libération vis-à-vis des contraintes de la vie sociale. À travers des moments d'intimité exprimés à travers le geste de contact, peut-être que les artistes cherchent à faire émerger, en définitive, quelque chose de plus humain...



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 55 : Ói Nóis Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.

Figure 56 : Rara Woulib, *Deblozay*, © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu.

Figure 57 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © frame de la vidéo de Frederico Ruas.

Figure 58 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus.

Dans le contexte des actions des groupes, cette recherche d'un « plus humain » passe initialement par un geste inhabituel (en rupture avec le quotidien). Geste bien souvent furtif et inattendu, produit par l'artiste à destination de l'autre qu'est le passant. Ainsi commence à se construire quelque chose de différent qui passe par

⁷⁸² Christine Bouvier, lors de l'entretien autour du sujet « Quand l'art trouble l'ordre public (1ème partie) ». Disponible in www.dailymotion.com/video/xczyd51l, lien consulté le 4 juin 2018. Ces entretiens ont fait partie d'un cycle de rencontres proposé par le Master Projets Culturels dans l'Espace Public à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne du 15 janvier au 2 avril 2010, sous la direction de Pascal Le Brun-Cordier.

une « petite » collision, un « petit » choc initial qui donne naissance à un espace plus intime où les rôles sont brouillés. Or ce qui se met en place à travers ce processus n'a d'autre nom que celui de présence. C'est un temps aussi, un espace et un temps donc où ce qui émerge relève d'une « sensation qui n'appelle aucun autre jugement, aucun autre commentaire, aucune autre réaction. Ainsi la Présence est exclusive. Elle est absence de discours. Sorte d'événement rare, singulier, précieux, unique, rarissime, improbable, presque introuvable [...] »⁷⁸³.

Présence de l'artiste en présence du passant qui forme, l'un avec l'autre, l'un par l'autre, un micro court-circuit dans le mouvement répétitif de la vie pratique et quotidienne. Cet effet de présence vient altérer le regard qui est porté sur l'esthétique de la ville, sur l'espace urbain, « C'est le moment où l'homo quotidianus ne se suffit plus du quotidien. Un moment dans le temps où le résiduel est épuisé et, à nouveau, pressé. [...] L'instant où apparaissent des cultures réactives. »⁷⁸⁴

Un seuil est alors franchi via l'échange d'un regard, d'un geste, d'une parole. C'est le moment où le praticien et le passant, sur le seuil d'un inconnu, découvrent devant eux une multitude de possibilités. Toutes ont un lien et font écho à ce qui est *humain*, à l'instant où le vêtement du quotidien tombe, au moment où le passant aussi, accepte d'enlever l'armure ou la carapace qu'il porte. Et cela n'a rien à voir avec un être humain qui serait meilleur. C'est juste, le temps d'un court instant, une manière d'être soi-même. Une façon de se retrouver ou, pour le dire autrement, l'instant où des artistes permettent au passant de ne plus s'oublier.

Et cet instant, pour autant qu'il peut appeler le commentaire métaphysique, est avant tout très concret. C'est un mouvement qui donne au sujet (au passant) la possibilité de se détacher d'une communauté⁷⁸⁵ fictive. Le passant fait l'expérience d'être, de penser, d'un corps-pensée via le point de contact qui est aussi un contact avec soi-même.

L'expérience de l'intimité, préalable nécessaire, procède ainsi d'un grand désir humain. Chose qui nous renvoie à l'enjeu du « conatus » de B. Spinoza et qui désigne une sorte d'appétit, de force instinctive capable de conserver ou d'augmenter la puissance d'existence.

⁷⁸³ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Paris, Harmattan, 1999, p. 7.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 61.

Chose que commente G. Deleuze et qui relève d'une « réalité physique qui [...] tend à persévérer dans l'existence »⁷⁸⁶...

C'est donc une réalité autre qui s'appréhende avec le Grand Désir lequel semble bouleversé les chronologies pour ne plus être que dans l'instant. Et c'est cette réalité du Grand Désir que contribuent à faire apparaître les artistes en « modifiant » l'espace urbain qui le comprenait, qui le contenait. Les pratiques artistiques dont nous parlons mettent ainsi en dialogue cette réalité qui n'est plus subordonnée à aucune hiérarchie, à aucun spectaculaire (cf. G. Debord quand il fait la critique de l'illusion spectaculaire). Ils mettent en dialogue le passant qui est l'élément conjoint nécessaire à cette apparition. En cela, et finalement exemple appliqué de la pensée de G. Guattari, l'instant de la rencontre entre acteurs et passants se livre comme le moment où est introduit une discontinuité dans les structures répétitives de la sphère du symbolique, et les *architectures du sensible* sont tout à la fois le processus, le mouvement et le résultat du Grand Désir, voire du Conatus, qui est de retour en lieu et place de l'esprit et du corps du passant.

Aussi, en motivant une interruption du quotidien, en produisant un rapport d'abstraction de la durée du vécu dans le quotidien, en promouvant un effet d'étrangeté dans le rythme du quotidien... ces pratiques créent les conditions d'un « appétit » pour la liberté qui affleure dans l'instant de la rencontre inattendue. Et comme nous l'avons dit (on nous pardonnera d'insister), c'est dans cet intervalle qu'est la rencontre que nous vivons l'épreuve de l'*expérience ancestrale*. Dérivée du « geste ancestral », on désignera par *expérience ancestrale* le processus de reconnaissance du sujet. Reconnaissance non de ce qui lui serait étranger, mais de lui-même qu'il avait oublié, de l'autre qu'il ne voyait plus aveuglé qu'il était par l'espace urbain qui le contraignait.

Les pratiques que nous avons étudiées sont ainsi à chaque fois un pari qui tente de modifier, via la rencontre, notre rapport sensible à la position que nous observons dans l'espace. Elles sont un pari qui passe par la mise en jeu du corps toujours disponible, mais aussi éternellement contraint, affecté, privé, mutilé par « les grandes concentrations urbaines dominées par les moyens de communication de masse »⁷⁸⁷.

⁷⁸⁶ Gilles Deleuze, *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 136.

⁷⁸⁷ André Carreira, *O teatro de rua : Brasil..., op. cit.*, p. 65.

Dans l'instant du pari, en jeu, il n'y a pas autre chose que le « se souvenir de soi-même ». Et c'est bien dans cette mesure que l'on peut parler ou coupler ce souci à quelque chose d'ancestral, d'auratique. Non pas au sens de sacré, puisque ces pratiques n'induisent pas ce rapport, mais au sens de Rencontre entre deux univers, entre divers corps. Des corps qui, au moins pour celui du passant, sont toujours libres de quitter la « scène », car il n'y a aucune contrainte et rien n'interdit au passant de quitter ce qui soudain s'exerce sur lui

on ne sait jamais la mesure de notre puissance ou la capacité de nos affections. C'est toujours un enjeu d'expérimentation. [...] En situation de rencontre, on apprend à sélectionner corporellement ce qui nous convient, ce qui ne nous convient pas, ce qui le compose, ce qui le décompose, ce qui augmente sa force d'existence ou sa puissance d'action, ce qui la diminue. Une belle rencontre augmente la puissance d'action de ce corps [...] ⁷⁸⁸

C'est cette liberté qui s'exerce et qui apparaît via le dynamisme spatial qui s'est installé. Précisément, parce qu'il s'agit ici d'un processus, ce qui arrive à la différence des rassemblements en salle — ce que j'ai envie d'appeler « convocation combinée », et les conventions qui règlent cet espace figé, c'est une sorte de « convocation métastase ». Je veux dire par-là qu'il y a contagion, inflammation, développement anarchique... dans les pratiques urbaines. Et c'est en cela qu'il y a liberté. Une liberté endémique, qui prolifère avec le mouvement des passants qui vont et viennent, se mettent à chanter, à se déshabiller, à vivre intensément et physiquement l'inattendu.

Parler de liberté, qui est un mot général, doit nous conduire à préciser les contours de ce concept. En fait, par « liberté », nous entendons le franchissement d'un seuil (morale, physique, temporel...). Via les pratiques de rue, c'est ce franchissement du seuil qui est en jeu et qui ouvre un monde à l'intérieur du quotidien, ou plutôt, qui livre passage à un monde contenu par le quotidien. Il faut, lorsque l'on pense à tout cela, imaginer un temps sismique, un tremblement esthétique.

⁷⁸⁸ Peter Pál Pelbart, « Elementos para uma cartografia de grupalidade. », in Fátima Saadi et Silvana Garcia (org.), *Próximo ato : questões da teatralidade contemporânea*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008, p. 33. C'est nous qui traduisons.

Les pratiques de rue sont ce petit séisme qui n'est pas tourné vers les acteurs. Eux n'en retirent sans doute rien. Il est tout entier offert au passant

Tout ce qu'on pense, ce n'est pas privé, ce n'est pas pour nous vendre. On offre notre cœur, notre esprit, on veut parler à tout le monde, et on veut que l'espace soit ouvert, libre. On déprivatise notre affection, notre savoir, notre corps, notre sexualité, notre action. On est la possibilité d'un monde déprivatisé.⁷⁸⁹

Ainsi, alors que l'urbanisme est bien trop souvent un processus d'exclusion et que l'architecture à travers laquelle il se donne est finalement un monde carcéral ornementé ; les architectures du sensible participent entièrement d'un dessein autre, plus sauvage, déprivatisé, où le sujet/le citoyen est au cœur du projet de développement de la ville. « Mon cœur c'est une pierre, oui, mais il ne bat que pour vous » écrivait Heiner Müller, maître critique des contradictions.

⁷⁸⁹ Amir Haddad, cité in « O *converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, *op. cit.*, p. 107.

II—2 EN QUÊTE DU JEU LIMINAL.

Au-delà de l'approche classique du terme « architecture » (qui renvoie depuis la Renaissance aux « qualités stylistiques ou constructives ⁷⁹⁰ » des réalisations matérielles, voire des constructions), on a préféré relier notre corpus à une idée plus essentialiste du terme. En tant qu'« intention plastique » (cf. J. Machado Moreira), nos exemples ont pour principale caractéristique « l'éphémérité ». En ce sens, peut-être peuvent-elles s'inscrire et se rapprocher d'une définition qui se fonderait sur « l'architecture éphémère ⁷⁹¹ ». Celle-ci, d'après le *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, est le résultat du développement de nouvelles techniques qui favorisent la mise en œuvre des constructions temporaires ⁷⁹². Cela étant, si l'on veut être encore plus précise, nous nous permettrons de penser à une sous-catégorie de cette architecture dite « éphémère ».

En analysant *Onde ? Ação n° 2* (du groupe Ói Nóis Aqui Traveiz), *Deblozay* (de la cie. Rara Woulib), *Ilha dos Amores* (du groupe Falos & Stercus) et *Échiquier Urbain Code 11* (du collectif Ornic'art), il nous semble que de telles formes scéniques se révèlent finalement comme des architectures du sensible. On les a désignées ainsi à partir de leur structuration. Composées d'une pluralité de corps humains, elles parviennent à réagencer de façon éphémère certains plis de l'espace et du quotidien urbain qui s'y déploie.

Ainsi, dans la mesure où ces pratiques urbaines réagencent la vie quotidienne de la rue, elles font exister la ville autrement. C'est-à-dire qu'elles développent, via leur geste ancestral, des conditions pour la mise en place d'autre type d'urbanisme ⁷⁹³.

Ce type de nouveau projet, à la fois esthétique et urbanistique, s'éloigne du modèle d'organisation évoqué par G. Debord :

La société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâches : son territoire

⁷⁹⁰ Bertrand Lemoine et Pierre Montal, « Architecture éphémère », in Pierre Merlin et Françoise Choay (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1996, p. 61.

⁷⁹¹ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁷⁹² Parmi ces techniques relatives à l'architecture éphémère, on peut citer les structures tendues et gonfables. Elles permettent une facilité de montage et de démontage afin de réaliser de décors pour des célébrations urbaines, afin de simuler optiquement d'autres projets architecturaux, etc.

⁷⁹³ En règle générale, le mot « urbanisme » désigne la science ou l'ensemble de techniques relatives à l'organisation spatiale de la ville.

même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor.⁷⁹⁴

On remarque ainsi que les propositions de l'Ói Nóis, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art réorganisent certains pans de l'espace urbain grâce aux tactiques suivantes : le déploiement d'un geste esthétique qui prend en compte l'architecture urbaine et les passants ; l'usage assez inhabituel de la rue et/ou de ses équipements ; la quête d'entretenir des liens d'intimité avec les gens ; la porosité des situations entre le rythme quotidien et des séquences inattendues induisant parfois des risques ; le caractère nomade ou semi-nomade.

De telles caractéristiques, basées fondamentalement sur le principe du (dés)ordre créateur et de la rencontre des corps présents, permettent à ces pratiques artistiques de dévorer l'architecture urbaine, de venir contrarier la logique marchande et spectaculaire dominante, de renouveler « la réalité » et de faire apparaître quelque chose d'inattendu.

Il est alors difficile de ne pas voir dans ces pratiques une capacité à mettre en cause le « grand dispositif de contrôle » qu'est la ville (y compris la « civilisation de l'urbain ⁷⁹⁵ » et son système de « nouvel urbanisme militaire ⁷⁹⁶ » mis en place actuellement), comme, également de ne pas les inscrire dans la proximité de dispositifs scéniques qu'on a identifiée à un *dispositif anthropophage*.

Ainsi, afin de transformer momentanément la logique marchande qui prédomine dans l'espace urbain et de faire la critique de cette rue qui sert souvent de décor

⁷⁹⁴ Guy Debord, *La Société...*, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁹⁵ Cette « civilisation de l'urbain » concerne « le procès d'investissement de l'espace par les grands réseaux techniques de transports et de télécommunications ainsi que par les mégastuctures qui les complètent. » Françoise Choay, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 12.

⁷⁹⁶ Expression empruntée à Stephen Graham lors de son ouvrage *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*, Paris, La Découverte, 2012. L'auteur se réfère à un ensemble d'idées et de stratégies appliquées par les Forces Armées et par l'État afin d'augmenter le contrôle social. En conséquence, des espaces quotidiens donnent lieu à la guerre contre le narcotrafic, contre le terrorisme, contre la violence urbaine, bref contre notre sensation d'insécurité.

pour les symboles de « l'ennemi » néolibéral⁷⁹⁷, les pratiques que convoque notre corpus s'infiltreront dans cet « espace » afin de les « dévorer », puis de les avaler...

On parlera donc d'elles en soulignant qu'elles développent un urbanisme sauvage et sensible, lequel est la conséquence de leur spécificité scénique.

Par ailleurs, parce qu'il s'agit de pratiques inscrites dans la sphère quotidienne et sociale, nous proposons de les saisir au prisme de leur caractère « liminal ». Par ce terme, nous nous référons aux pratiques liminales⁷⁹⁸ décrites par I. Diéguez comme des actions qui se trouvent à la frontière entre geste esthétique et vie quotidienne.

Ainsi, il nous semble que nos exemples s'éloignent du caractère de représentation traditionnelle — en dépassant la dimension contemplative — pour aboutir à une action développant une intimité augmentée, une singularité accrue. Dans notre étude, le terme « liminal » renverra à la condition d'être à la frontière, au seuil : un *entre* produisant des liens d'étrangeté et d'intimité avec le passant ; une façon de s'adresser à la fois au sujet individuellement et aux sujets assemblés formant un « rassemblement humain » ; enfin un geste esthétique qui est souvent confondu avec une expression de folie ou de manifestation politique.

Nous verrons ultérieurement, plus précisément, comment notre corpus s'éloigne d'une « théâtralité revendiquée » pour aboutir à un jeu liminal. Cela étant, nous pouvons d'ores et déjà souligner qu'à travers l'engendrement de micro-collisions dans l'espace ainsi que la production de mécanismes afin de provoquer du « dissensus » chez le passant, ces pratiques urbaines mettent en cause notre perception habituelle du quotidien.

⁷⁹⁷ Pour Augusto Boal, la logique prédatrice néolibérale est le résultat de la « société du spectacle » et de ses moyens de culture de masse. Il affirme que cette « invasion des cerveaux » aboutit à une « infantilisation du spectateur ». In *A Estética do Oprimido...*, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁹⁸ L'auteure a emprunté le terme à Victor Turner afin d'analyser les théâtralités contemporaines qui ont la caractéristique de souligner et d'être dans processus de dialogue avec la vie quotidienne. Ainsi, elle a étudié les actions citoyennes qui ont un rapport esthétique, et les gestes esthétiques qui ont un rapport citoyen. Elle a nommé ce caractère interstitial entre art et vie « pratiques liminales ».

II—2— 1 Le principe de jouer « sur le fil de la lame »⁷⁹⁹ de la rue.

Face à la théâtralité revendiquée, le jeu ambigu du praticien.

L'auteure I. Diéguez a emprunté le terme « liminalité⁸⁰⁰ » à V. Turner afin d'analyser les théâtralités contemporaines qui ont la caractéristique d'être un processus, inscrit dans la vie quotidienne, respectant également, ou fondé, sur un compromis éthique. Elle a ainsi étudié les actions citoyennes possédant un rapport poétique, et les gestes esthétiques qui témoignent souvent d'un rapport éthique. Dans sa recherche sur le caractère liminal — concept que l'on peut donc identifier comme renvoyant à « un être sur le seuil » — la penseuse considère que le « liminal » est responsable d'une dés-automatisation et d'un déplacement de la perception d'autrui. Elle justifie cette idée en montrant que la puissance esthétique (appelé « Potens ») repose sur la mise en place « d'un espace de multiples architectoniques, une zone complexe où la vie et l'art se croisent⁸⁰¹ ». C'est à partir de cette configuration que les pratiques liminales, qui se déroulent dans l'espace public, excèdent la dimension contemplative pour lui substituer une proximité⁸⁰². Or, cet aspect de proximité nous renvoie au processus de camouflage (sur lequel nous reviendrons), processus qui permet à l'organisme vivant de s'approcher de ses proies ou de se cacher de ses prédateurs.

Recourant au concept de « liminal », nous souhaitons également lever toutes les ambiguïtés de cette occurrence et souligner que le « jeu liminal » induit une réflexion sur le jeu du praticien qui, *parfois*, se trouve sur « le fil de la lame » comme l'explique M. Isaacsson⁸⁰³. « Parfois », insistons sur cet adverbe, car le praticien inscrit dans la pratique liminale occupe une place singulière. Tantôt il se donne à voir, tantôt il disparaît ou apparaît furtivement, modifiant ainsi constamment les formes de théâtralité de son « apparition/disparition », « présence/absence ». Soit un ensemble de variations de jeu qui provoque des micro-collisions dans l'espace.

⁷⁹⁹ Expression empruntée à Marta Isaacsson afin de parler de ce type de jeu liminal, lequel se trouve à la frontière du visible-invisible.

⁸⁰⁰ Bref, c'est étudier « l'entité liminale et la « nature ambiguë » des stratégies poétiques de notre corpus.

⁸⁰¹ Ileana Diéguez, *Cenários liminares...*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 185.

⁸⁰³ Notamment dans les séminaires du programme de pos-Graduação em Artes Cênicas que Marta Isaacsson donne à l'université de Porto Alegre.

Or, il nous semble qu'il s'agit d'un type de jeu qui exige un nouveau type de praticien et une nouvelle façon de l'instruire ou de le former. En effet, les praticiens de rue « tombent » souvent sur cet écueil de « formation » ou « comment se former en dehors des critères qui règlent la pratique du théâtre en salle ? ». Ce problème de formation est par ailleurs largement débattu aujourd'hui, en témoigne ce propos :

Comment est-ce enseigné le jeu destiné aux lieux conventionnels ?
Normalement on attend que l'acteur parle d'une façon bien articulée, qu'il sache se positionner sur le plateau et regarder vers l'horizon⁸⁰⁴

Cette remarque pourra paraître très clivante, voire excessivement subjective, puisqu'elle suppose que l'on a d'un côté un jeu déployé en salle (un jeu avec ses spécificités, soutenu par d'innombrables moyens techniques : lumières, décor, son, etc.) qui permettent d'enrichir le déroulement de l'action scénique ; d'un autre côté, un jeu déployé dans la rue...

Ce clivage, pourtant juste, masque toutefois une réalité commune, car si les deux univers sont bien distincts, dans la mesure où il y a plusieurs poétiques architecturales du théâtre fermé⁸⁰⁵ (théâtre à l'italienne, théâtre élisabéthain, théâtre cinétique, etc.), on doit reconnaître également qu'il existe plusieurs poétiques architecturales dans le jeu de rue.

Précisons ces aspects, notamment à partir du constat que fait P. Brook lorsqu'il établit que la concentration est indissociable de l'enjeu spatial. Nous identifions alors six façons⁸⁰⁶ principales de déployer cette concentration et d'organiser spatialement la rue. Il s'agira de voir, ensuite, l'endroit où notre corpus se situe.

1. Les formes qui s'appuient sur le caractère spectaculaire explicite. Cela comprend les « grands événements » qui se servent de la technologie (surtout

⁸⁰⁴ Fábio Resende, cité in Calixto de Inhamuns, « As Dramaturgias dos Espaços... », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 29.

⁸⁰⁵ On emprunte ce terme à Georges Banu qui se trouve dans *Le Rouge et or. Une poétique du théâtre à l'italienne*.

⁸⁰⁶ À ce propos, il faudrait souligner quelques aspects. Cette liste n'est pas exhaustive, et elle sert juste d'appui pour rendre compréhensible notre pensée. Elle est née à partir de nos observations ces dernières années. Et si nous tentons cette « classification », c'est parce que nous avons constaté une « pénurie bibliographique » à propos de ce sujet si spécifique. À propos de ce que nous présentons, il y a évidemment des propositions qui se trouvent dans un « intermezzo », et il y a celles aussi qui essaient de mélanger les différentes formes d'organisation spatiale aux différents styles de jeu.

de la lumière et de la sonorisation) et des immenses structures afin de fabriquer un moment de détente et d'illusion spectaculaire.

Elles n'engendrent pas la réunion d'une dizaine ou d'une centaine des personnes. Elles en concentrent des milliers autour d'elles. À cet endroit, le jeu individuel du praticien sert simplement d'appui pour le développement de l'illusion spectaculaire — en se diluant dans les effets technologiques. Ce qui est privilégié, c'est la mise en visibilité de formes monumentales, placées verticalement vis-à-vis du passant. Et elles tournent sur leur axe afin de générer l'effet spectaculaire.

Quant à l'espace urbain, il est en règle générale organisé préalablement afin de permettre l'installation de la structure scénographique. Dans cette configuration, il faut ajouter l'inquiétude de garantir la sécurité des gens, ceux qui participent à l'action, et ceux que l'on nomme aussi « public ». L'indice de cette « inquiétude », c'est l'arrêt du trafic automobile aux abords de l'événement. La circulation est interdite, des barrières sont installées, il y peut y avoir des agents de sécurité, etc.

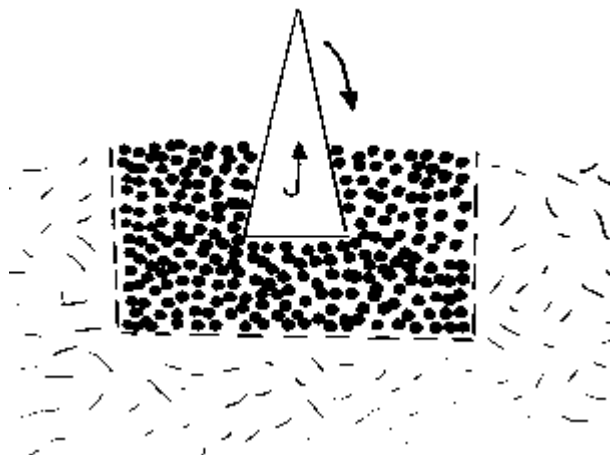


Figure 59

Souvent ce type de forme canalise assez agressivement le flux des gens. Soit via des barrières concrètes, soit via la capacité de provoquer « l'illusion spectaculaire » chez les individus par « hypnotisme », comme le dénoncerait B. Brecht. En tous les cas, cette forme engendre la compacité de la masse puisque le mouvement, ici, se fait par rotation sur elle-même, ce qui fixe et fige le regard des passants. Une partie de l'espace urbain est ainsi totalement organisée pour le déroulement du phénomène. Le praticien, quant à lui, disparaît dans cette immense structure.

2. Les formes qui s'appuient sur la théâtralité explicite, au sens de « je vous raconterai/je vous présenterai une histoire ». Une fiction y est notamment

jouée. Dans les « trous » de cette fiction, le praticien peut diriger son attention sur le public. En dépit de cela, le risque d'interférence du public sur le jeu est plus contrôlé. Il est gérable.

Ces formes disposent d'une structure de décor assez importante, mais normalement elle ne crée pas de relation de verticalité par rapport au public. C'est pourquoi il n'y a pas de dilution du jeu du praticien dans les effets technologiques.

Quant à l'organisation spatiale, ces formes peuvent imposer l'organisation de l'espace à ses alentours, mais d'une façon moins agressive que celle du cas précédent. Chaises ou gradins peuvent être disposés pour assurer le confort du public, des structures-coulisses pour accueillir les comédiens, etc.

À titre d'information, il faut souligner que les praticiens désignent parfois ces formes — souvent d'une façon péjorative — de « théâtre dans la rue » ou des « arts dans la rue ». La préposition « dans » indiquerait ici un phénomène qui n'est pas propre au chaos de la rue.

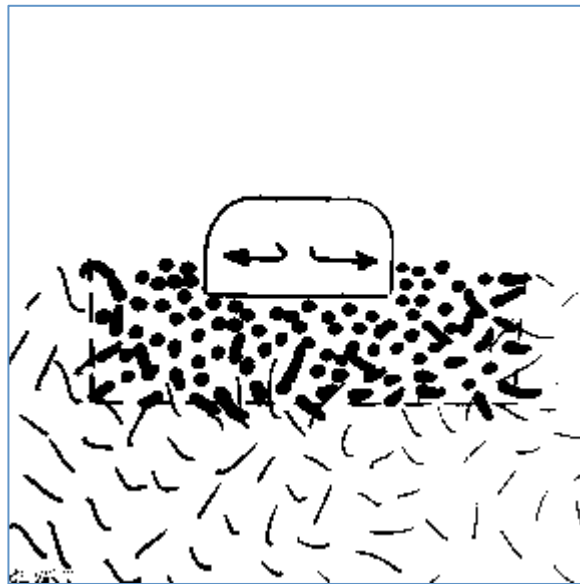


Figure 60

Ce type de forme essaie d'organiser le chaos de l'espace urbain, mais son action, selon nous, est plus souple. C'est-à-dire qu'il y a une vie quotidienne qui se déploie hors le cadre physique du phénomène (composé de gradins, de chaises, ou même de barrières, par exemple), mais le rapport que ce type de pratique entretient au spectateur n'est pas celui « d'illusion spectaculaire ». Son rapport est celui d'un sujet (le praticien) qui ira jouer quelque chose devant les spectateurs. Il ne disparaît pas dans le dispositif du décor, même si une fiction y est jouée.

3. Les formes qui s'appuient sur une théâtralité revendiquée où existe une fiction jouée, soutenue par des costumes, un décor, le maquillage, tout ce qui en somme sert à renforcer l'aspect narratif parce qu'il y a la présence structurelle d'un personnage ou d'un conteur.

Dans cette configuration qui laisse quelques intervalles, quelques « espaces de liberté », le praticien peut alors se diriger vers le passant. Certaines séquences, liées à une occupation de l'espace plus souple, peuvent donc produire des échanges. Ainsi, parce que les structures sont plus petites, parce qu'elles sont déplaçables, parce que le montage et le démontage sont plus aisés, l'organisation spatiale liée à ces pratiques qui reposent sur la visibilité ou l'invisibilité permet de modifier l'étendue du cercle que forment les passants. Nous parlons de « cercle » pour désigner l'attroupement, mais bien entendu, il peut y avoir d'autres formes géométriques lors du déploiement de ce phénomène artistique. Cela étant, le rapport que le praticien entretient au passant est plus horizontal et direct, et on peut constater des formes d'interférence entre praticien et passant qui, parfois, se nourrissent l'un l'autre de leur présence. Un public nombreux, du début à la fin, est le signe de la réussite de la mise en scène. C'est pourquoi, en règle générale, ces formes recourent initialement, lors de ce que l'on appellera la « scène zéro » qui sert de *captatio benevolentiae* (dans le théâtre plus conventionnel), à des chansons qui permettent d'aimer le passant autour de l'événement artistique, et peut-être de le maintenir dans sa proximité.

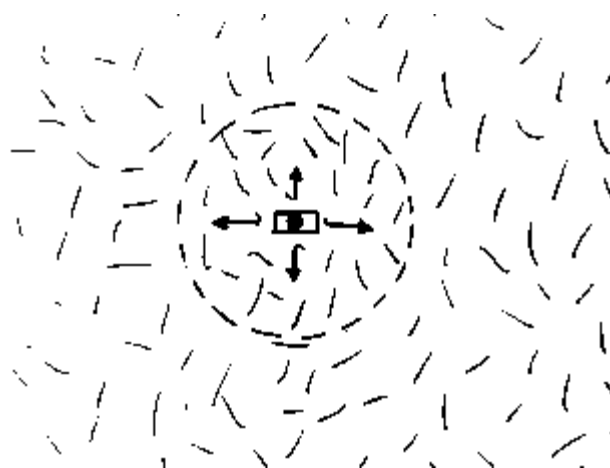


Figure 61

Là, l'organisation spatiale est encore plus souple et libre que dans l'exemple précédent. La configuration ne prévoit pas d'installer des chaises ou des bancs. Le mouvement du quotidien (qu'on peut imaginer chaotique) entoure le phénomène

artistique qui se déploie et il interfère avec le déroulement de l'action des artistes. La démarcation de l'espace, sa « sectorisation » se donne le plus souvent via une marque tracée, un dessin au sol, ou les quelques rares éléments de jeu (« décor », sono, etc.). Le passant, quant à lui, est totalement libre à l'égard de la situation de jeu.

4. Les formes diluées, dont la théâtralité repose sur ce que nous nommions camouflage/décamouflage, entretenant une sorte d'ambiguïté entre le perçu et l'inaperçu.

A priori, ces configurations n'induisent pas de structures de décor, à l'exception de quelques accessoires et objets déplaçables. L'objectif de ces formes est davantage lié à l'idée de provoquer une rencontre à partir des mouvements de micro-collisions et des processus d'infiltration du tissu urbain. L'enjeu/inquiétude de « capturer » le public n'est pas une priorité non plus. Ces formes alternent les moments d'adresse au public rassemblé (idée de collectivité ou communauté) et à des individus isolés. En cela, ce processus induit une horizontalité de rapports, un contact direct qui permet de garantir une ouverture (du processus artistique) que les passants peuvent utiliser.

Il n'y a pas de démarcation spatiale sur le terrain du jeu surtout grâce au fait que ces formes se révèlent nomades ou semi-nomades, c'est-à-dire qu'elles se déplacent à plusieurs reprises durant leur mise en jeu.

En tant que formes dotées d'une souplesse plus importante, elles peuvent également se servir du mobilier urbain, et peuvent intervenir sur le trafic véhiculaire.

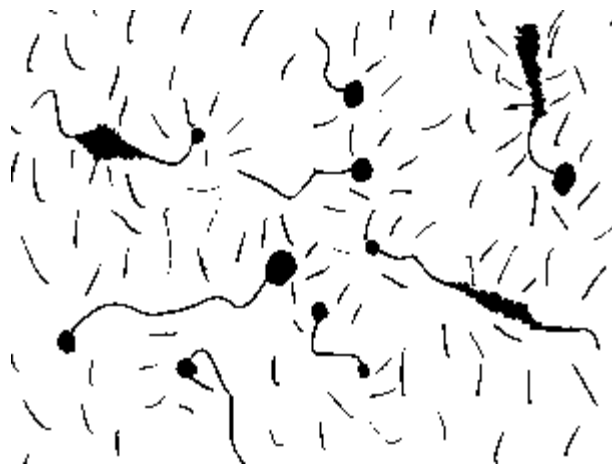


Figure 62

Ainsi, dans ce cas, le phénomène se donne au milieu du trajet des passants. Le praticien, libéré d'une grande structure de décor, peut se déplacer d'un côté à l'autre. Il n'y a plus une démarcation spatiale visible. Le passant peut donc intervenir plus directement dans le jeu.

5. Dans cet avant-dernier processus (fig. 63), les formes soumises à l'exigence de « se rendre visible » sont encore plus souples et libres.

Dans cette pratique, les actions accomplies n'engendrent presque jamais de rassemblement des passants. On pourrait croire qu'il n'y a rien de partageable (au sens où il n'y a pas de communauté assemblée devant l'objet sensible). Ce qui est en jeu ici relève davantage de l'étrangeté sensible à travers la distance et peut-être parfois l'éloignement du passant. Il n'y aurait aussi rien n'est à comprendre, ce qui est en rupture avec l'habitude. Insistons sur ce point, car à la différence du point 4 (fig. 62) où les actions produisent des micro-reliefs dans l'espace (ce qui produit un allongement de l'action dans l'espace temps, notamment par le ressenti du passant qui en fait l'expérience), la production de « micro-plus » (nommons ainsi l'idée d'extension ou d'allongement) est inexistante. Nous pouvons ainsi dire que ces pratiques relèvent essentiellement de l'invisibilité, et qu'elles participent d'un format situationniste (le fait de se « mettre en situation ») tourné exclusivement vers le praticien. On est très proche d'un acte performatif.



Figure 63

D'évidence, ces formes n'engendrent visiblement pas de micro-plis. C'est ce qui fait qu'elles produisent une certaine étrangeté vis-à-vis du passant qu'elles ne cherchent pas à assembler en communauté.

6. Les formes invisibles, ou ce que A. Boal a nommé « théâtre de l'invisible ». Il n'y a pas de production de micro-plis car les actions conduites n'induisent, en apparence, aucune étrangeté esthétique. Dit autrement, l'action, si elle possède un rapport à l'esthétique pour les praticiens, n'est pas perceptible en tant que telle par les passants. Le passant, lui, ne distingue pas cette action esthétique du rythme quotidien. S'il le perçoit, c'est comme quelque chose de propre au quotidien et à sa réalité.

D'après J. Dubatti, dans ces formes invisibles il n'y a pas de « saut poétique⁸⁰⁷ » parce qu'il n'y a pas un « événement » qui tend à se distinguer du quotidien. Et, bien entendu, il n'y a aucun micro-pli, pas le moindre effet spectaculaire non plus.

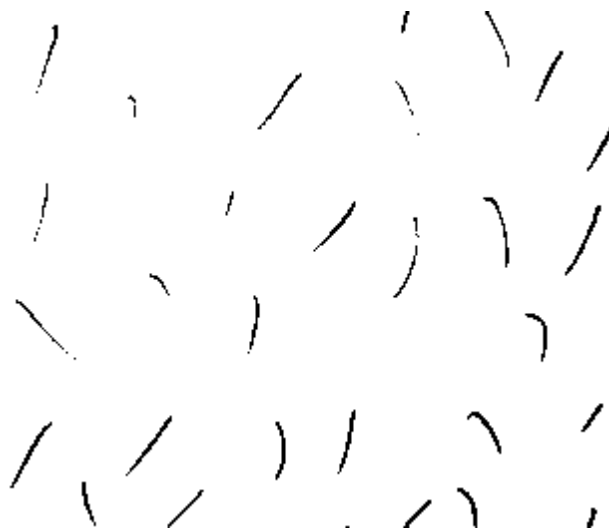


Figure 64

Pour ce qui concerne notre corpus, il nous semble que le jeu tel qu'il se propose à nous participe de la quatrième catégorie. C'est-à-dire que ce ne sont ni la deuxième ni la troisième catégorie qui correspondent à notre étude. Pour ce qui concerne celles-ci, le jeu dans la rue est un phénomène soutenu par des costumes, des décors, etc., qui portent et amplifient le geste corporel rendu visible, très visible.

⁸⁰⁷ Jorge Dubatti, *Introducción...*, op. cit., pp. 47-48.

Qu'en est-il alors de la quatrième catégorie ? Et pourquoi avons-nous décidé de sélectionner des pratiques qui en relèvent ?

Notre question porte en partie sur l'instruction ou la formation de l'acteur de rue. Un acteur qui, dans le cadre de la quatrième catégorie, nourrit une sorte d'ambiguïté entre une volonté de trouver les modalités d'un impact sur le passant (donc devoir se rendre visible) et, presque simultanément, d'entretenir une sorte d'anonymat, voire d'invisibilité à l'égard du passant.

En nous appuyant sur notre corpus⁸⁰⁸, nous distinguerons deux façons de « préparer » le praticien à gagner la « liminalité ». L'une repose sur une formation qui s'appuie sur différents outils artistiques afin d'être en mesure de créer « un corps-spectral » ; l'autre procède d'un travail intime de préparation afin de gagner un « état » : un « corps prêt à tout ».

D'une part, la préparation du jeu « spectral ».

En partant de son intimité et de ses instincts, notre acteur doit dépasser ses limites et ses comportements habituels [...] ⁸⁰⁹

On ne fait pas un théâtre qui se voit mais que l'on vit⁸¹⁰

Le comédien ou l'acteur ⁸¹¹ est traditionnellement perçu comme celui qui se métamorphose afin de se charger des différentes identités de certains personnages. Il y a ainsi toute une tradition qui le lie à l'acte de véhiculer, de représenter ou de jouer un texte, surtout quand il se donne sur le plateau.

⁸⁰⁸ Là je dois remercier à nouveau les créateurs qui figurent dans notre corpus. Les remercier de leur gentillesse, et du temps qu'ils ont pris pour répondre à mes questions à plusieurs reprises. Plus précisément, au fur et à mesure de l'écriture de cette thèse, les nouvelles questions surgissaient... et les contacts par mail, par Whatsapp, par sms... se multipliaient.

⁸⁰⁹ Paulo Flores, *Ói Nós Aqui...*, *op. cit.*, p. 22.

⁸¹⁰ Julien Marchaisseau, propos recueillis par Meriem Souissi in *Le Journal de Saône-et-Loire* le 22 juillet 2016. Disponible in www.lejsl.com/actualite/2016/07/22/on-ne-fait-pas-un-theatre-qui-se-voit-mais-que-l-on-vit, lien consulté le 30 mai 2018.

⁸¹¹ Si la langue française opère cette distinction entre comédien et acteur, nous ne faisons pas cette différence dans notre étude car, de toute manière, les paramètres pour évaluer ou caractériser son travail sont ceux du théâtre fermé.

Il existe également une tradition sur le jeu de ce comédien lorsque son travail s'inscrit dans les espaces ouverts, y compris dans la rue. On suppose ainsi qu'il doit être « très expressif », « très grand », d'une puissance vocale et corporelle certaine, capable de privilégier les triangulations et les dialogues courts... Peut-être cette description est-elle le résultat de l'image que l'on se fait encore aujourd'hui de la *Commedia dell'arte* médiévale de rue. Ce stéréotype veut qu'il y a ici tout un enchantement reposant sur le caractère spontané du jeu. Récit d'une « belle histoire » en quelque sorte, assez loin de la réalité d'aujourd'hui.

Le jeu de la *Commedia* est d'évidence fondé sur un « jeu explicité » qui contraste avec la subtilité des apparitions des praticiens des compagnies l'Ói Nóis Aqui Traveiz et la Rara Woulib. « Apparitions » que nous relevions dès le début de notre étude (notamment quand nous abordions la question de la plasticité de ces formes) et qui nous permettaient de parler « d'enjeu spectral ». Le travail sur le registre du corps de ces compagnies nous invite à nous fait l'écho de la pensée de M. Foucault :

Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part ; il est au cœur du monde [...]⁸¹²

Soit une façon de poser que le corps est là, ouvert, disponible, au sens où il n'appartient pas totalement au monde. Un peu comme si cette compréhension du corps nous inscrivait dans une dialectique corporelle basée sur un « ici » et un « lointain ».

Dès lors, les cas que nous convoquons dans notre étude ont travaillé sur cette forme de « dualité Une » afin de produire un effet de contraste d'abord physique. À quels outils artistiques ont-ils recouru afin d'arriver à ce type de corporéité, de présence ?

L'Ói Nóis développe un travail nourri de plusieurs sources, y compris les fondements de l'*Anthropologie théâtrale* d'E. Barba et du *Théâtre de la cruauté* d'A. Artaud, les

⁸¹² Michel Foucault, *Le corps...*, op. cit., pp. 17-18.

principes physiques et vocaux de l'acteur grotowskien, du jeu dialectique de B. Brecht, et de la biomécanique de V. Meyerhold. Les praticiens du groupe sont la plupart très polyvalents. Ils reçoivent des entraînements au chant, s'initient aux instruments musicaux, à la danse et à divers styles de jeu.

À cet égard, la proposition *Onde ? Ação n° 2* est notable. Il s'agit une création faite à partir d'une mise en scène antérieure du groupe qui s'appelait *Viúvas – Performance sobre a Ausência*. En tant que dérivation d'une proposition de caractère rituel (notamment jouée dans une île), la *tribu* de praticiens a développé la construction de figures via les exercices physiques et plastiques, de maîtrise d'énergie⁸¹³ corporelle ainsi que de partition chorégraphique⁸¹⁴ (cf. J. Grotowski puis E. Barba). Cela a exigé la poursuite d'une disponibilité totale du praticien (« un acte total » selon Grotowski) afin d'arriver à un corps libéré de ses peurs et de ses blocages. Il s'agissait par-là d'une approche où l'engagement physique devait conduire à trouver une « plasticité du corps⁸¹⁵ ». Cela étant, l'acteur ou le praticien ne pouvait jamais oublier qu'il « dessinait » son geste dans l'espace. Afin d'arriver à cette plasticité, lors de la construction de sa partition, le praticien du groupe devait être attentif à certains aspects : de l'équilibre/déséquilibre⁸¹⁶ issu du jeu avec le poids du corps, au geste dirigé vers différents plans (droite, gauche, devant, à l'arrière) et niveaux (haut, moyen, bas), à la dynamique d'opposition/torsion corporelle⁸¹⁷.

L'exercice était progressif, la partition de travail régulièrement augmentée et travaillée en salle, puis petit à petit graduellement diminuée. L'objectif était ainsi

⁸¹³ Étymologiquement, le mot vient du grec *energon*, lequel signifie « être en état de travail ». D'après le comédien et metteur en scène brésilien Luís Otávio Burnier, pour comprendre l'énergie il faut l'envisager « comme un flux, comme un acte de se mettre à marcher qui trouve des résistances sur le chemin [...] ; c'est aussi une radiation, voire une vibration qui se propage dans l'espace ». Luís Otávio Burnier, cité in Renato Ferracini, « O Treinamento Energético e Técnico do Ator », in *Revista do LUME*, n° 3, Campinas, UNICAMP/ LUME, 2000, p. 106. C'est nous qui traduisons.

⁸¹⁴ Partition composée d'un ensemble de mouvements d'abord corporels créé par le comédien, en prenant en compte quelques indications (notamment les différentes directions et niveaux du corps, les variations de rythmes et vitesses, et ainsi de suite). Après la création de cette partition, normalement le praticien la répète afin de perfectionner le mouvement. Ensuite, il pourra l'utiliser comme échauffement pour « entrer en scène », ou même l'utiliser en étant sur la scène.

⁸¹⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un...*, *op. cit.*, p. 35.

⁸¹⁶ Eugênio Barba l'appelle « équilibre de luxe », ce qui donnerait au corps du praticien une qualité plus vivante, capable de capter l'attention du spectateur.

⁸¹⁷ D'après Eugênio Barba et Nicola Savarese, c'est une « danse des oppositions ». D'ailleurs, ils la décrivent dans l'ouvrage *Anatomic de l'acteur. Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* comme les divers outils de training du comédien afin que sa présence se « dilate », voire qu'elle puisse « augmenter », « grandir » dans l'espace.

d'atteindre un état de mémoire du corps, c'est-à-dire garder en lui l'intention de quelque chose, voire de conserver l'impulsion de ce mouvement...

Par ailleurs, dans *Onde ?...*, l'observation du silence permettait aux praticiens de trouver un jeu plus subtil qui les conduisait à trouver le point d'ambiguïté entre passer inaperçu et aperçu. C'est à cet endroit que l'on peut véritablement parler d'une « esthétisation du silence⁸¹⁸ » pour évoquer non pas le silence tel quel il est, mais plutôt le silence stylisé – « stylisation » au sens de conserver un effet paradoxal tenu à un « je veux vous parler quelque chose » et un « je n'arrive pas à m'exprimer ».



Figure 65 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.

La Rara Woulib développe également un travail hybride, au sens où ses praticiens se nourrissent de différents styles de jeu théâtral (surtout les approches plus physiques du travail du comédien), de musique, de danse, de techniques de masques, jusqu'à la construction d'instruments musicaux... En conséquence, les praticiens du collectif sont souvent très polyvalents parce qu'ils maîtrisent le chant, le jeu musical, le rythme, ou le maquillage.

Malgré ce paysage hybride, le travail de la Rara se porte fondamentalement vers une recherche du caractère rituel et collectif de la scène. C'est pourquoi ils accueillent, de temps en temps, des intervenants afin de nourrir leur recherche artistique sur les chants, les danses et les mythes considérés sacrés hors de l'Europe. Ce qui les a fait entrer en contact, par exemple, avec quelques principes grotowskiens et

⁸¹⁸ Terme emprunté à Alain Corbin, « Historiographie de l'écoute », in Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, 2016, p. 24.

artaldiens, ou d'autres relevant de l'Anthropologie théâtrale de travail de jeu, ainsi que du développement d'une approche du chœur théâtral.

Deblozay pourrait être envisagé à cet égard comme sa première création « professionnelle », car ses principes de création étaient alors au summum de leur développement à cette époque-là.

Pour cette « création », le groupe fonda son travail sur le rythme des chants et les danses du Vaudou. Il s'agissait notamment d'une recherche sur le rythme propre à cet univers afin de permettre aux praticiens de construire un corps suffisamment distinct du quotidien. La composition des figures était basée sur le principe de l'exhaustion⁸¹⁹, où la répétition des mêmes gestuelles, rythmes et chants cherchait à diriger le jeu du praticien vers un « état différencié ». Par là, on entend un corps ne relevant plus ni totalement du quotidien, ni totalement de l'artificiel : un corps se trouvant sur un seuil, dans un état singulier qui le dispose à demeurer ouvert aux interactions avec autrui. Et, parallèlement, un travail sur la recherche d'une intimité propre au praticien. Soit un autre état.

Ces deux états sont vécus dans un rapport de co-présence où le contact avec le collectif doit être permanent, permettant de renforcer le chœur de *guèdes*.

De la salle où les praticiens commencent à travailler ces états, et dans la rue où ils se déploient mystérieusement, il ne s'agit pas d'apparaître ou de jouer, soudainement, brusquement, voire violemment, mais plutôt d'attirer l'attention des passants et des habitants du quartier. S'installant dans la rue, ils tirent avantage des ombres et de l'ambiance nocturne, des sonorités qui apparaissent et disparaissent... Ils entretiennent cette manière d'être secrète et mystérieuse, entre chien et loup, comme une façon d'occuper un seuil, de l'augmenter. Ils jouent dès lors de cette dialectique curieuse, presque contradictoire, qui porte sur le désir à la fois de se révéler et de se cacher aux yeux des passants.

⁸¹⁹ Dans les contextes religieux et sacrés, l'exhaustion se révèle un principe de conduire le sujet à un état de transe. Dans le contexte de la scène, il sert pour « libérer » les blocages mentaux et corporels.



Figure 66 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Nikola Milatovic

En guise de suspension sur l'étude de ces deux compagnies, nous venons finalement de voir comment l'une et l'autre, à la recherche de la subtilité et d'une « discrétion intéressante », travaillent pour l'une « l'esthétisation du silence, pour l'autre « l'esthétisation du mystérieux ». L'une comme l'autre refondant le travail de l'acteur — du praticien — qui tend dans l'accomplissement de son geste à observer un processus de dilution l'inscrivant dans le quotidien, mais le tient également à la lisière de celui-ci. Ce que nous aurions envie d'appeler « une contradiction subtile ». Nous verrons ultérieurement les différences entre l'une et l'autre des compagnies.

D'autre part, la préparation du jeu d'« être prêt à tout ».

Pour nous, la nudité n'est pas qu'un outil ; elle nous expose, et c'est pour cela qu'elle amplifie notre courage de jouer.⁸²⁰

[...] Face à cette sorte d'impuissance du politique, à cette impuissance de l'économique, à cette impuissance du religieux [...] c'est l'idée que finalement la solution, du point de vu de l'artiste, peut encore venir du corps qui est le dernier espace sur lequel ils [les gens] ont véritablement de prise [...]⁸²¹

⁸²⁰ Marcelo Restori, cité in Falos & Stercus (org.), *Falos...*, op. cit., p. 98.

⁸²¹ Rochdy Laribi, prise de parole lors la rencontre publique *Le corps derniers espace de liberté ?*, le 15 septembre 2014 à Marseille. Lien disponible in www.transverscite.org/Espace-public-le-corps-dernier.html, consulté le 25 août 2018.

Eu égard aux pratiques urbaines du premier cas, on a observé qu'elles ont basé leur jeu sur une sorte de « contradictoire subtile », ce afin de trouver une forme de dialogue avec l'espace urbain au moment de leur apparition dans celui-ci.

Pour ce qui concerne la pratique des autres compagnies qui constituent notre corpus (le Falos & Stercus et l'Ornic'art), il nous semble pertinent de commencer leur étude en rappelant une citation d'E. Galeano :

L'église dit : le corps est un péché. La science dit : le corps est une machine. La publicité dit : le corps est un négoce. Le corps dit : je suis une fête.⁸²²

Si l'on évoque E. Galeano et ce passage, c'est avant tout pour souligner l'éloge fait de la chair, du corps et du contact physique que l'on retrouve dans le travail corporel de Falos & Stercus et l'Ornic'art.

Là encore, quelque chose relève de la « contradiction », du « paradoxe », mais qui ne se livre pas de la même manière que dans les cas précédents. Cela nous amène à interroger celui-ci et à chercher à identifier les outils artistiques qui donnent à leur corps cette présence.

Le Falos se sert de plusieurs références pour composer leur jeu, y compris les fondements de *l'Anthropologie théâtrale* d'E. Barba, les principes physiques, vocaux et énergétiques de l'acteur grotowskien, le domaine des techniques du nouveau cirque, l'investissement dans la danse contemporaine et dans l'art performance. Cette pluralité formative a permis au groupe de faire évoluer leurs créations (mises en scène et performances), notamment tout ce qui concerne la recherche de la spatialité. Ils ont à ce propos multiplié les expériences, jouant par exemple dans un petit château situé dans le centre-ville de Porto Alegre, dans un hôpital psychiatrique, dans une île (la même île que celle où l'Ói Nóis a joué *Viúvas*), dans la rue ou dans un bar... Ces différentes expériences topographiques relèvent du souci de penser chaque création en rapport étroit avec l'espace et de renouveler ainsi leur travail, tout en conservant leur style identifiable par les passants.

⁸²² Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*, Madrid, Siglo XXI de España Ediciones, 1994, p. 138. C'est nous qui traduisons.

Leur proposition *Ilha dos Amores* célébrait les 22 ans d'activité de la compagnie, laquelle se structure à partir de la présence de membres permanents et sur le principe d'invitation de membres extérieurs. Leur travail se construit souvent d'abord sur une étude en salle. L'objectif est alors de construire une sphère d'intimité, tout à la fois pour le groupe, mais surtout pour les praticiens eux-mêmes. Il s'agit dans un premier temps de lever les peurs, de débloquent les interdits, de s'émanciper du conditionnement comportemental en recourant à un ensemble d'exercices issu de leurs références artistiques.

À travers ces exercices pratiques, il s'agit de permettre au sujet de s'écarter de son côté rationnel pour ainsi faire réapparaître son côté plus naturel, voire primitif. Les exercices, entre autres, convoquent la composition de figures à partir de la modulation d'énergies, d'exhaustion et de partition (cf. J. Grotowski puis E. Barba), des efforts de base (cf. R. Laban⁸²³), de convoquer les énergies des animaux (cf. J. Lecoq⁸²⁴)... À partir d'un travail à la fois physique et sensible très intense, le praticien est poussé à se libérer de ses obstructions psychologiques. Ce cap dépassé (ou non⁸²⁵), il est alors à l'aise devant les regards même s'il doit, par exemple, se mettre nu.

À propos d'*Ilha dos Amores*, le groupe a aussi travaillé « les voies du désir ». Dans les témoignages que j'ai pu recueillir, chaque praticien confiait avoir créé son imaginaire, sa gestuelle, puis chacun a décidé où il voudrait se placer et se présenter dans l'espace, notamment quand ils ont rejoint le canal pollué Arroio Dilúvio.

Le travail de Falos tend par là à chercher par la voie « artificielle » un geste physique qui semblera spontané, naturel, intéressant à observer pour le passant, et ce alors que le corps est « chorégraphié », c'est-à-dire « modelé », mais d'une façon telle que c'est son usage qui le démarque du quotidien. Un corps préparé pour l'imprévu, prêt à jouer de plusieurs formes ou pauses, après avoir abandonné le registre agressif et violent.

⁸²³ Notamment les verbes glisser, flotter, épousseter, fouetter, (re)pousser, tapoter.

⁸²⁴ Ce qui a été décrit dans l'ouvrage de Jacques Lecoq *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016. Pour Lecoq, le travail de composition à partir des animaux permet au comédien de trouver des qualités différentes du corps.

⁸²⁵ On souligne cet aspect car il y a des praticiens qui n'arrivent pas à se débloquent totalement. Soit par l'embarras quant à l'apparence du propre corps, soit par l'embarras que ce geste (se mettre nu) porterait à sa famille, par exemple.

Tout l'art du praticien se situera donc à cet endroit où la quête d'un geste, en apparence normal, permet d'être, par le travail intérieur et les exercices physiques, un geste rare et visible, sans être démonstratif.

Ainsi cette corporéité devrait-elle être différente sans paraître trop étrange. En cela, le corps demeure sur un seuil entre les sphères du quotidien et de l'inhabituel. C'est à force d'entraînement que les praticiens du Falos ont pu réaliser cette intention gestuelle. Et c'est à cet endroit, produit de la formation, qu'ils pouvaient jouer le « je veux m'habiller/me révéler » et « je veux me déshabiller/me cacher ».



Figure 67 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © Félix Zucco / Agencia RBS

La pratique du collectif l'Ornic'art n'est pas fondamentalement étrangère à ce que nous venons d'exposer. Il recourt, lui aussi, à d'innombrables références afin de composer leur jeu. Le dialogue avec les différents domaines des arts de la scène (plutôt les entraînements physiques d'ailleurs), les *trainings* théâtraux, le nouveau cirque, la danse contemporaine et de la vidéo-performance, forment leur apprentissage. Parallèlement à ces processus d'hybridation artistique (notamment grâce à la proximité qu'ils entretiennent avec des artistes d'autres disciplines), les propositions du collectif partent toujours d'un travail du praticien sur lui-même, où il est constamment confronté à ses blocages émotionnels et physiques.

Lors de l'élaboration de la proposition *Échiquier Urbain Code 11*, il faut rappeler que cette création était la suite du *Sentier de résidence Code 12* qui avait eu lieu en 2013, année où Marseille était « capitale européenne de la culture ». Par contraste avec le *Sentier...*, qui s'est concentré sur « un passé » de la ville, notamment son rôle dans la Résistance française à l'occasion de la Seconde Guerre mondiale,

Échiquier... traitait d'un « présent » : un « présent » où le désir pouvait devenir à la fois menaçant (concernant l'ordre public) et invitatif (concernant l'espace public)...

Pour accéder à cet état de condition désirante, les praticiens ont été sans cesse incités physiquement (et sans doute émotionnellement) à un travail corporel d'exhaustion, de modulation d'énergie et de partitions chorégraphiques (cf. J. Grotowski, E. Barba, J. Lecoq). La répétition de cette partition devait les conduire à étendre leur sensibilité corporelle, à l'ouverture au jeu et à la découverte de désirs intimes. À titre d'exemples, pendant la préparation, les praticiens étaient ainsi invités à répondre à des questions choisies, du type : « Dieu existe-t-il dans l'espace public ? », « si vous étiez une voiture, qu'aimeriez-vous qu'on vous fasse ? », « quel élément du mobilier urbain vous paraît érotique ? »...

Au travers de cette approche où s'aiguisaient la sensibilité et la résistance physique, le praticien était ainsi amené à rompre avec sa timidité, n'avait plus peur de l'exposition de son corps, gagnait en assurance pour s'adresser à autrui. Rien ne fut négligé pendant le temps de cet apprentissage où, par exemple, on travailla les stimulations sensitives (contacts avec l'eau, la terre, les fleurs, la chaleur, le froid...) qui avaient été définies comme un préalable au processus de création favorisant le rapprochement et que l'on retrouverait dans le processus présenté au passant. Le premier contact avec le passant se ferait d'ailleurs sur la base d'une sollicitation des sens tactiles et olfactifs.

Comme pour le groupe du Falos, les praticiens de l'Ornic'art avaient reçu l'instruction de profiter et de favoriser les échanges avec le passant. Ils savaient que cela comporte un risque, celui du « tout peut arriver », dans la limite du respect et de la volonté commune, entre passants et praticiens.

Cela étant dit, selon nous, il semble qu'ils étaient libres, leur corps était ouvert et désirant, épargné par la brusquerie, étranger à tout élan autoritaire. Ils avaient entrepris de cultiver une « corporéité naturelle », spontanée, qui devait par ailleurs respecter certaines contraintes et enjeux esthétiques. Ils étaient ainsi en mesure de se situer sur un seuil où geste quotidien et inattendu voisinent ; où le geste visible est dans l'ombre du geste imperceptible... Les praticiens veillaient à ce que l'ensemble de ces paramètres soient présents dans le jeu. Comme pour les autres groupes, le praticien devait entretenir le jeu d'une contradiction physique entre le « je veux vous raconter mon fantasme/je suis embarrassé de le faire devant vous ».



Figure 68 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

À ce stade, on peut ainsi dire que chez l'une et l'autre, apparaissent deux manières de questionner le « désir » qui est dissimulé/caché ou apparaît/se révèle dans l'immensité de l'espace urbain. L'un propose un jeu corporel direct à destination des passants, l'autre recourt à des stimulations sensibles afin d'entrer en relation.

Dans l'un et l'autre, on observe toutefois (comme pour les autres exemples de notre corpus) qu'ils entretiennent cet effet d'ambiguïté, ou de contradiction, lié à leur pratique : « se rendre visible, mais pas très visible ».

« Être au seuil » afin de générer des figures vertébrées.

À partir de notre corpus, nous avons ainsi pu étudier plusieurs des outils qui permettent la construction/composition de figures — au lieu de personnages⁸²⁶ au sens classique du terme — et à travers eux, on a pu évaluer l'importance du travail physique⁸²⁷. Ceci est d'ailleurs vraisemblablement lié au fait que ces groupes n'ont pas pour objet de mettre en jeu des formes narratives ou une histoire. Ainsi, les principes de Grotowski, Barba, Lecoq, Laban, Meyerhold, etc. leur servent à constituer des Présences dans l'espace urbain, voire des spectres en chair et en os. Ce sont là quelques remarques qui soulignent structurellement le travail, et nous souhaitons en proposer une synthèse :

⁸²⁶ Plus traditionnellement, le mot désigne une *persona* mise en situation dans une œuvre fictionnelle. Le mot dérive du latin *persona*, « masque ». D'après Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 247.

⁸²⁷ Pour nous, le travail plus physique ou plus corporel renvoie à un investissement créatif dégagé du texte écrit, de la psychologie du personnage ou de ce que l'on nomme « travail à la table ».

1. Si le praticien gagne une liberté dans la composition de la figure qu'il choisit de construire et d'exposer, celle-ci se fait sur la base d'une direction d'acteur assuré et assumé entièrement par le metteur en scène ou l'un de ses assistants de confiance. Ce n'est que dans ce rapport d'instruction et d'observation de la demande du metteur en scène que le praticien finit par gagner sa propre liberté dans son travail.
2. Cette liberté gagnée, elle tient néanmoins aux limites du corps. Elle dépend en cela de la « plasticité du corps » (cf. J. Grotowski). Et parce que le praticien mesure l'enjeu de l'exposition de ce corps, il fait fonctionner celui-ci en respectant des formes de graduation qui le rendent plus ou moins visible. Il joue de variations avec les rythmes, les vitesses, les plans, les niveaux, et ainsi de suite.
3. L'intimité est l'un des principes structurants récurrents au travail de tous les groupes. Elle concerne le corps et ses « fragilités », les peurs et les angoisses. Il s'agit pour chaque groupe de balayer celles-ci, de retrouver un corps primitif, moins rationnel. Les exercices basés sur l'exhaustion, sur les énergies corporelles et sur les figures animalesques se révèlent fondamentaux pour atteindre cet objectif.
4. Le déblocage du corps est nécessaire au praticien et au jeu. Il le rend disponible et permet de développer l'interaction avec le passant. Ce jeu est différent selon les deux groupes que nous avons dégagés :
 - 4.1. Pour l'Ói Nóis et la Rara, le jeu avec le passant s'est donné d'une façon plutôt « spectrale ». Un travail augmenté a été fait sur le regard, le son, le rythme de ces silhouettes assez mystérieuses qui arrivaient à captiver le passant.
 - 4.2. Pour le Falos et l'Ornic'art, le jeu avec le passant s'est donné d'une façon plus tactile, plus proche physiquement⁸²⁸. Leur éloge au corps (plus dénudé) transmettait au passant une impression de force, presque de folie — folie au sens du sujet qui est capable de tout.
5. La mise en pratique de ce répertoire d'exercices physiques a favorisé le moment de composition des figures. Des figures qui devaient avoir une

⁸²⁸ Cette question nous rappelle le témoignage d'Amir Haddad, où il disait qu'un comédien de rue devrait être préparé à tout : à improviser, au contact physique, à embrasser, bref à se laisser emporter et vivre les situations inattendues. José Celso, dans son théâtre Oficina, suit la même logique de jeu.

corporéité ni totalement quotidienne, ni totalement bizarre. Notre emploi (invention) d'une « corporéité quotidienne » tente de faire la synthèse de cette complexité. Le travail sur cette corporéité relève de deux raisons : l'une se réfère à ce que Grotowski disait du rapport entretenu avec notre « masque quotidien de mensonges »⁸²⁹ et les affaires de la vie pratique. C'est pour cela qu'il poursuivait une idée de « d'être total » dans l'art et la vie. L'autre caractérise l'usage qu'on fait habituellement de notre corps. Finalement proche de la critique que fait Virilio de la vitesse dans les vies urbaines, il s'agissait de contrarier cette vitesse qui nous prive de ce que nous sommes, qui nous mutile de l'attention que l'on devrait porter à notre corps, à son mouvement (y compris notre façon de marcher, de nous poser, de porter un sac, etc.)

6. Si le travail sur l'intimité procède d'un cheminement solidaire, il est pensé par rapport au groupe. Il s'agit de renforcer concrètement l'idée de tribu, et la force que cette tribu peut exercer dans une société de plus en plus individualiste.

7. Chacun des groupes travaille sur la Présence. La présence dans le jeu, dans l'espace, dans le rapport à l'autre. Cette Présence passe, entre autres, par la dilution de « l'artificialité exagérée ». Elle se loge vraisemblablement dans le jeu sur le seuil d'une ambiguïté travaillée.

8. Si les groupes auxquels nous faisons référence ont travaillé sur des partitions chorégraphiques, le geste chorégraphique exposé relève lui d'une échelle mineure. Le mouvement chorégraphique a donc été diminué. Le recours au chorégraphique vaut donc pour une impulsion du mouvement, et non l'exposition d'un mouvement dansé.

En définitive, on a donc établi une diversité d'outils créatifs qui possède une finalité duelle selon qu'elle concerne l'un ou l'autre des deux groupes de notre corpus.

- D'un côté, l'Ói Nóis et la Rara qui ont entrepris une recherche dirigée vers le caractère rituel de la scène, où le rythme, la sonorité, le corps fait émerger ce qu'il n'est plus possible d'exprimer...

⁸²⁹ Jerzy Grotowski, *Vers un...*, op. cit., p. 45.

- D'un autre côté, le Falos et l'Ornic'art qui quêtent un dialogue avec les divers domaines artistiques semblant pouvoir répondre au tragique contemporain auquel le sujet est condamné.

Au travers de ces divers exercices, les quatre groupes ont beaucoup investi dans le travail physique. Un travail qui portait sur, aussi bien littéralement que métaphoriquement, la colonne vertébrale⁸³⁰ qui a été envisagée comme le centre/le cœur du mouvement. Et d'une certaine manière, la nudité récurrente à ces pratiques mettait en valeur cette colonne vertébrale autant qu'elle montrait les praticiens libérés de leurs obstacles personnels.

Dès lors, on peut comprendre que la théâtralité plus diluée — nous avons aussi parlé de « théâtralité ambiguë » — reposait sur une pratique qui permettait une « présence vertébrée ». Soit, éventuellement, une sorte d'invitation au passant à se souvenir qu'il dispose lui aussi de cette « colonne ». Peut-être que le mode d'apparition du praticien, toujours sur un seuil, entretenant un flou produisant une Présence, rendait cette perception possible dans la mesure où il y avait là comme une sorte de proximité entre le passant et le praticien au jeu subtil, visible et invisible, proche et à peine éloigné. Un jeu qui entretenait l'incertitude en quelque sorte et rendait encore plus pertinent chaque instant. Quant à cette Présence, elle était engagée à éliminer⁸³¹ l'ensemble des artifices, rompre avec les masques sociaux, conserver l'impulsion du mouvement, sa source primitive qui résonnait dans le travail du praticien. Peut-être tout ce travail se fondait-il sur la redécouverte d'une « primitivité construite et provoquée » qui permettait au praticien presque anonyme de s'adresser au passant anonyme. L'un et l'autre trouvaient dès lors en l'un et l'autre une sorte de proximité intense. Dans ce temps d'incertitude, on pourrait alors dire comme Araujo :

Cette déstabilisation du spectateur, née de ce déplacement dans l'espace, crée une zone de mobilité et ouvre de nouvelles perspectives de perception. Mais toute la difficulté est d'éviter de transformer la ville en un décor ou une toile de fond.⁸³²

⁸³⁰ « La colonne vertébrale est le centre de l'expression. Néanmoins, l'impulsion motrice vient de la partie basse de la colonne vertébrale, de la région lombaire. Toute impulsion vivante commence dans cette région, même si c'est invisible et extérieur. [...] L'impulsion doit cependant précéder le mouvement lui-même. » *Ibid.*, p. 154.

⁸³¹ En nous rappelant de la « voie négative » de Grotowski.

⁸³² Antônio Araújo, propos recueillis par Bruno Tackels, « Entretien I », trad. par Maria Clara Ferrer, in Silvia Fernandes (dir.), *Antônio Araújo et le Teatro da Vertigem*, Aix en Provence, PUP, 2016, p. 40.

Incertitude, « déstabilisation », flou... d'autres éléments intervenaient dans ces processus, notamment ce que je nommerai « la dynamique métastatique ».

II—2— 2 Le principe de provoquer des micro-collisions.

Face à la convocation annoncée, l'arrangement métastatique.

L'artiste qui déploie son geste artistique dans la rue se pose souvent la question de comment produire un impact à l'égard du passant, comment attirer son attention ou éveiller son intérêt ? Puisqu'il s'agit d'une pratique sans billetterie (qui est en fait aussi un mode de contrôle et de mesure de la fréquentation du public), si un cercle composé de nombreux passants autour de l'artiste se forme (du début à la fin), alors on interprétera celui-là comme un signe de réussite totale.

Mais, et nous l'avons évoqué, ce « signe » vaut pour les pratiques urbaines qui privilégient l'immobilité, où les formes moins bougeantes⁸³³ s'inquiètent d'une ligne narrative et d'une linéarité (construite souvent sur le schéma aristotélicien : un début, un milieu, une fin), développant une sorte d'épicisation définie (il s'agit de raconter une histoire). Souvent, également, elles recourent au « passage du chapeau⁸³⁴ ». Elles s'apparentent donc aux deuxième et troisième catégories où leur déploiement et l'organisation spatiale qui les accueille sont manifestes. Et où le fait artistique est bien démarqué du quotidien.

Quant à leur façon de débiter l'action, elle est généralement très identifiable et se décompose en mouvements distincts. Il y a tout d'abord le moment où le groupe « débarque » dans la rue qui permet d'annoncer l'événement, puis l'interpellation du passant invité à s'installer autour de celui-ci. Alors le jeu commence. À ce sujet, Fábio Resende, metteur en scène de la Brava compagnie (São Paulo), parle de

⁸³³ Au sens où ces formes se forment sur une petite, moyenne ou grande structure de décor. Ce qui ne favorise pas leur déplacement pendant le jeu. En plus, la ligne narrative de ces propositions est bien encadrée.

Ici on parle plutôt de pratiques qui engendrent une relation plus directe et horizontale avec le passant : cette quête de relation plus directe n'a pas grand chose à voir avec d'autres pratiques que l'on nommera « spectaculaires ».

⁸³⁴ Les exemples de notre corpus ne font pas « passer le chapeau », soit parce qu'il s'agit d'un choix idéologique de ne pas demander d'argent au passant, soit parce qu'il s'agit d'artistes qui n'ont pas besoin de l'argent du chapeau pour vivre, soit parce qu'il s'agit d'un choix uniquement esthétique.

« scène zéro ⁸³⁵ ». Tous les moyens sont alors bons et il n'est pas rare que la « scène zéro » soit le moment où le cortège entonne une chanson à l'endroit même où se déroulera l'action. Attroupeement du public, chansonnette, petite histoire à raconter, débarquement « tonitruand »... à ces signes d'un « bon théâtre de rue ⁸³⁶ », nous nous permettrons de préciser encore quelques-uns des points qui le structurent. Ainsi, ces actions reposent sur :

1. Une théâtralité explicite. Ce qui renvoie en règle générale à l'artificialité de la scène, voire à un investissement dans le « théâtre théâtral » (cf. B. Brecht) ou dans le « théâtre de convention » ⁸³⁷ (cf. V. Meyerhold). Pareille théâtralité exacerbée sert notamment à attirer l'attention des passants, puis à maintenir le cercle des gens autour de l'artiste. C'est pour cela que souvent les praticiens de rue utilisent des costumes très colorés, des décors et des accessoires de grande taille, des masques, de grosses marionnettes, des maquillages assez expressifs ⁸³⁸, etc.
2. Des actions corporelles et vocales plus amples et perceptibles afin de rendre visible et audible le jeu du comédien — ainsi l'artiste ne sera pas inaperçu dans la rue. D'après certains praticiens, un geste corporel qui ressemblerait trop au quotidien ⁸³⁹ ou qui tendrait trop au naturel ne serait pas capable d'attirer l'attention du passant.
3. La prédominance du caractère épique sur le dramatique à travers surtout une bande sonore et des éléments visuels qui contribuent à raconter une forme narrative.
4. Un dialogue, voire une grande proximité avec les arts du cirque à travers l'emploi des échasses, des jeux de clown ; l'emploi aussi des étendards, des tambours, voire des signes carnavalesques.

⁸³⁵ Fábio Resende, cité in Calixto de Inhamuns, « As Dramaturgias dos Espaços... », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 135.

⁸³⁶ D'après mes observations comme spectatrice et participante de divers festivals des arts de la rue.

⁸³⁷ « À travers le Théâtre de Convention, le spectateur n'oublie jamais qu'il se trouve devant un comédien à jouer un rôle [...] », in Vsévolod Meyerhold, *Do Teatro...*, op. cit., p. 88.

⁸³⁸ C'est-à-dire des maquillages qui se différencient de celles utilisées dans le quotidien.

⁸³⁹ D'après Eugênio Barba, le « corps quotidien » est constitué de nombreux automatismes issus de notre vie de tous les jours. C'est pour cela qu'il a idéalisé des principes afin de rendre expressif le corps du comédien, c'est-à-dire un corps disponible. Barba évoque alors les techniques extra-quotidiennes, celles-ci préparent une pré-expressivité afin de mettre en forme corporellement le jeu du comédien. In Eugênio Barba et Nicola Savarese, *Anatomic de l'acteur. Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Rome, Bouffonneries, 1986, p. 7.

Bien entendu, ces points ne constituent pas le début d'un inventaire qui permettrait de faire la distinction entre un « bon » et un « mauvais » théâtre de rue. Mais ils forment une représentation de ce qui est souvent évoqué par les praticiens les plus expérimentés lors de rencontres entre théoriciens ou à l'occasion de festivals des arts de la rue.

Cela étant, on peut souligner que ces types de jeu scénique de rue s'inscrivent dans ce qui a été appelé « cérémonie théâtrale » (cf. J. Duvignaud). Là où l'action se donne à voir explicitement comme un fait esthétique.

Dans ce cas précis et dans ces situations, le passant en possession de ses facultés et doué de discernement⁸⁴⁰ n'a pas de doute sur le fait qu'il s'agit d'un propos artistique — puisque tous les éléments sont mis en place pour renforcer cette idée. L'espace public du quotidien et celui du créateur sont ainsi bien démarqués⁸⁴¹, même si le fait de jouer en espace ouvert suppose des interférences entre les deux.

Si nous rappelons tout cela, c'est parce que les « œuvres » de notre corpus montrent autre chose. Elles témoignent d'une autre façon de se déployer dans la rue.

Au-delà d'un style de représentation parfois très exagéré ou facilement reconnaissable⁸⁴² (tels que les masques et les costumes de la *commedia dell'arte*, par exemple), notre corpus souligne des pratiques plus ambiguës dans la manière de s'adresser au passant. « Ambigüe », car, d'un côté, le geste des praticiens relève d'une « étrangeté » afin de gagner en visibilité, mais dans le même temps le propos est assez in-identifiable. « Ambigüe », encore, parce que rien n'est fait pour convoquer le passant. Il n'y a pas « d'annonce », pas « d'invitation insistante ». En définitive, le praticien/le comédien n'apparaît pas dans la rue en revendiquant qu'il fait un métier, qu'il est comédien. Il n'est pas là pour faire savoir « qu'il va raconter quelque chose ou présenter quelque chose ». Il n'est pas là pour contraindre le passant et ne recourt pas à des formules d'invitation comme « venez ! approchez-vous ! ».

⁸⁴⁰ On fait cette remarque car les praticiens souvent tombent sur des passants ivres ou qui souffrent de quelques troubles psychologiques. Ainsi, ces passants n'arrivent pas à distinguer le propos esthétique de leur monde imaginaire.

⁸⁴¹ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre...*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁴² Ce qui nous renvoie à l'enjeu de la « théâtralité ». D'après Michel Corvin, elle « se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque. » In « Théâtralité », Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire...*, p. 821.

C'est autrement que cela se passe. Et cet art de faire, cet art de la convocation, nous le nommerons « convocation-métastase ».

Dérivé du grec *métastasis*, le mot « métastase » signifie « changer de place », « transporter »⁸⁴³. C'est pour cela qu'en langage médical le terme sert à désigner la prolifération d'un processus d'infection, de virus ou de tumeur à d'autres parties de l'organisme vivant.

Selon nous, notre corpus correspond à cette idée. Ces actions sont en déplacement et le passant a la liberté de les suivre ou pas, d'être sensible à leur Présence ou pas. Et cet aspect est très important, car en définitive l'attitude du passant peut jouer également comme un élément métastatique. Il peut lui aussi générer un déplacement des autres passants qui, soudainement, seront attirés par une sorte « d'anomalie esthétique » qui prend place dans la vie quotidienne. C'est un processus de prolifération qui est donc virtuellement dans l'espace à compter du moment où commence l'action.

Étrangères à la « scène zéro » et à toutes verbalisation du commencement, dans les propositions de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art, on identifie alors différentes tactiques pour provoquer cette condition métastatique.

Mais précisons. Analysant les exemples de notre corpus, on peut dire que la « scène zéro » (absente en tant que commencement) ne se limite pas exclusivement au format que nous avons examiné. En fait, dans le cas de nos exemples, la « scène zéro » existe, mais elle est invisible au sens où elle est perpétuellement reconduite, prise dans le mouvement d'un éternel recommencement lié au phénomène de déplacement du jeu.

Autrement dit, la « scène zéro », pour les exemples de notre corpus, peut être confondue au mouvement même du processus mis en place. Elle ne correspond pas, en cela, à une chronologie (ce n'est pas le début), mais bien plutôt à une durée extensible et au mouvement de l'action, multipliant ainsi les possibilités de collision et de rencontres avec les passants.

L'effet immédiat de ce processus est bien sûr d'interdire toute évaluation comptable de l'action. On ne peut mesurer ces actions puisqu'elles ne permettent pas l'attroupement et la concentration des passants. En revanche, on peut voir à travers

⁸⁴³ Claude Marie Gattel, *Dictionnaire Universel...*, op. cit., p. 174.

les actions (toujours en déplacement donc), la manière dont elles vont altérer ou pas le flux urbain. Ainsi, ce que l'on peut « évaluer », c'est la dynamique spatiale et c'est cela qui nous conduit à parler de « métastase ». C'est cette dynamique spatiale, observable, qui est fondée sur la prolifération d'une altération des flux urbains, des changements du paysage urbain et du rythme quotidien qui permet de mesurer l'impact sur la rue. Soit, pour le dire autrement, si la rencontre avec le passant a eu lieu.

Aussi, ces actions qui se forment sur l'absence de décor, étrangères au recours à de grandes structures, construites sur le dénuement (pourrait-on presque dire), peuvent modeler un autre visage à la rue. Et cet autre visage que l'on peut voir, sentir, observer. C'est-à-dire que c'est le « dissensus » qui est observable ou, disons-le différemment, ces actions construisent un dissensus dans l'espace urbain.

Elles mettent donc en cause, comme J. Rancière le commente quand il fait l'examen du mot « dissensus », le mécanisme à l'œuvre dans le champ social. Elles mettent en cause, *in fine*, le consensus qui organise la communauté.

Le consensus qui est, selon le philosophe, « un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le cœur de la politique, soit le dissensus [...] ⁸⁴⁴ ».

Ne nous épargnant pas le rapport entre esthétique et politique, à travers les œuvres de notre corpus, on voit bien donc qu'elles nous portent à questionner, d'un point de vue politique, éthique et esthétique « le partage du sensible ». L'introduction dans le quotidien de mécanismes de dissensus (donc de pratiques artistiques hors consensus) nous conduisant à penser que ces pratiques permettent de « rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme des animaux bruyants. » ⁸⁴⁵

L'impact provoqué par ces actions, ces micro-chocs dans le quotidien, n'est donc pas seulement un enjeu artistique, mais réoriente l'enjeu artistique vers une finalité où ce qui est en jeu c'est la perception que le sujet a de l'environnement où il vit et de la manière dont il l'habite et ce qu'il est dans cet habitat.

L'étude de nos compagnies s'inscrit ainsi pleinement dans une pensée de l'art, notamment l'art dans la rue, et de son rapport à la vie :

⁸⁴⁴ Jacques Rancière, *Malaise...*, *op. cit.*, p. 152.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits et les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. [...] Le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique⁸⁴⁶

On peut donc conclure sur ce point que la porosité ou la frontière entre la scène et la vie est brouillée par les œuvres que nous avons étudiées. Que ces actions produisent des micro-plis, des reliefs (à partir de la présence des corps artistiques) qui apparaissent ou disparaissent soudainement dans le paysage urbain, et que ceux-ci le transforment au point que le passant pourra en prendre conscience.

Reste à voir ce que tactiquement, d'un point de vue sonore et visuel, les praticiens de nos compagnies mettent en œuvre pour arriver à cette finalité.

Des tactiques de dissensus visuel.

Nous nous permettrons tout d'abord de décrire chacun.

Pour *Onde ? Ação n° 2*, les membres de l'Ói Nóis se déplaçaient de leur siège (leur campement) appelé Terreira da Tribo vers le centre-ville de Porto Alegre en train, assis donc parmi les autres passages du wagon. Dans cet espace de transport en commun, les figures que les praticiens formaient dans leur habit « un peu bizarre » demeuraient silencieuses. Les hommes étaient en costume, lunette noire de soleil, le cheveu particulièrement soigné et la coiffure étudiée. Quant aux femmes, en robes-pantalons colorées (aux motifs andins), elles avaient toutes des tresses ou les cheveux attachés. Les petits objets qu'ils portaient avec eux n'étaient pas moins étudiés et insolites. Tous avaient un ticket de transport pris à la première station. Tout pouvait sembler presque « normal ». À l'arrivée en centre-ville, à leur descente du train, le groupe des hommes s'organisa pour former un cortège lent et très silencieux qui traînait un corps humain sur le sol de la rue. Pendant ce temps, le

⁸⁴⁶ *Ibid.*, pp. 36-37.

groupe des femmes avait rejoint certains points du centre-ville et s'était installé sur des chaises dans la rue.

Pour *Deblozay*, les praticiens de la Rara étaient partis de leur Q.G. à pied, sur un mode tout à fait normal ou presque, car le groupe avait revêtu les habits des *guèdes*. C'est-à-dire le vêtement des esprits oniriques des morts ou de la mort, celui des cadavres vivants des barons, des reines, des guérisseurs, etc. tous liés à la mythologie vaudoue. Costumes pour les hommes, et chapeaux haut-de-forme. Robes pour les femmes. Tous avaient le visage blanchi au blanc de céruse, et les vêtements eux-mêmes jouaient du contraste entre noir et blanc. Dans la pénombre du soir, seules les lumières des maisons et des appartements, la lueur de quelques lampadaires et quelques lanternes que le groupe avait prises servaient à éclairer le processus. Ce manque de lumière avait pour résultat un manque de netteté qui baignait le groupe. On ne voyait parfois que leurs silhouettes, portant des instruments, qui marchaient dans la rue, semblables à des spectres.

Pour *Ilha dos Amores*, les membres du Falos étaient partis à pied, tous ensemble, de leur « camp de base » : une maison à proximité du canal pollué Arroio Dilúvio. D'un pas décidé et sans aucune timidité quant à la nudité qu'ils exposaient, nécessaire à leur action. Nus du début à la fin, ou parfois enveloppés partiellement d'une serviette de bain, ils ne portaient rien d'autre : aucun accessoire, aucun instrument, rien...

Enfin, pour *Échiquier Urbain Code 11*, les praticiens de l'Ornic'art partaient souvent à pied de leur siège, situé à la Friche la Belle de Mai vers le centre-ville. Pour favoriser ce processus, la tactique du groupe consistait à transporter des mobiliers urbains facilement déplaçables d'un point à un autre. Souvent déplacés à main nue, traversant la voie publique... ils transportaient en plus des chaises, un lit ou un conteneur, par exemple. Leur façon de s'habiller tenait et dépendait de la proposition performative qu'ils feraient. Par exemple, les « radar dolls » — les gardiens des fantasmes urbains dont nous parlions antérieurement — étaient habillés en costume mi-rouge mi-noir. Ils ressemblaient, à mes yeux, à une figure bizarre de Père-Noël. D'autres, en maillot de bain, traversaient la ville et les rues. D'autres, complètement mouillés, les suivaient. Aucun d'entre eux ne semblait être dans l'embarras, pour eux tout semblait normal.



Figure 69 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação n° 2*, © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.



Figure 70 : Rara Woulib, *Deblozay*, © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu.



Figure 71 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © frame de la vidéo de Frederico Ruas.



Figure 72 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

(Les figures 69, 70, 71 et 72 nous indiquent la façon dont certains passants ont réagi à ces micro-collisions. Parfois il s'agissait juste d'un « diriger le regard » vers l'action artistique.)

Que pouvons-nous conclure de tout cela ? Qu'ont-ils en commun et qu'est-ce qui les différencie ?

Le premier constat qui vaut pour l'ensemble des propositions ces quatre propositions concerne le mouvement ou le déplacement. De leur « Q.G. » à l'espace public, à pied ou utilisant les transports publics, il y a tout d'abord ce mouvement de translation entre un point à un autre, entre le lieu de l'élaboration, de la pensée, et le lieu de l'exposition. Dans l'intervalle que figure le déplacement, nous voyons deux finalités. L'une économique, pour des compagnies fragiles financièrement. Il s'agit de voyager au moindre prix. L'autre tactique par rapport à l'action. Il s'agit d'entrer en contact immédiatement avec la réalité urbaine, avec le quotidien des passants. D'un point de vue plus général, on peut encore y voir une différence entre ce qui se pratique dans le « théâtre fermé » et le théâtre en espace ouvert. La séparation n'existe plus entre salle et scène. L'entrée en scène n'est pas la même. Il n'y a pas de coulisses, pas de rideau, etc. L'apparition immédiate du comédien dans l'espace

urbain vaut déjà pour un principe de mise en scène⁸⁴⁷ et est intégrée à l'action. L'action est concernée par le déplacement, le déplacement fait partie de l'action. On pourrait dire pour reprendre le concept que nous avons déjà utilisé que c'est la première « scène zéro » qui donne lieu à un premier contact avec le passant, avec le passager (cet errant qui passe d'un lieu à l'autre dans le labyrinthe urbain⁸⁴⁸).

Un premier contact qui n'est pas annoncé, où il n'y a aucune invitation, aucune explication... Un contact qui relève de l'infiltration du milieu urbain en déployant des figures inhabituelles, un geste inattendu, etc. et qui engendre un court-circuit perceptif, voire un trouble chez le passant, car il met en cause le paysage, son immobilité, sa fixation... son caractère répétitif qui est vécu, chaque jour, par les passants qui empruntent toujours la même trajectoire.

Contrairement au « théâtre fermé » où le spectateur est obligé de modifier sa trajectoire afin d'aller au théâtre, ici les interventions urbaines viennent à la rencontre des passants qui, peut-être, vont alors observer une modification de leurs habitudes. Mais ce qui compte le plus dans ce premier temps d'exposition, c'est surtout le fait qu'il y a là la manifestation d'une micro-anomalie dans l'espace. Et c'est cette micro-anomalie qui, peut-être, va amener le passant à tourner son regard vers un geste qu'il n'avait pas imaginé.

Le second constat concerne leur mode de regroupement. Il s'agit à chaque fois d'un groupe, d'une bande. Soit un système molaire dirait G. Deleuze qui apparaît dans un espace fragmenté, morcelé où les gens sont souvent seuls. À travers la figure du groupe, c'est une force qui apparaît. « Une force de présence », comme une sorte d'« énergie rayonnante dont on ressent les effets avant même que l'acteur ait agi ou pris la parole, dans la vigueur de son être-là »⁸⁴⁹. Et d'évidence, on peut questionner ce rassemblement : ce groupe, et prêter au passant une « inquiétude ». Dans l'esprit

⁸⁴⁷ Conformément Juliano Espinho, cité in « *O converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 106.

⁸⁴⁸ « [...] comme la jungle aussi elle [la ville] a quelque chose de matriciel, de primordial, et de plus elle est labyrinthique. Or, le propre du labyrinthe, c'est qu'il court-circuite la dichotomie « dehors/dedans ». Ou plutôt il maintient ensemble une telle bipolarité : à la fois tout à fait l'un et l'autre. De même l'espace urbain [...] joue sur les deux tableaux. C'est peut-être pour cela qu'il induit le nomadisme. Celui de l'errant [...], des groupes d'amis, des tribus diverses passant d'un lieu à un autre, celui des consommateurs, celui des travailleurs aussi. Tout cela donne lieu à un vaste flux à l'orbe indéfini et qui, au moins dans les grandes villes, semble infini. » Michel Maffesoli, *Du nomadisme...*, op. cit., p. 99.

⁸⁴⁹ Jean-Pierre Ryngaert, cité in Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 270.

du passant, peut-être se demande-t-il s'il ne s'agit pas d'une manifestation, d'un geste politique, car il est habitué à l'idée qu'un rassemblement est forcément un temps de revendication politique.

Le troisième constat porte sur « l'habit de la scène »⁸⁵⁰ ou l'absence de « décor » (mot qui sert, en définitive, et en règle générale, à cadrer l'action comme le rapport visuel du spectateur à celle-ci). Le décor qui vaut pour une sorte « d'ornementation et d'emballage qui s'attache encore souvent à la conception désuète du théâtre comme décoration »⁸⁵¹ et qui sert à entretenir « une série de rapports interactifs avec l'ensemble des corps animés et présents »⁸⁵².

Aussi, au-delà d'un emploi de décor traditionnel de théâtre (via un panneau ou une toile, par exemple), on constate que les propositions de notre corpus se déployaient et s'adressaient au « décor du quotidien »⁸⁵³. Celui qui nous renvoie, comme G. Debord le rappelle, à l'affirmation suivante : « [...] le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*. »⁸⁵⁴ (italiques de l'auteur). Comprenons bien que citant G. Debord, nous ne parlons pas de la ville qui devient un décor⁸⁵⁵ accueillant un geste esthétique dans la rue, mais bien plutôt d'une critique du quotidien qui s'apparente bien trop souvent à un décor conçu à des fins néolibérales.

Réponse à cette logique marchande, à ce décor néolibéral, nos figures pauvres, habillées d'une manière inhabituelle, porteuses de quelques objets simples, d'apparences bizarres, rompent avec le décor néolibéral. Et cette rupture vaut pour une critique. Loin de toute extravagance (sauf à penser la pauvreté et la nudité comme en relevant), cette rupture était éthique.

⁸⁵⁰ « [...] on ne doit rien omettre pour opérer l'illusion : la décoration est l'habit de la scène ; elle le pare, l'ennoblit [...] », Nicolas Restif de la Bretonne, cité in Marcel Freydefont (org.), *Petit traité de scénographie. Représentation de lieu/ Lieu de représentation*, Nantes, Joca seria, 2007, p. 61.

⁸⁵¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, op. cit., 347.

⁸⁵² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que...*, op. cit., p. 66.

⁸⁵³ Emmanuel Wallon, « Le théâtre en ses dehors »..., op. cit., p. 977.

⁸⁵⁴ Guy Debord, *La Société...*, op. cit., p. 130.

⁸⁵⁵ « Elle [la ville] n'est pas un décor. Elle ne contient pas la scène. Plus exactement, elle module la technique et conditionne la perception du public ; c'est parce que, au-delà du décor, la silhouette urbaine appartient au public. Elle porte alors des signifiants antérieurs à l'intervention urbaine. » André Carreira, « Teatro de invasão : redefinindo a ordem da cidade », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e teatro...*, op. cit., p. 74.

Quant aux « costumes »⁸⁵⁶, on pourrait ainsi dire qu'ils étaient un signe à peine distinctif, à peine une différence... qui permettaient juste au-delà d'attirer l'attention, de mettre en place tactiquement un processus de jeu dépendant du « camouflagedécamouflage »⁸⁵⁷ dans l'espace urbain, afin d'obtenir un premier effet de dissensus qui concernerait le regard que l'on porte à l'autre.

(Les quatre images suivantes ainsi mettent en évidence les caractéristiques de leurs costumes.)



Figure 73 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação n° 2*, © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.



Figure 74 : Rara Woulib, *Deblozay*, © frame d'une vidéo trouvée sur youtube, auteur inconnu.

⁸⁵⁶ « Ensemble des éléments visuels de la composition scénique qui se rapportent au corps de l'acteur, permettant à des degrés divers sa métamorphose [...] », F. Chevalier, « Costume », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 212.

⁸⁵⁷ Nous parlerons plus en détail de cet enjeu prochainement.



Figure 75 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © frame de la vidéo de Frederico Ruas.



Figure 76 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

Bien que cela soit périlleux, nous voudrions partager ici et signaler les moments de ces enjeux qui nous ont transformées, d'abord sensiblement, puis qui nous ont conduits à théoriser notre émotion.

– Une première fois dans l'*Onde ? Ação n° 2*, quelque chose m'a « traversé ». C'était pendant que les femmes — avec leurs chaises — débarquaient dans le centre-ville, s'éloignaient du reste du groupe des hommes, marchaient, se dispersaient, et s'arrêtaient dans un point de la ville. C'est peut-être à cette occasion que j'ai eu l'intuition du « pli » (sans encore le nommer ainsi, ni même parler de « micro pli»). Mais grâce à leur jeu discret, alors qu'elles semblaient se camoufler et ne pas appartenir au mouvement de la ville, elles étaient ce micro pli qui interpelait le regard des passants qui bientôt leur prêtaient attention.

– Une autre fois, avec *Deblozay*, les vêtements de couleur sombres et foncés des praticiens se confondaient avec l’atmosphère nocturne de la rue. Là aussi, il y avait un effet de camouflage et on distinguait à peine leur marche solitaire la tête baissée, couverte d’un chapeau. Eux se jouaient de la lumière, de la netteté, ils apparaissaient et disparaissaient. Quand je pense à l’effet spectral, c’est eux qui m’ont mis sur la voie.

– Un autre jour, avec *Ilha dos Amores*. Cela concernait le moment où les femmes marchent au milieu du trafic routier. Elles étaient comme absorbées celui-ci. Là encore il y avait un effet de camouflage à l’œuvre à travers cette façon de se fondre parmi les « monstres mécaniques ». Quand les véhicules étaient à l’arrêt, les conducteurs les voyaient parfois soudainement surgir devant leur vitre, ou devant le moteur. Elles ressemblaient alors à ces motifs que l’on trouve sur le capot des véhicules, mais elles étaient des proues vivantes. Le vivant et le mécanique se concurrençaient alors.

– Dans *Échiquier Urbain Code 11*, ce qui me frappa, c’est avant tout la déambulation des acteurs. À pied, à travers la ville, ils semblaient guidés par une idée et ils marchaient d’un pas décidé vers l’endroit où devait avoir lieu l’action. Arrivés à cet endroit, après avoir franchi les boulevards et leur circulation, après avoir transporté le mobilier urbain, ils se posaient. Et tout le temps de cette « course », ils apparaissaient et disparaissaient dans le trafic. Se donnant à voir furtivement aux passants. Leur détermination était totale et tranchait avec le mouvement du reste de l’espace urbain. Ils marchaient avec une idée en tête. Une pensée à eux. C’était impressionnant.



Figure 77 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © Pedro Isaias Lucas



Figure 78 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Sylvain Bertrand



Figure 79 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © frame de la vidéo de Frederico Ruas.



Figure 80 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

Et d'ajouter qu'à travers tous ces exemples et ces « scènes », ce qui était évident relevé de leur rapport au camouflage/décamouflage (un principe structurant qu'on peut remarquer dans les figures 77, 78, 79 et 80) aux finalités diverses, les conduisant à jouer sur « le fil de la lame »... Me souvenant de ces expériences, c'est le mot d'« anamorphose⁸⁵⁸ » qui s'impose à moi.

Des tactiques de dissensus sonore-rythmique.

Comme nous l'avons vu, le son est un phénomène issu de flux d'énergie. Très malléable, il se dilate, se diffère, se transfère d'un endroit à l'autre au travers la propagation d'ondes que d'aucuns appellent poétiquement des « vagues ». Quant à ce que nous saisissons de « la mise en relief sonore », elle tient pour partie à notre perception du rythme. Étymologiquement, d'ailleurs, le substantif *rhuthmos* est lié à l'idée de flux, au verbe couler. Originellement, le rythme a donc à voir avec une forme spatiale modifiable, éphémère, fluide⁸⁵⁹, et ce n'est que plus tard, à partir de Platon, que ce terme renvoie à la mesure et à l'ordre.

L'histoire de l'évolution de la notion de rythme est donc chaotique, mais aujourd'hui, on peut dire que le rythme est lié à l'organisation sonore. Il est lié à son agencement dans le temps et dans l'espace⁸⁶⁰ qui permet de penser la mise en forme du mouvement.

Ainsi, lorsque nous évoquons l'idée de « sonore-rythmique » c'est pour nous référer non pas à la production de sons et de silence, mais pour désigner le déplacement dans l'espace urbain des groupes de notre corpus. La manière dont le déplacement a produit des rythmes qui viennent s'inscrire dans la « civilisation urbaine » (cf. Françoise Choay) et modifier notre rapport à celle-ci, notamment en jouant sur notre rapport à la vitesse (cf. P. Virilio). Ce que nous aimerions commenter rapidement, c'est la manière dont le rythme favorise l'émergence de visuels et de sons qui modifient, par l'énergie que le rythme déploie, la vie quotidienne.

Par exemple, dans *Onde ?*, le groupe qui a privilégié le silence (à l'exception du temps où les femmes chantent et disent les noms des disparus) et qui s'inscrit dans

⁸⁵⁸ Nous parlerons plus en détail de cette notion plus tard. Disons qu'il signifie grosso modo « déformation de l'image, dans l'image ».

⁸⁵⁹ D'après Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », chapitre de son ouvrage *Problèmes de linguistique générale.*, t. I, Paris, Gallimard, 1976, pp. 327-335.

⁸⁶⁰ Willi Apel (org.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000, p. 729.

un éloge de la lenteur, recourt au rythme pour mettre en place une dynamique spatiale, en plein centre-ville, qui repose sur le silence et la lenteur. Soit l'apparition d'un contraste intensif.

À l'inverse, dans *Deblozay*, la prépondérance était donnée au chant choral soutenu par le son d'instruments (percussion et à vent) dont on ne cherchait pas à tirer des sons amplifiés. Le chant/instrument était ainsi un peu animé ou un peu tranquille... Ce qui s'exerçait là encore, c'était un ensemble « d'études » (au sens presque musical) sur la lenteur et la vitesse. La plupart du temps le rythme privilégié correspondait à une lenteur moyenne. Un rythme qui contrastait avec le silence du quartier. Chant et silence alternaient donc.

À l'occasion d'*Ilha dos Amores*, là aussi le silence dominait (sauf quand les praticiens échangeaient avec les passants) alors que le groupe se déplaçait sur un rythme lent-moyen-rapide, selon les situations. En fait, le rythme répondait ou faisait écho à celui du trafic.

Enfin, concernant l'*Échiquier Urbain...*, le rythme était presque identique à celui du groupe précédent, puisque la configuration spatiale est très similaire. Le silence était donc important.

Un silence qui venait couvrir, paradoxalement, les bruits urbains et accompagnait un jeu physique plus ou moins rapide. Le contraste avec la rue mettait en évidence le rythme sonore du trafic limité à n'être qu'accélération/décélération/arrêt. L'action, elle, était dans la constance. Comme le pense José Celso, c'était ce silence qui devenait sonore, mais à la différence des bruits agressifs de la ville, celui-ci nous éveillait à quelque chose d'aérien et d'onirique. Ce qui faisait aussi que ce silence/sonore, cette musicalité artisanale comme le rapporte anecdotiquement Julien Tribout de la compagnie la Rara, a toujours été bien accueilli par les gens et le voisinage.

Quand nous nous sommes entretenus avec chacune des formations, il faut encore raconter que les uns et les autres n'avaient pas pour objectif d'entrer en concurrence avec le rythme accéléré et le trafic des piétons. Ils n'étaient pas dans un travail critique, mais il voulait seulement tester si un autre rythme, plus lent, un rythme à contresens était possible dans un monde qui est perpétuellement soumis à la vitesse. Faisant le choix de la lenteur, par exemple, il inscrivait ce choix dans un rapport tactique à la distance qui les séparait du lieu de l'intervention. En observant une certaine lenteur, en s'écartant de la vitesse, il se protégeait, car l'« accélération

dévore la distance »⁸⁶¹. Cet allongement du temps et de l'espace, obtenu via la réduction de la vitesse, permettait alors d'autres formes d'exposition et de manifestation des corps. Les corps humains étaient alors mis à l'épreuve de la stabilité, pris dans la verticalité ou l'horizontalité, rendus à une souplesse ou au contraire contraints parce que rejoints par le rythme de l'environnement « vivant et motorique »⁸⁶².

C'était comme un jeu entre le corps humain et le corps de la ville (comme on parle du « corps social »), une danse complexe entre l'un et l'autre, entre la stabilité de la ville, son immobilisme lié à ses fondations (alors que la surface est agitée), et la vitalité humaine qu'exposaient les praticiens qui interféraient avec les flux organisés et uniformisants. Un jeu et une danse dangereux comme la manière dont les praticiens, dans le trafic, venaient frôler les voitures « danser avec elles ». Ou encore la façon dont ils n'observaient plus les codes (aucun code, et surtout pas celui de la route), entraînant avec eux les passants qui voulaient bien les suivre.

Ce mouvement était bien entendu différent selon que nous parlons du processus de l'une ou de l'autre des compagnies. Pour le Falos et l'Ornic'art, l'enjeu tactique d'arrêter le trafic, de le maîtriser faisait partie de leur recherche artistique par exemple. En arrêtant le trafic, il présuppose que la présence des artistes devient plus grande, plus forte. En revanche, pour l'Ói Nóis et la Rara, il s'agissait plutôt d'inventer un nouveau flux. Pour eux, traverser la rue, franchir le « mur » qu'était le trafic automobile était un défi qui correspondait à faire exister de nouveaux trajets, voire à hybrider les trajets, ou trouver de nouvelles formes de proximité⁸⁶³... parce que, d'après R. Laban, « Chaque mouvement part d'un point ou d'un endroit dans l'espace. [...] Chaque direction est produite par un mouvement parcourant une ligne. [...] La ligne est ainsi considérée comme un trajet qui conduit le corps en mouvement. »⁸⁶⁴ Il s'agissait de toutes les manières, pour les uns comme pour les autres de rendre possible la présence d'un ordre sonore-rythmique au temps et à l'espace, car en introduisant ces anomalies esthétiques dans le trafic, on modifie bien entendu aussi l'ordre sonore-rythmique.

⁸⁶¹ Rudolf Laban, *L'espace dynamique*, trad. par É. Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredense, 2003, p. 43.

⁸⁶² *Ibid.*, p.44

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

Soit, un facteur fondamental comme le rappelle l'affirmation de V. Meyerhold :

Il faut habituer les acteurs à la musique dès l'école. Ils apprécient tous lorsqu'on utilise une musique "pour l'atmosphère", mais rares sont ceux qui comprennent que la musique est le meilleur organisateur du temps dans un spectacle. Le jeu de l'acteur, c'est, pour parler de manière imagée, son duel avec le temps. Et ici, la musique est son meilleur allié. Elle peut éventuellement ne pas du tout se faire entendre, mais elle doit se faire sentir. Je rêve d'un spectacle répété sur une musique, mais joué sans musique. Sans elle, et avec elle, car le spectacle, ses rythmes seront organisés selon ses lois, et chaque interprète la portera en soi.⁸⁶⁵

Une phrase que nous faisons nôtre, en entendant que le « duel avec le temps » où la musique « doit se faire sentir » nous permet de comprendre que la production de contrastes sonores rythmiques dans la vie quotidienne a pour effet majeur de faire résonner une organisation différente de l'espace temporel.

Ce n'est pas un hasard si, durant leur travail initial en salle, les « acteurs » des compagnies que nous avons privilégiés dans notre corpus ont tous été attentifs à tout ce que le registre musical pouvait apporter dans leur processus de travail et au moment de l'exposition de leur création. Pas de hasard non plus dans l'entraînement qu'ils ont observé et dans leur pratique du musical-vocal (pensons à l'Ói Nóis et de la Rara, où les artistes cherchaient à jouer d'instrument ou à chanter). Pensons encore à l'utilisation de musiques préenregistrées servant de fond sonore pour les praticiens du Falos et de l'Ornic'art. Tous avaient le souci d'une approche rythmique-musicale. Chez eux, cette attention portait aux questions rythmiques était liée à la quête d'une exploitation maximale de l'espace-temps au moment où ils occuperaient la rue. Et ce souci était vraisemblablement lié à l'analyse qu'ils faisaient de cette rue : il leur fallait construire une membrane invisible, une coque transparente qui leur permettait de ne pas être broyés, écrasés, dilués par le rythme urbain, par le rythme quotidien. C'est ainsi la conscience de « l'hostilité transparente et admise » de la rue, cette « violence admise et inconsciente prise pour la normalité qui les déterminait. Leur geste était donc calculé, rien n'était laissé au hasard. Et bien que nous puissions penser que

⁸⁶⁵ Vsevolod Meyerhold, cité in Béatrice Picon-Vallin, « La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien », in Jean-Claude Roberti (org.), *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 35-36.

ces formes étaient ouvertes et disponibles aux interférences ; bien qu'il y avait pour une part un espace pour l'improvisation, pour le geste spontané et « sale » (au sens où ce terme s'oppose à un geste stylisé), en chacun d'eux la conscience du danger les guidait et les tenait en éveil.

Parallèlement à ce travail sur la musicalité et le rythme, simultanément à leur compréhension de l'importance de la musique, comme Meyerhold, leur travail sur le silence était tout aussi rigoureux, car le silence peut être considéré comme une mélodie. Une *mélodie cachée* selon l'approche meyerholdienne...

Ainsi, en deçà de la volonté de construire une ambiance ou une atmosphère en recourant au rythme sonore (musique comme silence), en deçà de vouloir mettre en place une sorte de fond narratif, les « mélodies » des œuvres de notre corpus étaient aussi et d'abord présentes afin de remettre en cause la perception du temps chez les passants. Et cela parce qu'il y avait une intention dans ces actions. Celle d'introduire des contrastes dans la ville, et peut-être de créer ainsi un dissensus dans la perception chez le passant.

C'est à Meyerhold que nous ferons encore appel, dans la poursuite de notre étude, car sa théorie du grotesque nous semble répondre aux enjeux des processus des compagnies de notre corpus.

Des tactiques, enfin, du « grotesque ».

La vie est un jeu.⁸⁶⁶

Nous avons vu jusqu'à maintenant quelques-uns des éléments tactiques qui permettaient aux groupes que nous étudions de « brouiller » la perception visuelle et sonore-rythmique du passant. Nous avons proposé de fonder ces tactiques sur le processus ou le principe de « camouflage/décamouflage ».

Ce dernier processus relève selon nous d'une méthode de dissimulation partielle. Des organismes vivants (les praticiens) décident de se fondre dans l'environnement. La raison de cette pratique (passer inaperçu) procède de différentes raisons, dont, entre autres, celle de vouloir survivre ou, disons-le autrement, d'avoir un rapport de survie aux différentes formes de prédation qu'exercent le quotidien et l'espace urbain

⁸⁶⁶ Vsevolod Meyerhold, cité in Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, vol. 17, Paris, coll. Les Voies de la création théâtrale, CNRS (ed), 1990, p. 19.

sur les sujets qui y séjournent. Celle aussi de pouvoir devenir, en changeant de comportement, un prédateur à son tour (pas hostile celui-là puisque le praticien n'est pas brutal) qui surprendra ses proies⁸⁶⁷. Le principe de dissimulation (camouflage/décamouflage) relève donc d'une qualité que l'on peut observer dans le milieu animal où, notamment par la coloration, l'organisme vivant emprunte les couleurs de son milieu afin d'y vivre, de s'y cacher.

Chez l'Homme, à la différence de l'animal, la manière de « se colorer » repose sur différentes techniques et nous en avons vues certaines. La finalité chez l'Homme n'est pas non plus celle de l'animal (tuer pour survivre) même si parfois elles peuvent se recouper (l'homme se dissimule pour chasser aussi). En règle générale, les finalités sont pourtant distinctes. L'Homme se dissimule afin de pouvoir étudier, afin d'échapper à une situation, afin de s'approcher de quelque chose... pour le photographe par exemple.

Le principe de dissimulation, qui repose sur le camouflage et le silence, est le moyen le plus efficace.

Nous rappelons cela tout en gardant à l'esprit que nous parlons de processus esthétique, c'est-à-dire engagé vers une finalité *a priori* différente.

La dissimulation pour nos compagnies était nécessaire afin d'avoir un impact maximum sur le passant. Aussi, se « tenir sur le fil de la lame » et s'écarter brusquement de celle-ci afin de créer un « choc esthétique » et un effet d'étrangeté s'inscrivait dans une logique de pertinence afin que l'action « marche ». L'objectif étant, nous l'avons dit, de produire un effet de dissensus. Et, peut-être, dans la mesure où la ville peut s'apparenter à « une jungle de pierre », à travers le dissensus, de partager avec le passant un instinct de survie, de lui redonner le goût d'une indépendance et d'une liberté créative comme il pouvait l'observer chez les praticiens... Soit de lui permettre de faire l'expérience d'un espace public vivable autrement. Soit, en quelque sorte partager avec lui, un espace où l'autorisation préalable n'existe plus (nos groupes ne demandent jamais l'autorisation contrairement à la France) et, finalement, choisir un Devenir-Pirate pour augmenter la liste des Devenirs de G. Deleuze.

⁸⁶⁷ Stéphane Tanzarella, *Perception et communication chez les animaux*, Bruxelles, De Boeck Université, 2006, p. 203.

Cela dit, dans la mesure où le paysage urbain se compose de circulations multiples (notamment automobiles et piédestres) ; qu'il apparaît par ailleurs occupé par des mobiliers fixes et stables qui forment un décor inamovible et vient en renfort de l'architecture ; qu'il est saturé par les formes signalétiques (panneaux d'interdits et directionnels)... le déploiement des groupes artistiques, dans leur rapport au visible et à l'invisible, au furtif et au fulgurant, etc. devait observer une logique d'anamorphose dans ce paysage sinon hostile, du moins hyper-réglementé. C'est à partir de cette tactique (anamorphose) qui produit une forme d'ambiguïté qu'il était possible d'exister :

L'anamorphose est un procédé habituel du gothique, fait pour créer un effet de terreur et qui, s'inscrivant dans un cadre culturel tourné vers l'ambiguïté, abolit les frontières entre réel et imaginaire. La projection anamorphique fait totalement disparaître le sujet représenté pour permettre au spectateur d'assister – depuis un point particulier – à la réapparition magique d'une image cachée.⁸⁶⁸

L'auteure souligne également que cette déformation produit un jeu optique, lequel permet l'émergence des plusieurs lectures sur un même tableau. En se référant aux gravures gothiques, E. Durot-Boucé parle de la reproduction d'un espace familier banal qui, par exemple, donne lieu soudainement à d'autres scènes, où « le décor ordinaire et banal exhale l'inhabituel. »⁸⁶⁹

Ainsi, ce qui est important ici, c'est tout autant le fait qu'une autre possibilité de lecture apparaisse que la modalité qui lui permet d'apparaître. Le « soudainement » est donc important puisqu'il marque la rapidité et sans doute aussi l'effet d'étrangeté. « Ce que l'on n'attendait pas ». Si le procédé anamorphique permet alors que notre perception fasse émerger une réalité cachée⁸⁷⁰ à partir d'une image fixe (une gravure, un tableau, une photo), on peut considérer que son équivalent scénique — c'est-à-dire sur l'image en mouvement — est celui du « grotesque ».

Rappelons rapidement ce que désigne ce mot dérivé du substantif *grotta* (grotte). Le terme est utilisé encore aujourd'hui pour caractériser ce qui est bizarre, de mauvais

⁸⁶⁸ Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, Paris, Publibook, 2008, p. 44.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

goût. Pour la pensée russe du XX^e siècle cependant, il a gagné d'autres connotations, notamment chez M. Bakhtine.

Linguiste et penseur russe M. Bakhtine évoque un « réalisme grotesque » pour se référer au « monde à l'envers » que présentent les manifestations carnavalesques médiévales et de la renaissance. À ce sujet, V. Meyerhold parlait, lui, d'une défiguration et d'une reconstruction de la nature. Une manière de reposer l'union des objets opposés.

D'après ce dernier, plus précisément, et comme le commente Meyerhold sur le théâtre, c'est « la façon constante dont on tire le spectateur hors d'un plan de perception qu'il vient juste de deviner, pour le mener dans un autre qu'il n'attendait pas. »⁸⁷¹

Selon nous, le grotesque scénique procède en partie de cet éclairage, et renvoie, comme l'écrit A. Cavaliere à une technique où « une forme de stylisation, basée sur la production de contraste et de dissonance, aboutira à l'aspect "étrange". Il s'agit d'une désautomatisation sur le regard du spectateur, afin de lui révéler l'aspect inhabituel de la vie quotidienne [...] ».⁸⁷²

Le grotesque relève d'un effet « miroir qui déforme » reposant sur le regard défiguré porté sur la nature et sur le quotidien... le grotesque de Meyerhold, plus concrètement, est l'effet de la combinaison d'objets opposés, tel que la jonction d'un masque de la comédie sur celui de la tragédie. C'est pourquoi B. Piccon-Valin met en lumière que cette technique concerne « une collaboration dialectique des éléments formels et thématiques en vue d'une forme capable de rendre plus aiguë la perception du spectateur »⁸⁷³.

En analysant les propositions de notre corpus, on comprend alors que les diverses tactiques de camouflage — ce qui provoquait le dissensus — dans le quotidien urbain renvoient au grotesque *meyerholdien*.

Mais à la différence du metteur en scène russe pour qui le grotesque s'inscrivait dans un « théâtre de convention », ils l'ont étendue à une théâtralité hors plateau.

⁸⁷¹ Vsevolod Meyerhold, cité in Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold...*, op. cit., p. 19.

⁸⁷² Arlete Cavaliere, *Teatro Russo: Percorso para um estudo da paródia e do grotesco.*, São Paulo, Unesp, 2009, p. 26. C'est nous qui traduisons.

⁸⁷³ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold...*, op. cit., p. 20. L'auteure signale aussi au même endroit que « le grotesque meyerholdien permet à son théâtre de constituer son langage, en détruisant toute continuité au niveau de la narrativité, de la psychologie, de l'intrigue et en déterminant un mode d'organisation non tautologique des divers éléments scéniques porteurs de sens et d'expression, à partir de phénomènes de rupture ou de dérapage. », op.cit., p. 19.

Nous inspirant de V. Meyerhold, les œuvres de notre corpus nous invitent, elles, à penser une technique qui confine à « un style qu'on atteint par une approche synthétique du réel, un dépassement rationnel de la subjectivité et la rigueur-vigueur de l'organisation »⁸⁷⁴. En fait, et pour le dire plus simplement, face à l'espace urbain qui est le lieu de certains rythmes, certaines esthétiques, certaines sonorités privilégiées, les groupes artistiques que nous étudions ont produit d'autres rythmes, d'autres esthétiques, d'autres sonorités... dans un rapport d'opposition et de subversion à la norme qui, de fait, dès lors, s'apparente au grotesque. Le grotesque devenant visible à travers les « micro-reliefs », les « micro-plis » que formaient les actions. C'est avec l'apparition de ces « scènes » dans la rue, scène produisant une étrangeté que les praticiens faisaient apparaître enfin le caractère grotesque de l'organisation du quotidien urbain. Et c'est cela que pouvait soudainement voir le passant. C'est-à-dire « voir ce qu'il n'attendait pas » comme le dit V. Meyerhold. C'est donc à partir d'un processus et d'une composition scénique (un grotesque dilué, furtif, fulgurant, mais bien présent) que les praticiens de la rue invitaient le passant à « repenser » leur environnement quotidien, à réinventer quelque chose qui viendrait se substituer à l'absurdité de certains aspects de la vie quotidienne. Ces actions avaient ainsi comme effet de remettre en cause « la colonisation de la pensée » qui passerait pour normal au point qu'elle n'est plus sentie :

Ce ne sont pas seulement les professionnels ou les groupes communautaires qui ont le privilège de l'usage de toutes les musiques ou de toutes les danses. L'ensemble de la communauté ou, si l'on préfère, la "rue" peut être également l'acteur, l'héritier et le transmetteur d'un savoir complexe rythmique et harmonique. La question qui me vient à l'esprit, en tant que membre de la communauté française, n'ayant jamais eu l'opportunité de jouir d'un tel contexte, devient alors : qu'est-il arrivé à nos rues ? Pourquoi ne m'a-t-on pas appris à danser ou à chanter dans la rue ? Pourquoi n'y a-t-il pas de chants ou de danses à transmettre dans nos rues ? Pourquoi nos rues se sont-elles vidées de leurs chants et danses ? Quand cela s'est-il passé et comment⁸⁷⁵

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁷⁵ Jérémie Piolat, *Portrait du colonialiste, l'effet boomerang de sa violence et de ses destructions*, Paris, La Découverte, 2011, pp. 15-16.

Et N. Canclini ajoute encore avec pertinence :

Entre cette insertion sociale inévitable et ce désir d'autonomie, la question qui se pose alors est celle de la place destinée à la transgression créatrice, au dissensus critique et au sens d'imminence du fait esthétique⁸⁷⁶

II—2—3 Le principe du dissensus nomade.

Face à la déambulation consensuelle, le dissensus en mouvement.

Compte tenu de ces diverses tactiques de dissensus (concernant le geste du praticien) et de grotesque (concernant le geste adressé à la ville), il nous semble qu'il n'est pas possible de les envisager hors d'un cadre plus large.

Par là, nous avancerons que les artistes de notre corpus ont déployé certains mécanismes afin de provoquer une collision volontaire, pensée, tactiquement réfléchie, avec un certain type de dynamique spatiale.

Dans la mesure où on avait évoqué la récurrence d'un agencement métastatique ; que ces pratiques urbaines se situaient simultanément dans le « déplacement », dans le « transport » (d'idées, de personnes, de sons, d'objets...) et dans la prolifération ; il nous semble qu'elles se révèlent comme des formes nomades.

Qu'entendons-nous par-là ?

Par « nomade », on ne se réfère pas uniquement à l'organisme qui se trouve en déplacement. Ici, dans notre étude, le caractère « nomade » s'entend comme quelque chose de plus « profond » qui indique un choix poétique et éthique⁸⁷⁷.

Le nomadisme est pluriel [...] l'animal humain reste un animal. Et sa domestication n'est que provisoire. L'*assignement à résidence*, identitaire, idéologique, professionnelle, sur lequel repose l'idée même du social, du contrat social, a fait son temps. Et de diverses manières l'on assiste à un ensauvagement de l'existence.⁸⁷⁸ (italiques de l'auteur)

⁸⁷⁶ Nestor Garcia Canclini, *A sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*, trad. de l'espagnol par M. P. Ribeiro, São Paulo, Edusp, 2012, p. 31. C'est nous qui traduisons.

⁸⁷⁷ On emploie le mot « éthique » pour désigner, tout simplement, des principes que le sujet choisit afin de servir de base à sa conduite.

⁸⁷⁸ Michel Maffesoli, *Du nomadisme...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

Dans ce propos, M. Maffesolli oppose visiblement le sédentaire au nomade. Et lui répondant comme en écho, R. Ferracini poursuit « le corps nomade engendre une action puissante, une action de possibilités⁸⁷⁹. »

Bien entendu, nous nous avançons peut-être un peu en proposant de regarder les groupes de notre corpus comme des formes nomades. Ont-ils eu la conscience de cette pratique ? Rien n'est certain, mais ils développent ce format concrètement en multipliant les processus qui s'écartent des repères sédentaires, en ouvrant l'espace à d'autres possibilités que celles utilisées habituellement, et en tentant de renouveler les modes de relation.

Des relations qui, comme M. Maffesolli l'a exprimé dans la citation ci-dessus, renvoient à un « ensauvagement de l'existence »⁸⁸⁰.

Par ailleurs, le choix de ce terme est également guidé par le souci de démarquer les groupes que nous étudions, d'autres pratiques qui recourent également au déplacement.

Par exemple, ceux que P. Pavis désigne du nom de « théâtre en marche »⁸⁸¹ où les artistes de la scène interviennent dans des environnements ouverts afin de renouveler l'expérience sensible. Il cite le cas de la mise en scène de Rimini Protokoll (*Cargo Sofia-Essen*) où le public circulait dans un camion sur les routes de la région de la Provence. Un type de proposition qui, d'ailleurs, ressemble à ceux à caractère plus immersif, nommé parfois *site-specific theater* ou tout simplement de *in situ*⁸⁸².

Distinguer nos groupes, également, des propositions souvent caractérisées « déambulatoires » dont l'objectif est de faire de l'animation ou de permettre la découverte d'un quartier.

Si nous voulons nous démarquer en utilisant le concept de « nomade » pour notre corpus, c'est parce que les pratiques que nous étudions sont réellement différentes.

⁸⁷⁹ Renato Ferracini, « Atuações, fronteiras e micropercepções. » in revue *Sala Preta*, n° 10..., *op. cit.*, p. 230. C'est nous qui traduisons.

⁸⁸⁰ Cet « ensauvagement de l'existence » nous rappelle aussi le travail de composition des figures, un travail d'exhaustion, de dénudement afin de laisser émerger la voix primitive du praticien.

⁸⁸¹ Notamment d'après les ouvrages *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 269-272, et *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 147-149.

⁸⁸² Josette Féral nomme « parcours *in situ* » les propositions où le spectateur devient à la fois un flâneur et un citoyen. Le public est invité alors à « plonger » dans ces endroits souvent atypiques. In « Le flâneur et le citoyen : parcours *in situ* », Silvia Fernandes (dir.), *Antônio Araújo...*, *op. cit.*, pp. 65-72.

D'abord, parce qu'elles privilégient les collisions aléatoires, accidentelles, dans l'espace. Ensuite parce que contrairement à, bien souvent, les cas donnés entre autres par P. Pavis, la notion de « public » (nous préférons parler de « passant ») ne peut être retenue pour nos objets. Il n'existe pas de public constitué, ayant acheté un billet auprès d'une structure institutionnelle ; pas de mise en place d'un système de communication qui prévient les spectateurs, etc. ce qui est le cas pour de nombreuses propositions *in situ* ou déambulatoires.

Ensuite, parce que par rapport aux compagnies l'Ói Nóis, la Rara, le Falos et l'Ornic'art, le souci et la volonté d'être au service de la médiation de la ville, de ses quartiers, de son patrimoine est absente... On ne peut prêter chez eux de démarche pédagogique que C. Biet et C. Triaud identifient comme l'une des caractéristiques des « déambulations modernes » : « Le public, majoritairement prévenu, vient alors finalement [...] assister à un spectacle théâtral en plein air et ouvert. C'est un parfait compromis entre le théâtre traditionnel et le dispositif d'investissement de la ville par le spectacle⁸⁸³. »

Bien au-delà de ces pratiques qui pour certaines se confondent avec des événements de « pacification », et qui ont pour finalité le « consensus⁸⁸⁴ », notre corpus renvoie, lui, à des manifestations plus « agissantes⁸⁸⁵ » de l'être en déplacement qui favorisent le « dissensus ».

En raison de toutes ces nuances et de toutes ces différences, nous préférons donc employer le terme « nomade » pour caractériser ces formes qui cherchent établir d'autre rapport (plus singulier) au monde et à autrui, « moins offensif, plus caressant,

⁸⁸³ Christian Biet et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁸⁴ Un enjeu consensuel qui nous rappelle la citation suivante : « Des collectifs veulent quitter les théâtres pour s'adresser aux gens, ils revendiquent la gratuité, l'abolition du 4^e mur, la création collective, souhaitent surtout directement toucher les populations... En bref, ils veulent « jouer dehors parce dedans il fait froid » (dixit Bruno Schnebelin d'*Ilotopie*). [...] Cinquante ans plus tard, pas une municipalité française (et de plus en plus de communes belges plus récemment) qui n'ait son festival de « théâtre de rue », pas une administration qui ne développe sa politique de soutien aux « arts de la rue »... Mais avec quels enjeux ? Tous ces événements proposent des créations, certes, mais dont la finalité est bien plus souvent distractive et animative que critique ou interpellative sur les enjeux du vivre ensemble. Ainsi, quand je me rends aujourd'hui dans un festival de théâtre de rue, j'ai l'impression de me retrouver dans une immense salle de spectacle, une sorte d'espace scénique élargi, un espace-temps homogénéisé, certes joyeux, coloré ou parfois un brin provocateur, mais bien souvent dépourvu de ce qui fait l'essence de l'art de la rue : la rencontre inopinée, l'effet de surprise, l'esthétisation de l'inattendu et du non-conformisme (définition toute personnelle et subjective). Selon Philippe Kauffmann, « Vivants ! », in Yannic Mancel (coord.), *Alternatives théâtrales - Élargir les frontières du théâtre*, n° 124-125, Le Manège/ Mons, janvier, 2015, p. 12.

⁸⁸⁵ On a emprunté ce rapport entre « pacifier » et « agir » à Sandrine Le Corre, « Circulez ! Il n'y a rien à voir. Régulation et perturbation des flux dans l'espace public », in Marc Veyrat (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, Harmattan, 2013, p. 63.

quelque peu ludique [...] reposant sur l'intuition de l'impermanence des choses, des êtres et de leurs relations⁸⁸⁶. »

En ce sens, le nomade n'est pas un (trop) simple errant ou flâneur, lequel se promène souvent sans direction. L'être nomade est celui qui « va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). »⁸⁸⁷ Il trace un trajet, il suit des pistes, il marche en ayant le but de distribuer « *les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communicant*⁸⁸⁸. » (Ce sont les auteurs qui soulignent).

Lisant ces analyses et partageant leur propos, nous voyons donc en certains praticiens de rue⁸⁸⁹ une espèce de tribu de nomades. Un peuple mineur qui débarque dans la rue afin d'explorer ce désert ludique... Ils démontrent alors un sens pratique en traçant un itinéraire sans ignorer les « points » de flux des passants et du trafic automobile, sans non plus ignorer les conditions climatiques...

Et les étudiant attentivement, empruntant pour partie la compréhension de ce terme (nomade) à G. Deleuze et F. Guattari, on observe alors que les gens qui peuplent les espaces ouverts peuvent se répartir sous deux modalités. L'une obéissant à des régimes de continuité. L'autre ayant un rapport à l'archipelique. L'une comme l'autre ayant pour effet, de toutes les manières, d'être à la recherche d'une circulation urbaine différente de celle qui est « homologuée ».

D'une part, le parcours en continuité : l'enjeu de stabilité.

Au début de la deuxième partie de notre thèse, on avait identifié dans les jeux de l'Ói Nóis Aqui Traveiz et de la Rara Woulib une façon de se déplacer autour du *faire couler*, du *tacher*, du *se prolonger* dans l'espace. Ce que nous avons finalement synthétisé par l'idée de *glisser* (cf. R. Laban), et donc d'observer une continuité de mouvement dans le changement d'espace.

⁸⁸⁶ Michel Maffesoli, *Du nomadisme...*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux...*, *op. cit.* p. 471.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 472. Un enjeu qui se révèle à l'opposé de la fonction du trajet sédentaire qui consiste à contrôler les sujets dans un espace fermé.

⁸⁸⁹ Par rapport à la liste non-exhaustive de types d'arrangement spatial (située au début du chapitre « II—2— 1 Le principe de jouer « sur le fil de la lame » de la rue. »), les formes nomades ou semi-nomades se donnent souvent à partir du troisième format. Même si les propositions du troisième format ne se déplacent pas pendant le déroulement du jeu, elles peuvent garder le principe nomade : celui de ne pas ranger ou répartir les gens.

Le « glisser » qui induit une forme de continuité ne signifie pas cependant qu'il n'existe pas un effet de dissensus. Le « glisser » n'a rien à voir avec le mouvement du cortège carnavalesque (où les gens « plongent » dans l'intensité du « monde à l'envers », habillés d'une liberté autorisée, vêtue de costumes et de masques qui renvoient, en définitive, à un geste stéréotypé puisque tout le monde a « le droit de » et observe un rituel décrété). Le « glisser » n'a pas davantage à voir avec la parade (où les gens sont convoqués afin d'exhiber quelque chose).

Quand nous évoquions le « glisser », nous pensions à une autre dynamique qui produit aussi bien de la concentration que de la dispersion.

Par exemple pour l'Ói Nóis, le trajet des hommes et des femmes n'était pas unifié tout le temps. Précisément, pendant que le groupe d'hommes traînait le corps par terre, le groupe de femmes prenait d'autres chemins... pendant que le premier groupe marchait d'une façon plus organisée, comme une sorte de cortège silencieux, le deuxième groupe se déplaçait d'une manière moins organisée.

Par « plus organisé », on veut dire que les hommes se déplaçaient collectivement, comme une formation en bloc. Ce qui impactait le flux des passants obligés de contourner ce « bloc ». Les femmes, elles, étaient plus dispersées. Elles étaient liées entre elles par des « béances » et le passant pouvait passer à travers leur groupe.

Au moment où les deux groupes se sont retrouvés au carrefour de la Démocratie (à Porto Alegre, nous l'avons déjà dit, c'est un lieu symbolique et politique), alors ils formaient un cercle qui produisait des images, des chants, une gestuelle... et les passants se sont mis en cercle autour de ce cercle central jusqu'au moment où les femmes — ces veuves — quittaient le cercle pour passer à travers celui qu'avaient formé les passants.

Pour la Rara, le mouvement de *guêdes* était encore plus unifié, voire plus stable. Ils se déplaçaient tous ensemble, presque soudés, et cela, peut-être, parce que la pratique musicale qui est centrale dans leur processus exige que chanteur et musicien soient dans une proximité forte afin de donner à la musique son rayonnement. L'effet de ce bloc était alors immédiat sur les passants qui pouvaient eux-mêmes se déplacer de manière concentrée. Ils les encadraient littéralement (y compris par le haut, puisque les gens s'installaient aux balcons de leur appartement). Même si la Rara a tenté de briser cet effet à plusieurs reprises (en s'échappant par deux ou trois afin de créer plus loin d'autres rythmes et images, en passant parmi les

passants pour les désolidariser/décompacter, en chantant et en dansant parmi eux...), la concentration continue (spatiale donc) des passants restait.

Ainsi, à partir de l'observation de ces parcours liés à la continuité, on saisit qu'ils ont un impact direct sur la canalisation des flux dans l'espace urbain.

Soit les passants sont soumis à de petits détours individuels, à des déplacements mineurs (comme dans le cas de l'Ói Nóis).

Soit les passants sont amenés à se déplacer collectivement, en bloc (c'est le cas du groupe des hommes qui forment un bloc sur l'avenue Andradas, ou les guèdes de la Rara dans les petites rues de la Belle de mai).

Mais et de toutes les manières, ces flux redéfinis tiennent compte aussi des topographies urbaines (places, rues, boulevards...) qui déterminent le conditionnement des passants amenés à être concentrés ou à se disperser. À quoi s'ajoute le « rapport de forces » entre praticiens et passants où l'exercice de formes vectorielles horizontales détermine le mouvement.

Ainsi, dans les rues du quartier de la Belle de Mai, étroites, sinueuses, les passants ont été dans l'obligation de se rapprocher, au point de donner la sensation d'une concentration pouvant conduire à modifier le trafic automobile. Alors que dans les grandes rues du centre-ville de Porto Alegre, arriver à avoir une population plus groupée était un défi plus compliqué à réaliser.

Pour notre étude, il est donc important de comprendre que la réorientation des flux dépend, en définitive, du « format de la rue » et du « modèle de déplacement » choisi par le groupe.

Pour en finir avec ces analyses, nous devons ajouter qu'un troisième paramètre intervient dans la manière dont se configure l'action. J'appellerai ce paramètre « l'élément stable ». J'entends par-là un élément qui va jouer comme une référence, un point d'attraction que le passant va repérer rapidement.

Cet élément stable, par exemple pour la Rara, concerne la production sonore. C'est le son qui organisait aussi, en partie donc, la configuration des passants parce qu'il était crucial dans le processus. Repérable et audible, il attirait le passant qui « s'accrochait » au processus artistique.

Chez l'Ói Nóis cet élément stable était plus fragile puisqu'il s'agissait du silence, notamment celui qu'observaient les veuves, assises ou à côté de leur chaise. À ce silence succédait le chant. Avec le chant la fragilité s'estompait. Témoin de ces actions, nous pouvons d'ailleurs souligner que le chant, la musique ou la production

et l'émission de sonorités rompant avec le bruit urbain étaient des facteurs de polarisation chez le passant, des moyens de modifier le flux urbain et les trajectoires des passants.

Cela étant dit, on aura observé que pour l'Ói Nóis Aqui Traveiz et la Rara Woulib, les uns et les autres privilégiaient le caractère dissensuel de l'usage qu'ils faisaient de l'espace. Leur intention n'était donc pas d'obtenir un phénomène de concentration continue, de condensation. Si nous utilisons ce mot de condensation, c'est en référence à un phénomène physique où, par exemple, un corps change d'état, passe de l'état gazeux à l'état solide ou liquide.

Il ne s'agissait pas pour eux de « changer » la rue et les formes de vie qui s'y développent. Il n'y avait pas d'agressivité dans leur pratique. Il s'agissait juste d'altérer un flux impensé, une organisation impensée du quotidien par le passant. Il s'agissait donc de leur permettre de saisir que le quotidien est lié à un « effet de compacité » (cf. M. Abensour). C'est-à-dire la mise en place d'une masse uniforme (dont nous parlerons prochainement). Et bien entendu, vouloir cette prise de conscience ne pouvait se faire en reproduisant celle-ci, même autour d'un phénomène esthétique.

Aussi, nos études de cas montrent au contraire des concentrations poreuses construites sur des béances, des trous, des formes d'élasticité qui rendaient l'espace plastique. C'est-à-dire ouvert, flexible, permettant aux uns et aux autres, aux praticiens comme aux passants, de vivre librement celui-ci, d'être proche du geste artistique ou de s'en éloigner, etc.

Le regard que le passant portait au phénomène artistique pouvait être détourné. C'était un regard à 360°. Il éprouvait peut-être enfin un corps latéralisé (cf. H. Lefebvre). Faire l'expérience de la profondeur en plongeant dans le regard du praticien, rompre cet instant en regardant ailleurs... vers la droite, la gauche, le haut ou vers le bas⁸⁹⁰.

À la différence d'un théâtre à l'italienne, par exemple, où les comédiens peuvent venir en front de scène et s'approcher du spectateur (fixé à sa place) ; le passant pouvait lui prendre la décision de s'approcher du praticien. Le « rapport des forces » n'était donc pas tout à fait le même parce que, tout simplement, le « spectateur-passant » était lui-même celui qui définit les paramètres de son déplacement. C'est

⁸⁹⁰ Henri Lefebvre, *La production...*, op. cit., p. 230.

lui qui construit son regard, son rapport d'intensité à l'objet. Au mieux, ce rapport peut-être consubstantiel, lié le praticien et le passant. Mais à aucun moment, ce rapport n'implique une rigidité. C'est aussi en cela que nous parlons d'espace archipélique, de relation archipélique.

D'autre part, le parcours archipélique : l'enjeu de simultanéité.

Antérieurement, nous avons analysé la façon dont le Falos & Stercus et l'Ornic'art se déployaient spatialement. Nous avons alors avancé que leurs actions reposaient sur un principe d'accentuation et de pression (« presser » cf. R. Laban). Ils privilégiaient le mouvement direct, soutenu. Ils recouraient à une dynamique archipélique plutôt qu'à la continuité. Dans les processus mis en place lors de leur sortie dans l'espace urbain, les deux groupes disposaient des points semi-stables simultanés ce qui brouillait les repères et les impressions des passants. C'est à partir de cette configuration que le déplacement s'organisait en micro-îles, en îlots esthétiques, et donc en archipel aux points plus ou moins distants selon qu'il s'agisse de le Falos ou de l'Ornic'art.

Pour le Falos, les praticiens avaient quitté leur base à pied vers l'endroit de leur mise en jeu. Arrivé au lieu d'exposition, le groupe se scindait en micro-groupes, autour de différents points, tout autour du canal Arroio Dilúvio.

Le premier d'entre eux s'est placé juste au bord de l'eau, à gauche et à droite du canal. Ils étaient une douzaine, et formaient des couples.

Le deuxième a pris de place sur le parapet du pont Praia de Belas. Là, il y avait des femmes en majorité et un seul homme.

Le troisième s'est répandu au milieu du trafic automobile. Six femmes « jouaient » avec les conducteurs de voiture, les passagers, les passants sur la voie publique et dans le flot de voitures qui était soit à l'arrêt, soit en déplacement lent.

Le quatrième et dernier groupe était composé exclusivement de deux hommes qui ont traversé l'Arroio sur une sorte de *wakeboard* à un moment précis de l'action. Entre eux, entre ces micro-îles, il y avait également des praticiens plus expérimentés, habillés de draps de bain, qui allaient d'un endroit à l'autre.

Les actions du groupe étaient simultanées, et donnaient au passant la liberté de suivre ce qu'il voulait. Il n'était d'ailleurs pas simplement libre, mais il recevait divers flux d'images simultanément. Par exemple, si le passant s'installait au bord du canal, côté gauche, sa relation avec le groupe le plus proche (celui situé au bord d'eau,

côté gauche) devenait plus frontale. Simultanément, il pouvait aussi suivre l'autre groupe situé sur la rive droite.

En règle générale, si le passant décidait de s'installer dans la proximité d'un groupe (d'une micro-île), il était dans un rapport frontal, mais pouvait aussi choisir un rapport latéral en déplaçant son regard.

Le point de vue appartenait donc au passant et celui qui avait choisi de regarder l'action depuis le pont du parapet voyait tout de loin, les passants qui s'agglutinaient aux micro-îles comme les femmes au milieu du trafic.

Concernant l'Ornic'art, il est plus difficile d'identifier le début exact de leur mise en jeu puisqu'ils sont dispersés spatialement du début à la fin. Le point le plus fixe étant « le bureau des fantômes urbains » dont les responsables « les radars dolls » (les gardiens des fantômes) assuraient la visibilité. Ce « bureau » par la force des choses est alors devenu le point de référence des passants, une sorte de point névralgique du *Code 11*.

L'action, elle, se développait sans prendre en compte le « bureau ». Construite sur la soudaineté, deux praticiens déplaçaient un lit vers les rames du Tram. D'autres « jouaient » avec le conducteur, avec des passants, avec des commerçants, avec les sans-abris. L'interruption du tramway fut soudaine, mais le trafic fut arrêté vraiment. Simultanément, d'autres praticiens « volaient » du mobilier urbain et le détournait de ses missions quotidiennes. Un conteneur, une poubelle trouvaient ainsi d'autres emplois. Parfois, il s'agissait juste d'un déplacement (on emportait le conteneur bien plus loin que l'endroit où il avait été posé par la municipalité). La surface de jeu, l'espace donc, se trouvait ainsi augmenté.

Avec les distances qui augmentaient, avec la multiplicité des actions, il était impossible au passant de suivre simultanément toutes les actions. Le passant, comme pour le Falos, était donc libre. Et pour quelques-uns, ils firent le choix de suivre un groupe plutôt qu'un autre. Il opérait une sélection en quelque sorte.

Le principe de simultanété était donc récurrent au groupe Falos et l'Ornic'art. La configuration des groupes était bien archipelique, et le fonctionnement des groupes était individuel.

Chez le Falos cet archipel se révélait moins flottant grâce au fait que chaque groupe de praticiens occupait en fait le même site afin de déployer leur partition chorégraphique. Du pont Praia de Belas, on avait une représentation globale de ce qui se passait. Pour l'Ornic'art cet archipel était plus flottant. La vitesse d'exécution

d'actions simultanées, leur éloignement les unes des autres ne favorisait pas une vision globale.

Ainsi, l'ensemble de ces descriptions nous permet de distinguer des paramètres de construction des actions, et nous autorise à définir celui de la stabilité/instabilité comme l'un de ceux qui orientent les flux, le regard, la participation à l'action. De même, le paramètre de concentration est l'un des principes qui structurent l'action et il dépend tout à la fois de la topographie urbaine, de l'interaction entre praticien et passant, ainsi que de la modalité dont l'action se déploie sous la forme d'un archipel plus ou moins condensé (proximité des micro-îles ou éloignement de celles-ci). Et si l'ensemble de ces paramètres, appliqué au processus esthétique, est pensé pour ne pas contraindre le passant et donc le déplacer corporellement et spirituellement, l'espace urbain, en tant qu'il pré-existe à l'action, peut rendre complexe, voire compliqué la déambulation du passant, voire entraver cette liberté.

Malgré cette dernière restriction, « continuité et archipelique » sont bien les conditions nécessaires qui favorisent l'émergence d'un passant-spectateur plus libre, voire plus « sauvage ». Et ce parce que ces actions n'obéissent à aucune des contraintes qui pèsent sur le « spectacle vivant » ; parce que chaotiques (et donc en mouvement), ces actions n'imposent rien au passant, mais se posent dans l'espace comme des ouvertures, des possibilités, des « invitations sans invitation ».

Et c'est peut-être de cette façon que les formes urbaines répondent à des doutes actuels sur notre conception de la communauté... qui, trop souvent, ne se livre qu'à travers une masse compacte et uniforme... C'est peut-être à partir de ces actions que l'on peut faire enfin apparaître une « communauté sans communauté » ou une « communauté provisoire », voire une pluralité de « multitudes » (cf. M. Hardt et A. Negri) dans l'espace

[...] dans la dynamique du mouvement des places et des occupations, il y a pour l'essentiel repris ses formes et rencontré les mêmes problèmes. Sur la place de la République, comme à Liberty Plaza ou à la Puerta del Sol, la centralité de la forme-assemblée a montré en même temps la puissance d'un désir de communauté et d'égalité mais aussi la façon dont ce désir s'inhibe lui-même et s'enferme dans sa propre image, dans la mise en scène du bonheur d'être ensemble. Or le problème n'est pas de

passer de l'individualisme à la communauté mais de passer d'une forme de communauté à une autre.⁸⁹¹

Pour une communauté dissensuelle : une communauté en agitation moléculaire.

Eu égard ces différentes tactiques poétiques de dissensus : visuel, sonore-rythmique, spatial... on peut observer que les artistes de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art ont expressément exploré des enjeux de concentration/dispersion des passants. Ce qui nous révèle que, en réalité, ils n'avaient pas pour but unique de rassembler des gens autour d'eux, mais qu'ils ont investi l'espace également dans le fait d'interrompre des flux urbains.

Ainsi, en rompant avec la finalité de produire une concentration stable de passants, ils favorisent l'émergence d'une nouvelle forme de communauté que J. Rancière appelle. Appelée également « communauté sans communauté »⁸⁹², il nous semble que cette nouvelle communauté se base sur le principe du « mettre en relief » les singularités physiques et comportementales de chaque passant.

Ainsi, chacun d'eux peut garder sa liberté quant au « comment » se placer, au « comment » bouger, au « comment » et « quand » s'approcher ou s'éloigner du praticien... parce que, ici, ce passant est rendu physiquement actif dans le rapport de forces vectorielles qu'il entretient avec le praticien.

C'était alors qu'émerge un type de public différent de celui évoqué par J. Grotowski :

J'avais une certaine image du théâtre possible, image qui a été en un certain sens formé en opposition au théâtre existant, ce théâtre trop culturel dans le sens conventionnel, un produit de rencontre de gens cultivés : des gens qui s'occupent avec les mots, les paroles, les gestes, les décors, la lumière, etc., et ensuite d'autres gens bien cultivés qui savent qu'on doit aller au théâtre parce que c'est une sorte d'obligation morale ou culturelle. Au bout du compte tous sortent bien cultivés de ces rencontres, mais rien d'essentiel n'a pu se passer entre ces gens. Chacun

⁸⁹¹ Jacques Rancière, *En quel temps...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁸⁹² Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 43.

reste le prisonnier d'un certain type de conventions, de pensées, d'idées relatives au théâtre⁸⁹³.

Au-delà de cette micro-communauté homogène de « gens bien cultivés » décrite par le metteur en scène et penseur polonais, on observe que notre corpus engendre la rencontre de gens qui se déplacent dans la rue et que, par coïncidence, ils croisent un geste artistique. C'est cette « rencontre par hasard » qui favorise un rassemblement hétérogène et une « communauté imprévue » virtuelle.

On pourrait donc penser que, dans la mesure où ce processus d'homogénéité est récurrent à divers espaces fermés, les formes « spectaculaires » de rue engendreraient toujours l'hétérogénéité ; qu'elles seraient toujours émancipatrices ; qu'elles apporteraient toujours le bonheur de la liberté au sujet... Ce que G. Didi Huberman, quand il lit P. Pasolini, nomme une « lueur », une « luciole » parce que « l'art et la poésie valent aussi pour de telles lueurs tout à la fois érotiques, joyeuses, inventives »⁸⁹⁴.

Tout cela serait un peu simple, et bien entendu, cet *a priori* est faux.

Les opérations de « rangement », puis de concentration des gens, n'est pas un mécanisme exclusif des dispositifs architecturaux du théâtre classique.

Sans doute le lecteur de ce qui va suivre pourra trouver notre approche un peu exagérée, mais si elle l'est nous ne sommes pas seule à penser ainsi et nous nous devons de faire entendre cette hypothèse qui fait écho encore à G. Didi-Huberman quand il lit J.-P. Curnier puisque « la politique s'incarne dans les corps, les gestes et les désirs de chacun⁸⁹⁵ ».

En fait, c'est la lecture de M. Abensour qui nous permet de poursuivre, notamment quand il forme le concept de « compacité »⁸⁹⁶. C'est-à-dire la manière dont la puissance État organise et gère l'espace. Cette façon qu'il a de légiférer sur l'occupation de l'espace, de le structurer en privilégiant des rapports d'exclusions et d'isolements en fonction de ses besoins ou de l'emploi qu'il fait de l'espace.

⁸⁹³ Jerzy Grotowski, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », in *Le Journal France-Pologne peuples amis*, 1968, p. 14.

⁸⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 17.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹⁶ Selon nous, le concept de « compacité » est proche, dans l'analyse qu'il souligne, des principes hétéronomiques de contrôle et de « bio-pouvoirs » décrits par Michel Foucault.



(Sens de lecture des images : de gauche à droite.)

Figure 81 : Rassemblement nazi, © Berliner Verlag/Archive/ Alamy stock Photo

Figure 82 : Parade militaire chinoise, © REUTERS / Damir Sagolj

Bien entendu, M. Abensour fait cette analyse à partir d'exemples pris aux États totalitaires, et notamment au processus mis en place par les nazis et le régime stalinien. À cet endroit, il fait l'examen de la gestion des masses et met en relation cette gestion avec les composants architecturaux des régimes totalitaires, montrant le lien entre les deux : « la domination totalitaire (avait) donné naissance à une logique architecturale spécifique ? »⁸⁹⁷.

La critique qu'il fait est alors éclairante, et l'on comprend que la compacité ne renvoie pas simplement au phénomène de concentration de la population (concentration que l'on peut identifier à une communauté) dans l'espace, mais qu'elle concerne aussi un autre enjeu qui concerne la canalisation, la manipulation des esprits. C'est un moyen de donner « des ordres, qui vise à dominer, pire, à écraser [...] »⁸⁹⁸.

La compacité, comme l'explique et l'analyse M. Abensour, est donc le mot synthétique d'un processus d'anéantissement de la conscience du sujet libre. Et cet anéantissement s'obtient par la séduction comme la force, par l'hypnose comme par la violence, et ce dans un espace où le monumental, le grandiose, « une certaine transcendance ou verticalité » passe par le déploiement d'une architecture monumental. Le sujet y est dépassé. Seul compte l'esprit de la communauté qui ne s'incarne plus qu'à travers la verticalité qui la surplombe.

Autrement dit, la compacité se révèle être le concept qui désigne la contrainte qui s'exerce sur les esprits et les corps. Corporellement, leur rapprochement, leur proximité, la manière dont il font bloc, voire la façon dont ils sont « amalgamés »

⁸⁹⁷ Miguel Abensour, *De la compacité, architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens&Tonka, 2013, p. 17.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

dans un espace saturé, si elle semble produire un effet de cohésion ou de « communauté », est le signe, en fait, de leur disparition en tant qu'individualité, en tant que subjectivité.

Dans l'espace saturé où se concentre les sujets, les corps sont ainsi pressés les uns contre les autres. Il n'existe plus d'espaces libres, plus d'élasticité, plus d'« espace résiduel où l'on rejette les "parasites", les "déchets" qu'il convient d'éliminer »⁸⁹⁹.

Or, sans espaces de porosité, sans intervalles, sans béances... il n'y a plus non plus de possibilité de faire apparaître l'imprévisible, l'inattendu, et donc l'imagination créatrice. Le propos de M. Abensour à ce sujet est édifiant : « la compacité, [...] s'oppose au *poreux* ou la *porosité* qui, grâce à un tissu lacunaire ouvre un ou des espaces de liberté ou plutôt des espaces où se célèbrent les noces de la liberté et du jeu. »⁹⁰⁰ (italiques de l'auteur)



⁸⁹⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, milieu-gauche, milieu-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 83 : Cour d'Honneur, Festival d'Avignon, © Frédéric Nauczyciel

Figure 84 : Royal de Luxe, © Royal de Luxe 2012

Figure 85 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © Pedro Rosaura

Figure 86 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Sylvain Bertrand

Figure 87: Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © Vanessa Silva/ PMPA

Figure 88 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

Dès lors, eu égard à cette façon très rigoureuse de disposer spatialement les passants (cf. Fig 83 et 84)⁹⁰¹, une rigueur qui nous rappelle la critique d'Abensour et le phénomène de compacité (monumentalisme de la cour d'honneur, verticalité du décor-machine, uniformisation de la communauté rangée...) Il nous semble que les cas de notre corpus développent, de manière radicale, exactement l'inverse.

Et cela parce qu'au-delà de la seule configuration du public, les formes urbaines que nous avons étudiées ne dévaluent pas la singularité du sujet, du passant. Elles ne tendent pas à faire disparaître la diversité, le chaos, le mouvement... Elles encouragent plutôt l'émancipation, et l'autonomie.

C'est-à-dire qu'elles favorisent le retour de la pluralité, du nombre, de la « multitude ». Ce que M. Hardt et A. Negri définissent comme ce qui

se compose d'innombrables différences internes qui ne sauraient être réduites à une unité [...] La multitude est une multiplicité de différences singulières. [...] L'essence des masses est l'indifférence : toutes les différences se trouvent submergées et noyées dans la masse. Toutes les couleurs qui chatoyaient au sein de la population se fondent dans le gris.

⁹⁰¹ On souligne que ces deux premières images nous rappellent visuellement les enjeux décrits par Abensour. En regardant ces images, on constate qu'il n'y a pas du tout un rapport d'intimité entre le praticien et le public, car le public ici est vu juste comme une partie de la grande masse.

[...] Dans la multitude, en revanche, les différences sociales restent différentes. La multitude est multicolore et bigarrée [...] ⁹⁰²

Soit. Et dans le dialogue que les auteurs poursuivent ensemble et qui les conduit à préciser que si le concept de peuple est lié à la production d'identité, si celui de masse est lié à la production d'homogénéité, celui de multitude renvoie au « laisser émerger le commun » parmi les différences.

Un enjeu qui, finalement, nous rappelle notre corpus. Parce que, et c'est l'une des images que l'on conserve en mémoire, il y avait à travers la manière dont le praticien venait au-devant du passant une attitude accueillante, un geste d'hospitalité qui permettait une rencontre et qui rendait possible les « agitations moléculaires » (cf. F. Guattari) dans cette rencontre.

Il n'y avait, à aucun moment, la volonté de dompter l'autre.

L'autre, cet indomptable, qui contient en lui la possibilité de toutes les puissances capables de toutes les transformations...

Peut-être, parmi les transformations possibles, y avait-il quelque chose proche du souci qu'A. Artaud nourrissait pour le théâtre : « La question du théâtre, c'est poser la question du langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre ⁹⁰³ », à moins que ce souci soit celui d'O. Andrade « Aucune formule pour l'expression contemporaine du monde. *Voir avec des yeux libres* ». ⁹⁰⁴ (italiques de l'auteur). Ou qu'il s'agisse d'une pensée d'. A. Jodorowski : « L'homme "n'est pas" ; il "est en train d'être" » ⁹⁰⁵. Aucune de ces propositions ne serait sans doute à exclure et la tribu des penseurs de la pratique théâtrale est multiple. Elle résonne de ces voix plurielles citées ici.

⁹⁰² Michel Hardt et Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. de l'anglais par N. Guilhot, Paris, La Découverte, 2004, p. 8.

⁹⁰³ Antonin Artaud, *Œuvres...*, t. V, *op. cit.*, p. 15. Et plus loin, le même écrit : « La question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimiques, langage des cris et d'onomatopées [...] qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification sensible que le langage des mots ».

⁹⁰⁴ Oswald de Andrade, *Bois Brésil...*, *op. cit.*, p. 269.

⁹⁰⁵ Alejandro Jodorowski, « Vers l'éphémère panique... », *op. cit.*, p. 227.

PARTIE III

DES DRAMATURGIES DE LA VI(LL)E

En ayant vu la façon dont les pratiques urbaines (de notre corpus) se déploient dans la ville, on peut constater qu'elles disputent l'organisation de l'espace public, concrètement, à la structure macro-politique. Cette structuration, qui est la plus répandue dans la vie sociale, organise les espaces, le plus souvent en empruntant un schéma vertical.

Cette verticalité est ressentie dans des villes aussi différentes que Marseille et Porto Alegre. Et cela, même si les espaces publics marseillais et porto-alegrense sont différents, ou pas tout à fait identiques puisque ces villes se distinguent par leur implantation dans des pays d'échelle différente, par leur développement économique et social. Cela dit, parce que ces espaces ne sont pas totalement similaires, le rapport que le sujet entretient à la rue diffère dans ces deux villes.

D'une part, la ville du sud brésilien souffre d'un très grave problème de violence urbaine où la population se trouve au milieu d'une véritable guerre provoquée par les disputes entre les narcotrafiquants, par la violence policière, par l'épidémie du *crack* et par tout ce qui peut s'apparenter à l'effet de la colossale inégalité sociale. Les gens se déplacent essentiellement à pied, en voiture, en bus, à vélo, etc., en se méfiant de tous et de tout, dans la mesure où ces violences peuvent arriver, comme on dit en français, « pour un oui ou pour un non », à n'importe quel moment, à n'importe quelle heure, à n'importe quel endroit.

Autrement dit, l'augmentation vertigineuse des taux d'homicides et des vols violents (avec ou sans arme) est la responsable pour provoquer la sensation de stress et d'insécurité chez les passants.

D'autre part, la ville du sud français souffre aussi de l'augmentation de la guerre entre narcotrafiquants et la police, des problèmes socio-économiques relatifs à la pauvreté, à l'inégalité sociale, au chômage, aux immigrés et leurs fils qui n'arrivent pas à s'intégrer au système français, etc. Malgré le fait qu'il ne s'agisse pas d'une « guerre urbaine » généralisée à tous les niveaux comme dans le premier

contexte⁹⁰⁶, Marseille est connue ou à la réputation de ville assez dangereuse – en comparaison à d'autres villes françaises. Grâce à cette réputation (ressentie plus fortement dans les alentours du centre-ville, entre le Vieux-Port/ Noailles/ Belsunce/ Belle-de-Mai⁹⁰⁷, ainsi que dans les bidonvilles), ceux plus favorisés préfèrent habiter et fréquenter les endroits plus lointains, notamment sur le bord de la mer et près de la Corniche. S'ajoutent à cela les enjeux du plan vigipirate qui s'est mis en place pour éviter des attentats. Ainsi, pour plusieurs marseillais, « l'opération Sentinelle » (où les policiers et militaires se placent dans quelques points stratégiques de la ville, en portant visiblement des fusils) lui donne une sensation paradoxalement d'insécurité...

Toute proportion gardée, mais à partir de notre expérience dans ces deux villes⁹⁰⁸, on observe qu'elles souffrent depuis les dernières années les effets d'un déclin de qualité de vie. Celui-ci est provoqué par l'augmentation de la violence urbaine, par l'inégalité d'opportunités, par la précarisation des conditions économiques-sociales, la défaillance du service public, enfin, par tout ce qui devrait régler le bien-être de la population. Ce n'est pas un hasard si le « quartier nord »⁹⁰⁹ et, par extension, la ville de Marseille, sont considérées comme l'une des régions les plus pauvres⁹¹⁰ de la France. Ce n'est pas un hasard non plus si Porto Alegre, antérieurement considérée comme une ville de très bon rapport entre qualité et coût de vie, voit actuellement cette qualité baisser vertigineusement, dans la proportion inverse à l'augmentation des prix.

Cela étant dit, alors que ces espaces sont différents en plusieurs aspects, (où dans le premier contexte la sensation d'insécurité est ressentie à un niveau alarmant, alors que dans le deuxième contexte cette insécurité est encore gérable), les deux espaces urbains convergent quant à la multiplication des problèmes économiques-sociaux relatifs à la vie urbaine. Ce qui s'explique selon M. Santos en partie parce

⁹⁰⁶ Cette « guerre urbaine » provoque la sensation d'être en insécurité dans n'importe quel quartier de Porto Alegre, dans la mesure où cette violence arrive à tous les endroits – même ceux plus riches.

⁹⁰⁷ Ce n'est pas un hasard s'il s'agit de quartiers où l'on voit la présence très forte des immigrés venus surtout du Maghreb.

⁹⁰⁸ Il ne s'agit pas d'une analyse faite exclusivement à partir des données trouvées sur des articles ou d'une expérience subjective. Ce constat vient aussi de la discussion avec les générations plus anciennes que la mienne.

⁹⁰⁹ Le « quartier nord » équivaut aux bidonvilles.

⁹¹⁰ D'ailleurs, les gens issus du restant de l'Europe débarquent dans la « cité phocéenne » souvent en ayant peur à cause de sa réputation. On dit : qu'il s'agirait d'une ville plus pauvre, sale, insécurisée, qu'il faudrait faire plus attention pour marcher dans la rue, etc.

que le système en vigueur est « globalement solidaire », et favorise un « emploi irrationnel de la machine urbaine »⁹¹¹ à une échelle globale.

Or, ce système aggrave l'exclusion sociale dans les villes urbaines, parce qu'il se révèle très vertical. En dépit de tout cela, pour M. Santos, cette verticalité n'est jamais totalement figée. Parce que, paradoxalement, il se développe un rapport de forces qui se déplace sans arrêt entre l'organisation rigide et la spontanéité,

où est partagé un quotidien entre une diversité de personnes, de firmes et d'institutions, la coopération et les conflits sont le fondement de la vie en commun. Parce que chacun exerce une action qui lui est propre, la vie sociale s'individualise ; et parce que la contiguïté crée la communion, la politique se territorialise dans une rivalité entre organisation et spontanéité. Le lieu est le cadre d'une référence pragmatique au monde dont il reçoit des sollicitations et des ordres précis d'actions conditionnées, mais il est également le théâtre des passions humaines où s'expriment, à travers l'action communicative, les manifestations les plus variées de la spontanéité et de la créativité.⁹¹²

Or, cet usage plus « souple » de l'espace est caractérisé par M. Santos de « théâtre des passions humaines », grâce au fait qu'il favoriserait l'émergence de quelque chose de plus vivant, voire de plus « humain » dans l'espace social... C'est-à-dire « plus vivant » ou « plus humain » au sens d'action qui, tout simplement, se situe hors du cadre de l'homogène et du prévisible.

Si cet auteur s'est servi de l'expression « théâtre des passions humaines » pour établir une métaphore sur le rapport de forces qui se donne dans l'espace social ; on se permettra alors de parler de cet aspect « plus vivant » spécifiquement dans le contexte du jeu scénique. C'est nécessaire de revenir à cet enjeu parce que, pendant longtemps, l'aspect « plus vivant » n'a été que possible grâce à l'introduction d'une « tranche de vie » dans la scène fermée. Y compris, par exemple, l'emploi de certains recours de dépaysement brechtien (tels que « l'écriture

⁹¹¹ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 216.

⁹¹² *Ibid.*, p. 229.

fragmentaire [...], les sauts, les ellipses, les variations brutales d'angles de vue »⁹¹³), lesquels ont donné à la scène une dynamique de rupture, d'imprévisibilité.

En fait, on peut également traduire ce « plus vivant » par souplesse, par une action qui demeure ouverte au risque de l'inattendu et aux virtualisations... Caractéristiques qui, en définitive, nous rappellent l'action de nos exemples dans l'espace urbain.

En les analysant, on observe un processus d'inscription du geste artistique dans la vie quotidienne, dès lors que le premier interfère effectivement (via la dynamique des micro-collisions) dans le déroulement de la deuxième.

Il nous semble alors que cet enjeu se trouve au-delà d'une dichotomie entre réel et fiction, dichotomie décrite par I. Barbéris comme un effet ou un « mythe du réel »⁹¹⁴.

De même, on pense que c'est différent de la démarche soulignée par M. Saison⁹¹⁵ (où il s'agirait de rendre présente les réalités devant le spectateur, de l'affronter au « réel ») ou par J. Antonio Sánchez⁹¹⁶ (où il s'agirait de l'éruption du « réel », voire de cette réalité insaisissable et contradictoire dans la scène d'aujourd'hui)⁹¹⁷.

La première difficulté d'inscrire notre corpus dans ces approches vient du fait qu'il serait difficile, pour nous, de définir conceptuellement la différence entre les mots « réalité » ou « fiction » dans la contemporanéité.

Comprenons par-là que la manière dont l'information se produit et la façon dont elle est diffusée aujourd'hui, forment une sorte d'ensemble d'apparences tellement solide⁹¹⁸ que les discours, les récits et les faits ne comptent plus vraiment. Tout peut être alors relativisé, modulé, contesté. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si certains auteurs caractérisent l'époque actuelle d'« ère de la post-vérité »...

⁹¹³ Jean-Pierre Ryngaert et David Lescot, « Fragment/ Fragmentation/ Tranche de vie », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 92.

⁹¹⁴ Selon cette auteure, « Mon hypothèse est que la scène se nourrit d'un « mythe du vivant » et d'un « mythe du réel » qui lui permettent de délimiter un hors scène face aux valeurs dominantes des sociétés postindustrielles. L'analyse de la scène ne peut plus se passer de prendre en compte la dimension vivante de ces objets artistiques inlassablement déplacés, dérangés et éphémères ». Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, pp. 12-13.

⁹¹⁵ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, Harmattan, 1998.

⁹¹⁶ José Antonio Sánchez, *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.

⁹¹⁷ Par ailleurs, ces approches citées (qui décrivent le but de provoquer une impression ou un effet de « vivant » via quelques artifices dans la scène) nous renvoient à ce que J. Rancière caractérisait comme conséquence d'une « révolution esthétique ». Ressentie dès la moitié du XIXe siècle, il l'a décrit comme l'introduction des situations et des sujets prosaïques dans le monde de l'art, celui-ci très aristocratique jusqu'à l'avènement de l'industrie culturelle de masse. D'après Jacques Rancière, *En quel temps...*, op. cit., pp. 43-44.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

Par ailleurs, précisément dans le cas de nos exemples, on pense qu'il ne s'agit pas de l'introduction de quelque chose de « réel » dans la sphère fictionnelle, afin de rendre son aspect plus « vivant »... Et cela parce qu'en fait nous voyons une relation inversée : c'est le geste esthétique qui s'infiltré dans le rythme de la vie quotidienne et de ses passants... en permettant, comme le souligne I. Diéguez, que la sphère poétique s'ouvre au dialogue avec la vie de tous les jours⁹¹⁹.

Ces points soulignés, nous souhaitons poursuivre avec l'analyse de notre corpus.

Dans la mesure où nous nous sommes concentrés auparavant sur les enjeux de leur structure plastique, ici nous mettrons en lumière le rapport de cette structure à son contenu⁹²⁰. C'est pourquoi on se rapportera, plus exactement, à des enjeux dramaturgiques.

Dans le prolongement de la pensée d'H. Lefebvre (pour qui la vie quotidienne « est subordonnée, en partant de très bas, à une hiérarchie de fonctions (de normes, de valeurs, de rôles et modèles, d'appareils) au sommet desquelles se trouvent la technicité, la bureaucratie et le pouvoir personnel. »⁹²¹... Nous envisageons ces pratiques urbaines sous l'angle de « dramaturgies de la vi(II)e »⁹²². Pour notre étude, le terme « vi(II)e » caractérise notamment tout ce qui appartient à la sphère de la vie quotidienne urbaine, y compris les passants.

En ce sens, on les envisage comme des actions qui cherchent le dépassement de frontières, l'investissement d'espaces délaissés et créations d'autres espaces où la vie urbaine est renouvelée et augmentée... c'est notamment un débordement de quelque chose qui exige donc d'autres regards... Un regard qui, tel que le souligne Miguel Rubio (metteur en scène du groupe péruvien Yuyachkani), se trouve peut-être « au-delà du paradigme occidental/ rationnel »⁹²³ sur le fait artistique.

⁹¹⁹ Ileana Diéguez, *Cenários liminares...*, *op. cit.*, p. 20.

⁹²⁰ D'après Patrice Pavis à propos de l'approche *brechtienne* de « dramaturgie ». In *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 106.

⁹²¹ Henri Lefebvre, *Critique...*, t. II, *op. cit.*, p. 133.

⁹²² On voudrait souligner deux aspects à propos de ce terme. Le premier : le terme « dramaturgie de la vie » (en portugais, *dramaturgia da vida*) a été emprunté à l'artiste de rue Noemia Scaravelli, de São Paulo, lors de nos innombrables conversations très informelles sur le geste artistique dans la rue. Certain jour, soudainement, je me suis rendu compte qu'il serait possible de faire le jeu de mots, en français, entre « vie » et « ville ». Le deuxième : durant l'écriture de cette thèse, je suis tombée tardivement sur l'emploi du terme « dramaturgie de la ville » (en portugais, *dramaturgia da cidade*) décrit par André Carreira. Cependant, son approche théorique n'est pas tout à fait semblable à la nôtre.

⁹²³ Miguel Rubio, cité in Ileana Diéguez, *Cenários liminares...*, *op. cit.*, p. 67.

III—1 LA DISCONTINUITÉ DU CANEVAS.

Il nous semble que la « dramaturgie de cabinet » ou « dramaturgie à la table » se distingue de la dramaturgie de rue, dans la mesure où cette dernière se construit à partir de la relation avec le passant [...] ⁹²⁴

Dans cette première moitié de la troisième partie de notre thèse, on verra donc comment ces pratiques urbaines articulent les enjeux d'écriture dramaturgique. Aussi, et avant de poursuivre, on se permettra de définir très brièvement ce qu'on comprend par « dramaturgie ».

Traditionnellement, d'après *La Poétique* d'Aristote, le terme renvoyait exclusivement au fait de composer des pièces de théâtre ⁹²⁵, voire au processus d'écriture et d'agencement du texte. C'était notamment à partir de la réforme de Lessing dans son œuvre *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768) ⁹²⁶ que le mot a pris d'autres proportions. Ainsi, loin et au-delà de désigner uniquement le processus d'écriture du texte, il a commencé à concerner également le processus autour du « passage du texte à la scène » ⁹²⁷.

À partir de la fin du XIXe siècle, avec le surgissement de la fonction du metteur en scène, le terme peut caractériser aussi une structure à la fois formelle et idéologique d'une proposition, ou tout simplement, le « lien spécifique d'une forme et d'un contenu » ⁹²⁸.

C'est ce que J. Danan caractérise de délimitation d'un cadre « ou, pour mieux dire, [d']un champ qui sera celui du jeu » ⁹²⁹. Ou encore ce que G. Cools, dans le prolongement de la pensée de J. Danan, signale dans l'affirmation suivante : « la dramaturgie actuelle se définit, dans son sens le plus large, comme une aide

⁹²⁴ Alexandre Mate, in « O *converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, *op. cit.*, p. 117.

⁹²⁵ D'après Bernard Dort, « Dramaturgie », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.* p. 265.

⁹²⁶ « C'est là que peut se lire la révolution opérée par Lessing : sa dramaturgie n'est pas un *système* (clos) de règles visant à dire comment il faut écrire des pièces, mais une *pratique* (ouverte) visant à questionner et à produire de la pensée. Cette pratique repose sur l'activité critique. [...] Il faut prendre la *Dramaturgie* de Lessing pour ce qu'elle est, un moment décisif dans l'histoire du théâtre, sans perdre de vue qu'elle précède la naissance de la mise en scène et que ce sont celle-ci, son développement phénoménal au long du XXe siècle, et la conflagration provoquée alors entre le texte et ses mises en scène, entre le texte et la scène, qui obligeront à repenser la notion de dramaturgie. » (italiques de l'auteur), Joseph Danan, *Qu'est-ce que...*, *op.*, pp. 14-18.

⁹²⁷ Bernard Dort, « Dramaturgie », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 266.

⁹²⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 106.

⁹²⁹ Joseph Danan, *Qu'est-ce que...*, *op.*, p. 44.

apportée à l'artiste pour qu'il puisse mieux trouver et développer sa propre « langue », et mieux l'articuler. Cela, tant avant le travail de création en studio [...] que pendant la création de l'œuvre [...] »⁹³⁰.

On fait cette remarque car, dans la mesure où en France l'activité dramaturgique peut signifier le fait de, par exemple, « préparer les choix d'une future mise en scène »⁹³¹, au Brésil le terme renvoie surtout à l'écriture d'un texte destiné au jeu de scène. C'est-à-dire, si la fonction du « dramaturge » dans le contexte français rappelle soit le conseiller dramaturgique soit l'auteur dramatique, dans le contexte brésilien le « dramaturge » (*dramaturgo* en portugais) renvoie plutôt à l'auteur du texte⁹³².

De ce fait, nous employons ce mot dans une acception plus large : au sens d'articulation entre forme et contenu, y compris le processus d'écriture du « texte ».

Or, en observant notre corpus, on remarque que son déploiement nomade favorise deux caractéristiques : une idée de discontinuité, de *non-unité* ; un éloignement du texte littéraire. C'est pour cela qu'on envisage le phénomène d'écriture de « canevas discontinu »⁹³³.

Plus précisément, « canevas » est une référence aux « indications sur l'argument, l'action, la manière de jouer [...] »⁹³⁴ très habituelle dans le jeu de la *commedia dell'arte*. Ainsi les propositions de notre corpus nous mettent sur la voie du « canevas » parce que, au-delà d'une pièce ou d'un texte littéraire mis en jeu, on identifie chez eux un scénario d'indications, d'actions et de possibilités.

Par l'adjectif « discontinu », nous voudrions souligner l'idée de « brèches » dans l'écriture de ce jeu, plus nomade ou semi-nomade de rue (voir les figures 61, 62 et 63), étant donné qu'elles se laissent « touchées » par les interférences (proximité avec le public, événement du quotidien). Et parmi ces éléments, nous avons déjà pu parler de « dramaturgie du spectateur »⁹³⁵. Celle-ci, cependant, n'a pas tout à fait le

⁹³⁰ Guy Cools, « De la dramaturgie du corps en danse », trad. de l'anglais par M.-F. Bruyère, *Jeu – Mettre en scène aujourd'hui*, n° 116, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, 2005, p. 91.

⁹³¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 66.

⁹³² Comme le signale Walter Lima Torres Neto, en portugais on emploie plutôt le mot « dramaturgiste » (*dramaturgista* en portugais) pour se référer à cette activité qui se trouve dans le milieu, entre le texte et la scène. In « O termo *dramaturgia* hoje », *Ensaio de Cultura Teatral*, Jundiaí, Paco, 2016, pp. 149-164.

⁹³³ Terme emprunté à Yannick Butel lors de nos réunions d'*orientação*.

⁹³⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 313.

⁹³⁵ Márcio Silveira dos Santos, « A pluralidade... », *op. cit.*, p. 126.

même sens que le terme employé par De Marinis⁹³⁶ puis par F. Desgranges⁹³⁷ (lequel mettent en lumière le spectateur comme co-auteur⁹³⁸ car il articule d'une façon active et créative les divers composants d'une mise en scène). C'est plutôt dans le sens de M. Silveira Santos, lequel souligne le fait que le passant peut intervenir effectivement dans le jeu du praticien, et c'est pourquoi ce dernier doit être préparé à « ré-écrire » son jeu *in situ et in vivo*.

On peut citer, également, le déploiement d'une dramaturgie de la ville⁹³⁹. Pour A. Carreira, le terme renvoie à la lecture du tissu urbain (y compris sa silhouette et ses flux) qui peut devenir un outil de création dramaturgique du praticien de rue.

Ainsi, on verra prochainement que notre corpus a essayé d'articuler ces deux questions – notamment le passant et la ville – à un thème préalablement choisi comme matériau⁹⁴⁰ pour la création de sa structure dramaturgique.

De même, on remarquera que tout cela fait partie d'« une aire de jeu partagée »⁹⁴¹, où la « dimension structurellement ludique »⁹⁴², peut-être, favorise ce processus d'amalgame entre art et vie...

III—1—1 Des enjeux conceptuels-pratiques sur le scénario de contenus.

Le point de départ, le texte... quel texte ?

La dramaturgie ne serait-elle pas l'autre nom de cette part « immatérielle », pour reprendre, en l'élargissant, la belle formule d'Antoine, que l'on pourrait assigner à toute mise en scène (digne de ce

⁹³⁶ Marco De Marinis, *Comprender el Teatro : lineamentos de una nueva teatralogía*, Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 25-27.

⁹³⁷ Flávio Desgranges, *A pedagogia do espectador*, São Paulo, Hucitec, 2010, p. 156.

⁹³⁸ Enjeu de co-création également mis en lumière par Clóvis Dias Massa, « Redefinições nos estudos de Recepção/ Relação Teatral », in revue *Sala Preta*, n° 8, São Paulo, ECA/USP, 2008, pp. 49-54.

⁹³⁹ André Carreira, « Teatro de invasão... », *op. cit.*, p. 71.

⁹⁴⁰ « De nombreux textes contemporains, récusant le modèle de représentation, font aussi sauter toute structure interne qui convoquerait la « pièce de théâtre ». Ces textes [...] n'appartiennent plus à la catégorie du dramatique, [...] Ce sont des textes-matériaux, imposant un tout autre rapport entre texte et mise en scène », in Joseph Danan, *Qu'est-ce que...*, *op.*, p. 28.

⁹⁴¹ Anyssa Kapelus, « Le jeu dans le dispositif, un modèle possible ? », in Joseph Danan et Catherine Naugrette (dir.), *revue d'Études théâtrales – Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de représentation et modèles de l'art*, hors-série 4, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 165.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 164.

nom), la pensée, en somme, qui la traverse, la travaille et se constitue à travers elle, dans le creuset de sa matérialité ?⁹⁴³

Le praticien qui joue dans la rue se révèle un citoyen porteur de contenu dramaturgique.⁹⁴⁴

En partant toujours des exemples de notre corpus... quand on lit la distribution des fonctions sur leurs dossiers de presse, on tombe sur la mention direction ou mise en scène. Cela s'explique par le fait qu'il peut s'agir d'un seul responsable ou d'une création collective (qui mentionnera la liste des comédiens ou des performeurs, etc.), mais on ne trouve pas de mention qui fasse référence à un dramaturge, pas plus qu'à un auteur... On pourrait alors en déduire ou penser qu'« il n'y a pas un travail dramaturgique parce qu'il n'y a pas de texte ! ».

Soit !

Mais qu'est-ce qu'un texte pour la scène ?

On peut répondre qu'un texte peut faire référence, évidemment, à une unité grammaticale et sémantique bien enchaînée/consruite quant à son énoncé afin de faire sens pour quelqu'un d'autre (et c'est pourquoi le texte est adressé et a pour but de communiquer une idée). Néanmoins, un texte peut concerner aussi, comme le dirait A. Artaud, « un monde de pensées à [...] dire. »⁹⁴⁵... Ce qui est une manière plus large d'envisager la (ou encore, « les ») fonction(s) de la parole ou d'étendre les représentations que nous avons du « texte ».

Pour notre étude, dans le prolongement de la pensée d'Artaud, le mot « texte » ne renvoie pas uniquement à un système linguistique écrit et lisible. Il renvoie à tout ce qui peut composer l'univers poétique, y compris le silence, les gestes corporels, les cris, les paroles, les différentes sonorités, dont nous parlerons plus tard.

Ainsi, la quête de certains de détacher la parole de son usage habituel (nous pensons notamment à certains créateurs de la scène comme Artaud, Grotowski, J. Beck et J. Malina) ; cette quête ou cette recherche qui, en conséquence, a favorisé l'apparition de nouvelles pratiques de la dramaturgie... nous permet de penser qu'il y

⁹⁴³ Joseph Danan, *Qu'est-ce que...*, op., pp. 19-20.

⁹⁴⁴ Amir Haddad, in « O *converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, op. cit., p. 102.

⁹⁴⁵ Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. et int. par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 979.

a d'autres formes à la dramaturgie, d'autres pratiques dramaturgiques et que de manière récurrente ce travail a été repensé jusqu'à aujourd'hui.

Aussi, si d'un côté il y a le travail dramaturgique qui repose sur la recherche des références théoriques, iconographiques, historiographiques, etc., afin d'appuyer très rationnellement l'élaboration de la conception de la mise en scène puis la composition des personnages. Travail qui pose a priori que c'est une manière pour l'équipe de création de s'approprier le « sujet » afin de mettre en route (d'une façon plus assurée intellectuellement) le processus de création.

D'un autre côté, il y a un travail qui renvoie à l'étape d'écriture d'une pièce proprement dite, destinée à la scène. Cette étape peut être (ou ne pas être) appuyée par un travail de recherche de références théoriques. De même, elle peut se donner solitairement (où le dramaturge est le seul responsable de l'écriture du texte) ou plus collectivement (où d'autres membres collaborent dans l'élaboration de ce texte).

Concernant ces deux types de tactiques, où l'un rappelle le travail de recherche et de conception plus rationnel autour d'un thème, l'autre rappelle l'élaboration textuelle destinée à la mise en jeu... il nous semble qu'ils sont encore habituels dans les créations d'un jeu articulé autour du texte, voire « texto-centriste ».

Dans ces cas-là, généralement, le signifié et les sens des mots/ des phrases sont mis en valeur, au détriment de l'écoute, au détriment aussi d'un côté plus « irrationnel » du sujet (pratique qui selon nous exclut l'exploitation du corps, par exemple). En ce sens, cette structure sémantique devient et se révèle l'épine dorsale de la création.

Eu égard aux pratiques urbaines de notre étude, il nous semble que les œuvres de notre corpus se situent notamment hors du cadre « texto-centriste » grâce à l'absence⁹⁴⁶ d'un texte dramatique ou épique bien cadré.

C'est-à-dire qu'il n'y a pas de construction narrative ou d'intrigue au sens traditionnel du « drame »⁹⁴⁷ dans la proportion où il n'y a pas non plus de texte mis en dialogue ou mis en récit...

⁹⁴⁶ L'enjeu de l'absence (ou vacillement) du texte dans les formes contemporaines scéniques est souligné par Joseph Danan dans son ouvrage *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.

⁹⁴⁷ « Drame » au sens de conflit, de mettre à l'opposé deux entités antagonistes. Selon Laurent Gaudé, Hélène Kuntz et David Lescot, « Conflit », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique...*, op. cit., p. 49.

Dès lors, ce nouveau type de construction dramaturgique assez particulières nous amène à nous poser certaines questions : comment peut-on comprendre un processus dramaturgique dans l'apparente absence d'un texte écrit ? Comment, plus précisément, peut-on analyser ce type de phénomène qui, au-delà de la dimension représentative, fait reposer sa recherche sur la production des différents degrés d'intensité⁹⁴⁸ ? Des intensités qui, concernant nos exemples, n'ont rien à voir avec la fidélité et une dévotion totale à un texte préalablement écrit ?

Lors des prochains chapitres, nous essaierons de répondre à ces questions suscitées... Mais, d'ores et déjà, en dépit des particularités que nous venons de signaler, nous voudrions souligner qu'il serait très naïf⁹⁴⁹ de les envisager comme des formes totalement spontanées, dépourvues de structuration... parce que, conformément à ce qu'A. Haddad a souligné dans la citation mise en exergue, le praticien de rue ne pourra jamais improviser sans la maîtrise d'un minimum de structure des idées qui entourent sa proposition.

Dès lors, on désigne par « contenu » ou encore par « sujet » la pensée⁹⁵⁰ élémentaire qui déclenche une proposition scénique. Cette pensée, d'après C. de Inhamus, permet à l'artiste de structurer une mise en jeu de rue.

Ainsi, en analysant antérieurement les propositions de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art, on avait vu que les praticiens sont – évidemment – partis d'une pensée, d'une idée, d'une motivation pour engendrer leur création.

D'une façon générale, concernant leur but, il s'agissait chez eux de faire entendre/ de faire résonner quelque chose qui se trouvait caché dans le quotidien urbain... et qui, par exemple, pouvait concerner une question irrésolue comme celle de l'Histoire récente du pays (estimant alors qu'il fallait la rendre publique), ou une approche plus sensible d'un quartier, voire de mettre en évidence d'autres possibilités et toutes les virtualités dans l'espace urbain de l'utilisation des équipements ou des mobiliers.

⁹⁴⁸ Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs...*, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁴⁹ En fait, on ne sait pas si c'est grâce uniquement à une naïveté, ou si c'est la conséquence d'un préjugé vis-à-vis des formes artistiques considérées comme plus corporelles. Mais, pendant longtemps, ces pratiques ont été envisagées comme des formes dépourvues d'intelligence, ou comme des formes plus brutes – sans élaboration.

⁹⁵⁰ Calixto de Inhamus, in « O *converseio* entre dramaturgos », Núcleo Pavanelli (org.), *Seminário Nacional...*, *op. cit.*, p. 108.

De même, on avait observé que si, d'une part, leur point de départ venait d'un constat pratique sur la ville, d'autre part il venait aussi d'une « connaissance intuitive » (cf. B. Spinoza) portée sur la ville.

Aussi, selon nous, il semble que, au-delà d'une construction narrative ou de la mise en place d'une fable à transmettre et à adresser à un tiers (format qui est le plus habituel), nos études de cas problématisaient autrement les choses. La structuration de celles-ci consistant à construire des modes d'actions, des indications de déplacement et de mobilité, à recourir à des fragments de textes, à mettre en place des intervalles... Soit des ensembles qui mettaient en évidence « une valeur expansive des mots »⁹⁵¹ pour reprendre ce terme à A. Moreira Silva, afin de préparer le terrain de l'instant de la rencontre avec le passant.

C'est notamment grâce à ces configurations, grâce à cet agencement de la pensée (qui favorise la Rencontre avec autrui) que nous avons d'ailleurs pensé à la notion de « pensée archipélique » d'É. Glissant. D'après cet auteur, la « pensée archipélique » ou l'idée de « tremblement »⁹⁵² dérive d'une perception « assez tremblée » de la vie. C'est-à-dire, et comme le caractérise ce penseur quand il évoque ce mode de pensée, cette manière presque « sismique et tremblée » que le monde a de se livrer dans le rapport que nous entretenons avec autrui. Parce que toute rencontre est, virtuellement, le moment où l'on peut être déplacé, ou l'on peut être « bougé ».

C'est cet ensemble que nous préciserons ultérieurement et prochainement, puisque nous verrons que notre corpus nous a invité à prendre en compte ce moment de « tourbillon » de la rencontre⁹⁵³ qui est, selon nous, fondamental. « Fondamental », notamment pour la structuration du scénario destiné au jeu scénique.

⁹⁵¹ Alexandra Moreira Silva, « Profanation et désœuvrement : revenir à Artaud. », Yannick Butel (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 3, Aix en Provence, PUP, 2013, p. 58.

⁹⁵² « Les certitudes du rationalisme n'opèrent plus, la pensée dialectique a échoué, le pragmatisme ne suffit plus, les vieilles pensées de systèmes ne peuvent comprendre le chaos-monde. Même la science classique a échoué à penser l'instabilité fondamentale des univers physiques et biologiques, [...] Je crois que seules des pensées incertaines de leur puissance, des pensées du tremblement où jouent la peur, l'irrésolu, la crainte, le doute, l'ambiguïté saisissent mieux les bouleversements en cours. Des pensées métisses, des pensées ouvertes, des pensées créoles. » Édouard Glissant, propos recueillis par Frédéric Joignot, publié in *Le Monde* le 4 février 2011. Disponible in www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, lien consulté le 2 septembre 2018.

⁹⁵³ D'après son site internet www.edouardglissant.fr/tremblement.html, lien consulté le 2 septembre 2018.

Une « pensée archipélique » transformée en canevas.

Aussi, et compte tenu de ce que nous venons de souligner, il nous semble qu'il nous faut revenir à un questionnement qui portera sur le *logos*⁹⁵⁴ et l'*épos*, afin de bien en distinguer les enjeux, et ce afin d'expliquer la raison pour laquelle la pensée organisée d'un point de vue archipélique (Cf. É. Glissant) correspond davantage à la catégorie de l'*épos*.

En règle générale, le premier des deux termes (*logos*) renvoie à la production puis à la transmission de significations : c'est un « rendre manifeste » ou un « faire voir »⁹⁵⁵ le fondement d'une parole, d'une raison, d'un discours, ou de tout ce qui est lié au raisonnement logique... Alors que le deuxième mot (*épos*) remet en question ce raisonnement plutôt rationnel du système parce qu'il rappelle les intensités nées de la micro-collision⁹⁵⁶ entre celui qui entreprend le geste et celui qui le reçoit.

Autrement dit, l'un évoque quelque chose de statique, quelque chose de plus stable ; quand l'autre rappelle quelque chose qui se trouve plutôt en mouvement parce qu'il s'ouvre à la pluralité et à la contradiction⁹⁵⁷ du monde.

Eu égard à la configuration des compagnies que convoque notre corpus, leur forme et leur contenu, on est conduit à penser que celles-ci renvoient plutôt à l'*épos*, ou disons entretiennent un rapport à l'*épos*. La raison de ce choix tient principalement à l'idée que nous identifions dans ces pratiques urbaines un type d'organisation dramaturgique constitué expressément des diverses « brèches » ou de « trous », qui sont manifestes au moment de la rencontre avec le passant.

Par « brèches » ou « trous », on veut parler essentiellement d'une dramaturgie marquée par l'absence de fable linéaire, l'absence de continuité au sens classique du terme, ou la rareté également de dialogues structurés. Les dramaturgies dont nous parlons, apparaissent ainsi sous un format plus fragmentaire, plus éclaté (archipélique donc), où les idées qui apparaissent dans le temps de l'action, les « didascalies » (pas au sens textuel, mais plutôt au sens d'indication parlée à la

⁹⁵⁴ Concernant l'enjeu entre *logos* et *épos*, voir Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 48.

⁹⁵⁵ Françoise Dastur, *Heidegger : la question du logos*, Paris, Librairie philosophique, 2007, pp. 75-78.

⁹⁵⁶ D'ailleurs, lors de ses conférences sur le théâtre de rue, le professeur et critique Alexandre Mate affirme que s'il y a une origine du geste de l'artiste de rue, elle est basée fondamentalement sur le caractère épique – notamment de celui qui s'adresse à quelqu'un d'autre. C'est donc une origine liée à l'*épos*...

⁹⁵⁷ Ernst Hoffman, « *Logos et epos chez Héraclite et Parménide* », trad. de l'italien par M. Rueff, revue *Po&sie*, n° 114, 2005/4, Paris, Belin, pp. 111-125.

marge de l'action) qui sont produites le temps de l'action, les chansons qui sont données, les déplacements qui sont assurés... sont disposés selon un schéma rempli de brèches, d'intervalles, de discontinuités. Si l'on employait une métaphore, là où certaines pratiques renvoient à un tissu plein aux fils serrés ; les compagnies de notre corpus relèvent plutôt d'un tissu de dentelle (des fils et des trous).

Aussi, et si l'on revient aux œuvres qu'elles forment et aux langages qu'elles mettent en œuvre, ce type de structures nous semblent favoriser quelque chose de la pratique artaudienne, notamment quand A. Artaud évoque que « la langue est une masse de chair »⁹⁵⁸. Ce que nous comprenons comme un amalgame de différentes choses et qui nous conduit à penser des différences donc. De la même manière, et pour ce qui concerne l'œuvre et son rapport à la communication, notre corpus s'inscrit davantage, nous semble-t-il, dans la pensée de G. Deleuze quand il rappelle que « [...] L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. [...] »⁹⁵⁹.

En définitive, et alors que nous évoquons rapidement cette « pensée archipélique », on peut peut-être recourir à la pensée de M. Silveira dos Santos⁹⁶⁰ pour expliquer la raison pour laquelle ces artistes ont – peut-être – choisi un format plus ouvert. D'après cet auteur, l'artiste de rue qui prend en compte la réaction immédiate du passant (réaction physique, entre autres), mesure très rapidement chez le passant le temps qu'il met à assimiler ce qui arrive, les « faits » devant lesquels il se trouve, etc. En cela, l'artiste de rue prend en compte, dans l'action qu'il fait, le temps du sujet qu'il rencontre. En conséquence, bien souvent, le praticien décide de prendre en considération ou d'intégrer cette temporalité, cet « intervalle entre les pensées » dans le moment de construction dramaturgique.

Or, la forme d'écrit la plus adaptée à cette prise en compte des « intervalles » est par nature le « canevas ». Format troué, fait de brèches, tissu de dentelle... le canevas offre la plasticité, la flexibilité, l'élasticité suffisante et nécessaire afin d'intégrer réellement le passant. C'est le format qui se construit sur une liberté ou, disons-le autrement, qui minimise le rapport à la contrainte.

⁹⁵⁸ Antonin Artaud, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 1091.

⁹⁵⁹ Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous, textes et entretiens*, 1975-1995, Paris, Minuit, 2003, p. 300.

⁹⁶⁰ Márcio Silveira dos Santos, « A pluralidade... », *op. cit.*, p. 126.

« Canevas », ou encore *canovaccio*, ce format est un scénario qui intègre la notion de fluidité et il est parfaitement adapté, donc, à l'improvisation, l'inattendu, l'imprévisible qui sont, d'évidence, le propre de la rue.

Au nombre des composants élémentaires de ce format, on trouve bien sûr le « sujet » ou disons le contenu de l'action, les situations et leurs descriptifs, les figures et les actions, les indications de mouvements (entrées, sorties, etc.)...

Et il est vrai que cette structuration emprunte beaucoup au jeu de la *commedia dell'arte* du Moyen Âge et de la Renaissance.

Tous ces composants⁹⁶¹ servaient à définir le cadre pour l'improvisation d'une intrigue. Il s'agissait effectivement d'une sorte de fil conducteur pour le jeu. Ce cadre s'appelait *soggetto*, à savoir l'argument. Cet argument tournait souvent dans la *commedia*, d'ailleurs, autour des quiproquos entre les amoureux, ou entre le patron et les *zannis* (à savoir, les « dépossédés »), par exemple.

On constate, alors, l'influence de ceux-ci dans quelques formes contemporaines de rue (y compris notre corpus). Parce que le recours au canevas permet d'organiser la dimension séquentielle⁹⁶² et le sujet d'une proposition. Même si celle-ci est dépourvue d'une fable « bien cadrée ».

Cela étant, et même si l'on peut déceler des ressemblances entre les pratiques urbaines et les canevas que nous venons d'évoquer, il y a bien entendu aussi des différences entre le *canovaccio* de la *commedia* et les pratiques de notre corpus. Nos remarques n'étaient pas faites pour penser éventuellement une filiation, mais plutôt pour souligner des formes de structuration similaires qui s'expliquent, peut-être et tout simplement, par la précarité, la fragilité des uns et des autres ; et cela à des moments de l'histoire du théâtre (en construction au Moyen Ages) bien distinctes.

Entre autres différences, on peut par exemple rappeler l'énorme diversité⁹⁶³ du

⁹⁶¹ Voir Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur. Manuale minimo dell'attore*, trad. par V. Tasca, Paris, L'Arche, 1990, et Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁹⁶² Philippe Chaudoir (dir.), *Généalogie, Formes, Valeurs et Significations. Les Esthétiques des Arts Urbains*, Rapport final de recherche, Ministère de la culture et de la communication – DMDT ; Réseau "arts de ville", UMR CNRS 5600 "environnement, ville, société", Université Lyon 2, octobre 2007, p. 137. Chaudoir désigne cette structure par « canevas narratif ».

⁹⁶³ Par-là, il faut souligner que les comédiens se spécialisaient en un personnage-type ou en un masque. Dans la mesure où ils jouaient un type de personnage pour toute leur vie, ils composaient un énorme répertoire de *gags*. En conséquence, c'était plus facile pour les troupes d'avoir un grand répertoire de pièces (dans la mesure où ces pièces étaient directement issues du répertoire de *gags* des comédiens).

répertoire des troupes de *commedia dell'arte* médiévales (et cela jusqu'à la Renaissance). On peut également rappeler un point technique puisque les groupes médiévaux affichaient derrière la scène des « notes écrites » à propos de leur *soggetto*. Il s'agissait, grâce à cette « astuce » de mémoriser les différentes « parties » de la représentation. Ces liens, appelés *lazzis* ou *gags*, assuraient l'unité de succession des scènes d'une façon plutôt comique. On comprend bien qu'à la différence des œuvres de notre corpus qui ne recourent pas à ces stratagèmes, il y a ainsi des différences fondamentales, puisque si pour les premiers il y a une sorte de conduite ou de direction, en revanche les pratiques urbaines dont nous sommes les contemporains sont bien plus disponibles à intégrer la réalité dans le processus de jeu et d'action.

On comprend donc que, si le *canovaccio* a à cœur d'apparaître comme une sorte de « spectacle » fondé sur une « unité de l'intrigue » (c'est-à-dire soucieux de présenter au public une fable, construite de manière cohérente, avec un début, un milieu, une fin) ; les « scénarii » de notre corpus n'organisent aucune fable et ne font pas préexister l'action (un texte ou une histoire) à la rencontre avec le passant. On pourrait dire, d'une certaine manière, que la pratique et le protocole de l'action font du passant un constituant essentiel du processus.

Ainsi, en-deçà de l'organisation d'un récit plus ou moins linéaire chronologiquement (comme les quiproquos entre deux amoureux), on voit à travers notre corpus une organisation qui visait à la prolifération des images dans le quotidien. Un enjeu qui nous rappelle l'affirmation suivante de J.-F. Lyotard : « [...] l'important n'est pas de produire un discours consistant, mais plutôt de produire des "figures" dans la réalité »⁹⁶⁴.

Selon nous, il y a là des différences majeures, et sans développer davantage, il me semble perceptible que les pratiques de notre corpus sont dans un rapport de rupture évident avec le *canovaccio*, ne serait-ce que par ce « goût » de l'éclat, du fragment...

Dès lors, si nous avons volontairement fait un parallèle avec le « canevas », il nous faut préciser que nous parlerons, par rapport aux propositions de notre corpus, de « canevas en discontinuité » ou « canevas en discontinu ».

C'est-à-dire, et le mot nous semble important par rapport à ce que nous avons dit

⁹⁶⁴ Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et de Freud*, Paris, UGE, 1973, p. 235.

jusqu'à maintenant ; par « discontinu » je désigne non seulement une forme archipélique, mais également le caractère nomade de ces pratiques urbaines. Pour ces formes, la question de l'unité (de la fable), la question de la continuité, la question du spectateur assemblé... est seconde.

En revanche, et parce qu'il faut garantir à ces formes l'autonomie dont elles ont besoin, le discontinu et le nomade (le contraire du figé, du sédentaire donc) est essentiel.

Comprenons-bien l'hypothèse que je formule. Il ne s'agit d'un jugement de valeur, mais d'une évidence ou d'une réalité. On pourrait aussi souligner, par ailleurs, qu'au-delà du « canevas » ou « canevas discontinu », ce format (certes différent dans l'un et l'autre cas) garantit au praticien-comédien une certaine autonomie⁹⁶⁵ dans la façon qu'il aura de diriger son jeu. C'est, entre autres choses, ce que souligne D. Fo quand il commente le travail de l'acteur dans la *commedia dell'arte*, d'après D. Fo, dans une

conception révolutionnaire de la pratique théâtrale et du rôle singulier des acteurs. [...] C'est sur eux [les acteurs] que repose toute la machine théâtrale. L'acteur-histrion est auteur, producteur, narrateur, metteur en scène ; il passe indifféremment du premier rôle à celui de faire-valoir (*spalla*), à l'improvisiste, prenant sans cesse à contre-pied non seulement le public, mais ses camarades sur la scène.⁹⁶⁶

Dès lors, chez l'Ói Nóis Aqui Traveiz, la Rara Woulib, le Falos & Stercus et l'Ornic'art, on remarque que cette autonomie du praticien a renforcé la caractéristique fragmentaire de leur canevas.

Un processus polyphonique d'élaboration dramaturgique.

Eu égard à l'importance de la définition d'un « contenu », voire d'une matrice de pensée pour le développement de la construction dramaturgique, on verra comment notre corpus a engendré un type d'écriture.

⁹⁶⁵ Ce n'est pas la liberté ou la spontanéité totale, car le praticien doit (quand même) suivre les indications du scénario.

⁹⁶⁶ Dario Fo, *Le gai savoir...*, *op. cit.*, p. 27.

Cette « écriture » n'a que bien peu à voir avec « la dramaturgie de cabinet » ou « dramaturgie à la table » (évoquées par A. Mate au sens où le dramaturge ou l'auteur élaborerait préalablement, dans un coin reculé, le texte littéraire).

Abordant cet aspect pour les quatre groupes qui forment notre corpus, ces quatre collectifs observent un type d'organisation (organisation au sens de « réunion de sujet ») qui nous renseigne et qui « réfléchit » leur façon de conduire la création dramaturgique.

D'un côté, l'Ói Nóis et le Falos revendiquent leur caractéristique de groupe. C'est-à-dire des sujets réunis autour d'un projet esthétique et éthique de longue durée.

D'un autre côté, malgré le fait que la Rara et l'Ornic'art soient considérés juridiquement comme des « compagnies »⁹⁶⁷ auprès des institutions françaises, il nous semble (et surtout ils le disent !) qu'ils s'organisent aussi comme des collectifs.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 89 : Façade de la Terreira da Tribo, espace de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, © Nucleodos5

⁹⁶⁷ On fait cette remarque car, pour le contexte brésilien, le terme « compagnie » caractérise souvent une organisation très professionnelle d'artistes. Dans ce type de structure, les artistes normalement ne travaillent pas sans être rémunérés. Alors que pour le contexte français, « compagnie » n'a pas tout à fait la même connotation : elle désigne juste une organisation d'artistes de la scène reconnue juridiquement auprès des institutions. Elle peut, évidemment, s'appeler « collectif », « troupe », « groupe », etc.

Figure 90 : Façade de l'Illobo, où il y a une salle de la Rara Woulib, © googlemaps

Figure 91: Façade du Condomínio Cênico (*Copropriété scénique*), où il y avait une salle du Falos & Stercus, © Emav UFRGS

Figure 92 : Façade de la Friche la Belle de Mai, où il y a une salle de l'Ornic'art, © Frédéric D.

Eu égard ces caractéristiques, où les quatre groupements d'artistes ont l'habitude de se rencontrer périodiquement dans leur propre siège (soit pour faire des *trainings*, soit pour se mettre dans un processus de création), avec ou sans subvention, en cultivant une certaine indépendance vis-à-vis des institutions et en essayant de maintenir une cohésion des gens réunis autour de leur projet esthétique... notre sentiment, peu importe ce que peut en dire l'institution, c'est que l'ensemble observe une dynamique groupale et collective. Et cela parce que, comme le souligne R. Trotta, une dynamique groupale ne se révèle pas uniquement au moment où l'ensemble d'artistes se trouve sur « scène », mais elle suppose aussi des activités antérieures à la mise en scène (notamment son processus de création, sa façon d'organisation, et comment cet ensemble d'individus fait vivre et survivre le projet)⁹⁶⁸. Cette idée de travail en continu développé par R. Trotta est soutenue également par Y. Michalski. Tous les deux pensent que la continuité et l'établissement de liens durables dans le travail influencent le « résultat »⁹⁶⁹ du fait artistique. Et cela, parce que se développent des liens qui excèdent le travail artistique et qui naissent du travail artistique. Leurs pensées n'excluent pas la dimension conviviale, l'intimité... qui permet selon eux la maturation collective des idées⁹⁷⁰.

Pour nos « groupes », s'ils s'auto-désignent ainsi ou s'ils recourent au terme de « collectif », c'est afin de mettre en relief ces dimensions, cette pluralité de relations qui mêlent travail et vie, geste artistique et amitiés de camarades... cette manière de figurer une sorte de famille. Et à travers ce schéma, on peut comprendre que c'est aussi une façon d'échapper aux seules constructions du salariat (employés/employeurs). C'est donc également une façon de trouver des modes

⁹⁶⁸ Rosyane Trotta, *Paradoxo do Teatro de Grupo*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction de José Maria Neves à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1995, p. 28.

⁹⁶⁹ En sachant que le terme « résultat final » n'est pas assez juste, puisque les arts vivants, et surtout les pratiques urbaines, se caractérisent par leur caractère d'être dans un processus. Ainsi chaque mise en jeu provoque des situations différentes dans la rue.

⁹⁷⁰ Yan Michalski, in Rosyane Trotta et Yan Michalski, *Teatro e Estado – As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil : História e Polêmica*, São Paulo/Rio de Janeiro, Hucitec/ Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, p. X.

alternatifs à des logiques exclusivement « marchandes » réglées par la législation du travail.

Ainsi, concernant ce caractère collectif, où les rôles parfois se mêlent, où les disputes et les affections sont communes, où la vie est entièrement présente ; on peut comprendre qu'il serait très réducteur de nommer leurs réalisations seulement par les termes « création collective » ou « création collaborative »⁹⁷¹. Comprenons par-là qu'on ne peut pas les enfermer dans l'une ou l'autre catégorie, car il nous semble que ce n'est pas possible de mesurer le mode de relations internes. Sont-elles égalitaires ? Y observe-t-on une hiérarchie ? Y a-t-il des formes d'autorités ?

Il est difficile de savoir à quels moments certaines formes héritées reviennent insidieusement.

Il est difficile de faire abstraction de la complexité des relations humaines, des contradictions qui apparaissent et des rapports de force que développent les sujets.

Ainsi, par exemple, lors des créations artistiques, il est très commun que les moments de liberté (où les décisions peuvent être discutées collectivement) soient mêlés à d'autres moments où l'urgence de la situation exige que quelqu'un prenne tout seul la décision, et vice-versa.

Quant à la question hiérarchique, les expériences que nous en avons faite montrent qu'elle n'est pas statique, mais qu'elle dépend des situations, des aspects du processus.

Mais permettons-nous de dépasser cette référence à « l'enjeu hiérarchique » à laquelle nous avons substitué l'idée de *modus operandi* dans le cadre de l'élaboration dramaturgique. Si l'on évoque la notion de « processus polyphonique », c'est parce que celle-ci caractérise un processus où plusieurs voix et pensées peuvent contribuer à la composition de la proposition, même si celles-ci, parfois, ne sont pas retenues au moment final, à l'instant de l'exposition du « résultat » de la

⁹⁷¹ Pendant longtemps, surtout ce qui concerne les théorisations brésiliennes, il y eu cette polémique autour de la différence entre les processus collectif et collaboratif, et si réellement le collaboratif se donnait de façon horizontale ou pas. Comme il nous semble que cette discussion mériterait une analyse plus profonde, afin de ne pas porter un regard réducteur sur notre corpus, on évoque le terme « polyphonique ». De même, nous voudrions souligner que, juste à titre d'information, l'Ôi Nôis Aqui Traveiz revendique publiquement la « création collective » ; Paulo Flores, son fondateur, explique que c'est parce que « tous les membres peuvent participer de toutes les étapes de création de leur mise en scène. » Alors que la Rara Woulib, le Falos & Stercus et l'Ornic'art ne revendiquent pas de terme pour désigner leur type de création. Paulo Flores, cité in Rosyane Trotta, « A sede como espaço poético. », s.d., s.p. Disponible in issuu.com/spescoladeteatro/docs/name4d0364, lien consulté le 15 septembre 2018. C'est nous qui traduisons.

proposition. « Polyphonie », selon nous, permet d'accentuer et de souligner les aspects ouverts du processus, sa capacité à intégrer les idées d'où elles viennent.



(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 93 : Ói Nóis Aqui Traveiz, © Eugênio Barbosa

Figure 94 : Rara Woulib, © Sylvain Bertrand

Figure 95: Falos & Stercus, © Frederico Ruas

Figure 96 : Ornic'art, © Cdutrey

Par-là, le terme « polyphonique » renvoie à ce qu'en disait M. Bakhtine⁹⁷². Lui évoquait la métaphore d'un « roman polyphonique » pour faire référence à un aspect d'ouverture dans les œuvres de Dostoïevski. Cette ouverture, d'après lui, passait par un énoncé composé de plusieurs voix et de différents points de vue.

Dans le prolongement de cette pensée, mais en s'appuyant sur son savoir musical, E. Maleta évoque lui aussi l'idée que le terme désigne d'innombrables discours et points de vue d'autres personnes qui s'ajoutent à une « idée-matrice ». Ainsi,

⁹⁷² Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

semblable processus se constitue et aboutit à un discours polyphonique qui, par la nature même de sa construction, permet de s'ouvrir à d'autres rythmes...⁹⁷³

Quant à notre corpus, d'une façon générale, il nous semble que les quatre groupes et collectifs ont dès lors pris en compte le travail de composition individuelle du praticien lors du processus d'élaboration dramaturgique. Comme nous l'avons décrit dans la deuxième partie de notre thèse, ils ont tous investi dans un travail corporel d'abord très personnel qui, graduellement, ils apprenaient à se diriger vers d'autres « collègues ». Et ce travail sur soi, soulignons-le, était conduit, puis organisé par le metteur en scène⁹⁷⁴ et par les membres les plus expérimentés.

Dans leur pratique, les praticiens sont ainsi toujours partis d'un sujet-contenu (on pourrait désigner cela par « idée-matrice » liée à leurs dramaturgies) afin de déployer leurs mouvements physiques. C'est cette « idée-matrice » qui les guidait dans l'accomplissement de leur geste, la manière qu'ils avaient de le « dessiner » dans l'espace. Cet art du dessin « abstrait » et d'abord mental, puis physique et matériel qui représentait une idée, une émotion, une sensibilité... apparaissait ainsi dans la rue où il prenait tout son relief, soulignant au passage des formes de Présence dans l'ici et maintenant. Les regardant, je pouvais les contempler comme quelque chose qui développait une « perspective qui envisage[ait] l'unité entre art et vie »⁹⁷⁵ ...

À rebours, on comprend donc la nécessité de tout ce travail physique de partition chorégraphique, dans la mesure où la « plasticité du corps » (cf. J. Grotowski), les

⁹⁷³ Ernani de Castro Maletta, *A formação do ator para uma atuação polifônica : princípios e práticas*, Thèse de Doctorat en Education sous la direction d'Ângela I. de Freitas Dalben, Belo Horizonte à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2005, pp. 47-48. Là, il emprunte le concept de polyphonie au savoir-faire musical afin d'évoquer un « comédien polyphonique ». C'est-à-dire un comédien qui possède (ou qui cherche) de multiples connaissances, qui cherche enfin un savoir interdisciplinaire.

⁹⁷⁴ Juste à titre d'information, la Rara, le Falos et l'Ornic'art spécifient dans leurs dossiers de presse le responsable pour la mise en scène ou la direction artistique de la proposition. Respectivement, il s'agit de Julien Marchaisseau, Marcelo Restori et Rochdy Laribi. L'Ói Nois, observant un choix idéologique revendique le caractère collectif de leurs créations. Il ne précise pas qui est le responsable (même si l'on sait que le membre-fondateur Paulo Flores exerce un rôle important grâce à sa longue trajectoire artistique, ainsi que la comédienne Tânia Farias). Malgré cela, on voit dans tous les quatre que les membres les plus expérimentés aident celui (ou ceux) qui se trouve(nt) à la tête de ces groupes.

⁹⁷⁵ Maria Fonseca Falkembach, *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem : transcrição de retratos literários de Gertrud Stein na composição do corpo cênico.*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction de Milton de Andrade à l'Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2005, p. 19. C'est nous qui traduisons.

traces des mouvements, les combinaisons des sons... tout cela se révélait aussi une forme d'écriture⁹⁷⁶.

Autrement dit, et pour le formuler explicitement, ce travail physique est une forme d'écriture qui articule le corps à l'espace-temps. C'est la singularité de cette écriture de ne pouvoir exister que dans le temps de son apparition dans la rue. Et c'est à ce moment-là, qu'elle s'engendrait comme construction et organisation d'images, où l'ensemble d'actions s'inscrivait dans l'espace⁹⁷⁷. Ainsi, cette articulation des flux d'images (qui ne sont pas uniquement visuelles, mais aussi sonores, musculaires, etc.) se donnait expressément à voir, à entendre, à sentir. Et c'est ce processus, en définitive, qui nous renvoie et nous permet de penser ce travail « scénique » comme « un art de la chair »⁹⁷⁸, où le corps organise éphémèrement – loin des esquisses et schémas qui ont pu éventuellement naître sur le papier – le contenu, voire la pensée principale de la mise en jeu.

Brouiller les matériaux hybrides.

[...] il y a de la dramaturgie dès lors qu'au contact, actuel ou anticipé, de la scène, une pensée se cherche et s'ordonne [...] Il y a des usages extrêmement différenciés de la dramaturgie, et sans doute aussi des degrés d'élaboration dramaturgique [...] qui vont de dramaturgies « dures », comme celles des siècles passés, ordonnées par la forte charpente de l'intrigue et de la fable, à des dramaturgies beaucoup plus instables, labiles, en attente [...] de la structuration seconde que la scène viendra apporter en complément à l'esquisse dramaturgique ou en faisant jouer celle-ci avec d'autres matériaux : à la lisière, donc, de l'œuvre dramatique et du texte-matériau.⁹⁷⁹

⁹⁷⁶ Rudolf Laban, *L'espace...*, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷⁷ Christine Greiner, *O corpo : pistas para estudos indisciplinares*, Coimbra/São Paulo, IUC/Annablume, 2012, pp. 73-74.

⁹⁷⁸ Terme emprunté à Maria Falkembach, laquelle part des approches d'A. Artaud, de M. Ponty et de C. Greiner pour évoquer cet éloge du corps dans la scène. Maria Fonseca Falkembach, *Dramaturgia do...*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷⁹ Joseph Danan, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 33.

À propos de la dramaturgie, J. Danan identifie qu'on a surtout deux modèles d'écriture dramaturgique aujourd'hui : l'un qui cherche à maintenir certains principes dramaturgiques de représentation, l'autre qui n'est pas composé des textes exclusivement destinés au jeu scénique. Par rapport à ce dernier, l'auteur, et professeur qu'il est, précise que l'idée de travail dramaturgique n'est plus seulement ce qui correspond à la structure de fable de la pièce théâtrale, mais s'est ouvert à l'idée de « textes-matériaux ».

C'est-à-dire « un texte moins marqué dramaturgiquement : un roman, un essai philosophique, un traité d'agronomie, des fragments disjoints, des cartes postales... »⁹⁸⁰.

À partir de cette observation où l'on peut voir que la dramaturgie peut se penser au moins sous deux modalités, il nous semble que les œuvres de notre corpus se situent à mi-chemin de l'une et de l'autre.

En effet, il nous semble que ce n'est ni tout à fait l'une, ni tout à fait l'autre... parce que, d'une part, il n'y a pas d'intrigue proprement dite ; et d'autre part, parce que le canevas est un type de structure élaboré en envisageant la scène.

Sans doute parce que les groupes auxquels nous faisons référence travaillent autrement la collecte des matériaux, l'espace et ses brèches... Sans doute parce que leur mode d'organisation repose essentiellement sur les processus de glissement, passage d'un état à un autre au gré du développement du processus, jusqu'au moment où ils apparaissent dans l'espace urbain, dans la rue. En cela, on peut voir à travers ces modalités diverses tactiques de collectes (chansons, réponses à des questionnaires, travail de gestes corporels, fragments de pièces écrites, intérêt pour les images, les tableaux, etc.) Et tout cela, chez le praticien et dans leur travail, est disposé ou mis à disposition autour d'une idée, d'un sujet.

Ainsi, par exemple pour l'Ói Nóis Aqui Traveiz, le travail concernait le sujet du deuil vis-à-vis des disparus politiques. C'était une sorte de blessure dans l'Histoire brésilienne que l'État et une partie société, souvent, essaient de faire oublier. Idée de « deuil » donc, ou ce que nous pourrions tout simplement nommer « blessure ouverte »... Et c'est en partant de ce « deuil » ou de cette « blessure » qu'ensuite ils se sont servis d'autres sources d'inspiration (mettant ce « thème » en lien avec le

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

restant de l'Amérique latine, le texte *Viudas* d'Ariel Dorfman, l'abrutissement de la vie de tous les jours, etc.) pour organiser leur jeu. Finalement, ils ont structuré un schéma composé simplement de moments de silence, de déplacements, d'images corporelles, de chant d'une chanson et de récit des noms des quelques disparus.

Pour la Rara Woulib, il s'agissait d'un thème moins palpable, car il se référait à un enjeu d'ambiance. L'enjeu, pour eux, était de donner vie à une ambiance faite d'ivresse et d'onirisme, tout cela dans un rapport au quotidien pris dans la nuit. C'est-à-partir de ce motif (ou de ce sujet), qu'ils se sont inspirés de la sonorité du rara et du jeu carnavalesque (surtout celui haïtien). C'est à partir de ces observations sur l'ambiance nocturne (qui nous rapproche du monde de l'énigme et du secret, qui connote l'idée du mystérieux et du danger..) que le travail s'est écrit. Et c'est très logiquement que cette ambiance mise en place, ils ont choisi des instruments et des percussions (ils ont recouru aussi au chant dans une langue inconnue), choisi aussi des gestes, des déplacements afin de faire ressentir cette ambiance au passant, notamment à travers aussi des dialogues improvisés.

Pour le Falos & Stercus, le point de départ pour le sujet de leur proposition reposait sur un mélange d'inquiétudes du groupe. Cela passait par le rôle de l'artiste dans la société (d'après eux, le système actuel ne valorise pas l'artiste, c'est pourquoi celui-ci n'a pas d'autre choix sinon se mettre à côté des excréments du canal pollué), d'une déshumanisation de la vie et du corps, d'une absence du « désir » en partie liée à l'architecture urbaine... En partant de ces questions, ils se sont inspirés des tableaux d'A. Renoir, de poèmes de L. Vaz de Camões, de l'histoire passée-récente de Porto Alegre (où les gens pouvaient se baigner dans le fleuve *Guaíba*) afin de construire un canevas composé de gestes, de silences, de déplacements, d'interruptions du trafic routier, et de dialogues improvisés avec les passants.

Enfin pour l'Ornic'art, il s'agissait d'un thème encore plus incernable et palpable... il tournait autour du désir, de fantasmes qu'on pourrait entretenir vis-à-vis du mobilier urbain. En partant de la question « comment le désir pourrait devenir à la fois menaçant (vis-à-vis de l'ordre public) et invitation (vis-à-vis de l'espace public) ? »... les membres du collectif ont structuré leur canevas via un jeu de question-réponse autour du désir. Ils se sont inspirés aussi de la comparaison entre l'histoire passée et

actuelle de la ville, de quelques musiques (souvent électro-rock), de tableaux, de photographies et d'extraits de pièces (notamment celles de Sarah Kane). Ainsi, leur canevas a été composé fondamentalement de gestes, de déplacements, d'ouverture au dialogue avec les passants, d'usage de différents éléments (soit ceux naturels comme terre et eau, soit ceux du mobilier urbain).

Dès lors, à partir de ces quatre méthodes d'écriture, on peut remarquer qu'elles mettent en évidence l'usage des différents types de matériaux comme source créative : visuels, sonores, littéraires, corporels, etc.

Et malgré l'usage de ces matériaux très hybrides, il nous semble qu'il s'agissait fondamentalement d'un travail canalisé dans le but de *traverser* le corps du praticien... dans la mesure où le travail plus autonome et physique du praticien⁹⁸¹ composait ces « écritures scéniques ».

Ainsi, dans le prolongement de la pensée de C. Salles, pour qui l'acte d'écriture rappelle celui de l'esquisse, du brouillon, de la tâche...(c'est pour cela que l'artiste, d'après elle, fait toujours ce mouvement de remplacer, d'éliminer ou d'ajouter des micro-formes à une structure, en suivant des critères très personnelles⁹⁸² pour ensuite faire la sélection de ces matériaux)... on peut comprendre que les praticiens ont participé activement à l'acte de « brouiller » physiquement l'écriture de ce texte-schéma.

Or, si chaque praticien devait répondre individuellement et corporellement à toutes ces stimulations, on peut conclure que ce fait de « brouiller » s'est donné, enfin, polyphoniquement... au sens où il se révélait une affaire à la fois de corps, « de sonorité, de timbre, d'intonation, de tonnerre et de détonation, de rythme, de vibration, l'extrême tension d'une polyphonie »⁹⁸³.

Dès lors, il nous semble que cette polyphonie a été sensiblement augmentée par la façon dont ces pratiques se sont déployées dans l'espace, grâce au fait que ce déplacement dans l'espace favorisait une multiplicité des points de vue.

⁹⁸¹ Ileana Diéguez, *Cenários liminares...*, op. cit., p. 25.

⁹⁸² Cecília Almeida Salles, *Gesto inacabado : processo de criação artística*, São Paulo, FAPESP/Annablume, 2004, pp. 56-57.

⁹⁸³ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », in Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 57. C'était à propos des dessins d'Artaud.

III—1—2 Un scénario interstitiel.

Un langage pour relier scène et rue.

L'utopie est loin de se limiter à la sphère sociale. Elle existe aussi dans l'art⁹⁸⁴

Le théâtre dans la rue sera la vie même : multiforme, omniprésent, éruptif. Dans sa forme individuelle, « terroriste », il se passera de « programme ». Il offrira au passant une mise en situation, un dialogue, une ouverture.⁹⁸⁵

Disons que l'exploration, l'invention, l'imagination qui s'appliquent aux matériaux et aux techniques – comme aux contenus et à leurs langages – permettent de penser à l'art... Parce que, dans la mesure où l'art peut donner lieu à l'exploration des possibles et à la recherche comme aventure (par-delà les limites du possible), il correspond, en son fonctionnement, à l'utopie pensée par Bloch.

D'évidence, donc, certaines pratiques artistiques et leurs traductions esthétiques se donnent comme des « tempêtes », étant donné qu'elles viennent émousser « la hache aiguisée de la raison »⁹⁸⁶ pour reprendre un énoncé de Miguel Abensour.

Par ces « tempêtes », voire des « tempêtes utopiques » dont nous parlerons plus tard... on évoque spécifiquement le geste singulier de diverses pratiques urbaines.

Cela étant dit, ayant vu la façon dont les œuvres de notre corpus entretiennent et structure leur dramaturgie, nous avons pu dégager que ce corpus articule dialectiquement différents mécanismes, notamment ceux qui conduisent à la production d'un dissensuel et à effet d'étrangeté favorisant les processus de micro-collisions et de camouflages ; ceux qui produisent un rapport d'intimité propice à favoriser la Rencontre entre le passant et l'artiste.

Nous considérons alors que cette écriture destinée uniquement au jeu dans la rue, de caractère assez fragmentaire (au sens d'ouverture, de fissures ou de « tissu de dentelle »), avait pour enjeu la quête d'un rapprochement entre l'art et la vie. Rapprochement qui, selon nous, a donné lieu à d'autres langages et, peut-être, à

⁹⁸⁴ Ernst Bloch, *Du Rêve à l'utopie, entretiens philosophiques*, Paris, Hermann, 2016, p. 83.

⁹⁸⁵ Alain Schifres, « Pour un théâtre dans la rue », in Fernando Arrabal (dir.), *Le Théâtre..., op. cit.*, p. 244.

⁹⁸⁶ Miguel Abensour, *L'Homme est un animal utopique*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p. 33.

d'autres langues et à d'autres grammaires... Parce que, au fur et à mesure que les quatre groupes ont choisi une structure dégagée du but de la production de *logos* (où le rapport entre signes-référents-rationalité se révèle très commun dans les intrigues d'un jeu plus représentationnel, de structure fermée), ils ont promu des pratiques qui reposaient en définitive sur la production d'intensités dans l'espace.

En recherchant à « illimiter le langage »⁹⁸⁷ tel que R. Barthes pouvait en parler, cette « explosion de langage » s'est servie et s'est appuyée des diverses possibilités du corps (soit son aspect spectral chez l'Ói Nóis et la Rara, soit son aspect charnel chez le Falos et l'Ornic'art). Ce qui nous rappelle la citation suivante d'Artaud :

Entre le corps et le corps il n'y a rien, / rien que moi. / Ce n'est pas un état,
/ pas un objet, / pas un esprit, / pas un fait, / encore moins le vide d'un être,
/ [...] ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible, / c'est
l'intrusion de mon corps, *partout*.⁹⁸⁸ (italique de l'auteur)

Ainsi, au travers de la corporéité comme moyen de s'infiltrer partout, il nous semble que ces artistes cherchaient notamment à exprimer l'inexprimable, l'illisible ou l'intraduisible dans la vie quotidienne... Et cela sans doute parce que cette pratique (corporelle) relevait d'une nouvelle manière de s'exprimer, se substituant au langage quotidien, voire s'incarnant comme un mode subversif rompant avec le langage et son ordre habituel communicatif, discursif ou spectaculaire⁹⁸⁹.

Cet enjeu, d'ailleurs, a été commenté et mis en lumière par A. Artaud pour qui le jeu théâtral relevait d'un anti-poétique tout le temps que la scène ne participerait que de la résolution de questions d'ordre de la sphère morale ou psychologique, plutôt que de s'aventurer vers « l'ouverture à différentes possibilités »⁹⁹⁰.

On constate alors dans les pratiques urbaines de notre corpus l'engendrement d'une langue composée de sonorités, d'images, de déplacements, de silences, de petits mots dits, murmurés, inaudibles ou pas, aux gens et ainsi de suite. C'est ce que nous appelons une nouvelle langue, voire une nouvelle grammaire (pas de structure

⁹⁸⁷ Roland, Barthes, *Sade...*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁸⁸ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. XIV, Paris, Gallimard, 1984, p. 76.

⁹⁸⁹ Un enjeu mis en lumière par Artaud, lequel soulignait que le faire théâtral occidental obéissait encore aux mots (écrits et parlés) en dialogue, ainsi qu'au langage articulé habituel. En ce sens, cette façon de disposer le langage, selon lui, devenait juste un accessoire de la littérature. In *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 55-57.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 61-63.

figée, construction de phrases discontinues) qui produit une « langue poétique » et « plastique », étrangère à l'idée que la parole puisse être seulement perçue comme véhicule d'une littérature.

Soit une utilisation de la langue qui est au-delà de l'émergence ou de la construction d'une « parole qui fait sens ». Et donc, plutôt, un processus sonore qui se livre sous la forme de petits séismes qui creusent la parole, la lézarde, la fragilise en tant qu'unité porteuse de sens. Nos œuvres, d'une certaine manière, font vaciller⁹⁹¹ la parole et ce que l'on attend vers un inattendu.

C'est pourquoi le langage, dans le cas de nos exemples, était

destiné aux sens et indépendant de la parole, [que] doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.⁹⁹²

En cela, c'est un langage en somme qui tend à faire surgir un espace-rythme du quotidien, à le replacer à l'endroit d'une matière poétique. Ainsi, les moments souvent banals de la vie journalière pouvaient devenir une sorte de *poésie scénique* – ainsi en allait-il d'une toute simple trajectoire sur le trottoir, du contact entre deux personnes, de la traversée d'une rue ou d'un « *sitting* » au milieu du centre-ville, etc.

D'une certaine manière, à travers ces petits signes, on pourrait retrouver l'affirmation d'A. Moreira Silva sur le projet *artaudien*, lequel, selon elle, cherchait justement « un projet poétique qui dépla[çait] la définition même de poésie pour toucher à la pratique, et donc à la réalité, à la vie. »⁹⁹³

C'est pour cela que ces formes du (dés)ordre, selon nous, ont engendré une structure dramaturgique pleine des micro-espaces vides : parce que ceux-ci justement ont permis à ces pratiques de « dialoguer » avec l'espace physique de la rue et ses passants... ou de s'ouvrir aux différentes possibilités des trajectoires urbaines.

⁹⁹¹ On emprunte cette idée de « vaciller » devant une langue inconnue à Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p. 14.

⁹⁹² Antonin Artaud, *Le théâtre et...*, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁹³ Alexandra Moreira Silva, « Profanation et... », *op. cit.*, p. 54.

Cela étant dit, afin de retrouver ce qu'il y avait de plus humain, de plus dangereux, de plus anarchique⁹⁹⁴, cette dramaturgie constituée d'espaces interstitiels a été ouverte au rapport entre le passant et l'architecture de la ville, en aboutissant à une forme d'écriture, enfin, « en mètres ».

On verra, donc, en détail, chaque étape de cette composition qui prenait en compte la distance, puis le rapport avec l'espace et, enfin, le rapport avec autrui.

L'écriture « en mètres ».

Le terme « en mètres » est une unité de longueur qui renvoie à la « distance », c'est-à-dire au résultat de multiplication entre vitesse et temps. En tant qu'unité de mesure, elle sert notamment à indiquer la longueur entre deux points séparés dans l'espace.

Si l'on fait cette remarque, c'est parce que M. Clara Ferrer évoque une « dramaturgie en mètres »⁹⁹⁵ pour caractériser le rapport entre forme et contenu dans la mise en scène *Bom Retiro 958 metros* d'A. Araújo.

Dans ce cas-là, la dramaturgie du Teatro da Vertigem a abouti à un parcours de presque 1 km dans le quartier Bom Retiro, à São Paulo.

Or, concernant les propositions *Onde ? Ação n° 2*, *Deblozay*, *Ilha dos Amores* et *Échiquier Urbain Code 11*, nous lui empruntons le terme « en mètres » afin de souligner un type d'écriture dramaturgique qui prend en compte l'espace physique qui sera parcouru et qui est nécessaire à la réalisation de l'action. Dans le cas de ces quatre exemples, cependant, cette condition d'être en déplacement ne s'inscrivait pas dans une structure de fable dramatique et/ ou épique : elle s'inscrivait plutôt dans une organisation qui privilégie le fragmentaire, la non-unité, la déconstruction.

Peut-être que nous devrions souligner que, par caractère fragmentaire et de non-unité, nous ne parlons pas forcément de ce qui est dépourvu totalement d'une « épine dorsale » ou de ce qui se rapproche de la dynamique d'épisodes (où les derniers épisodes peuvent devenir les premiers et vice-versa, parce que cela ne va pas modifier la compréhension de la proposition en sa totalité). Pour notre étude, le

⁹⁹⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et...*, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁹⁵ Maria Clara Ferrer, « *Bom Retiro 958 metros*. Un titre qui en dit long. », in Silvia Fernandes (dir.), *Antônio Araújo...*, *op. cit.*, p. 104.

caractère fragmentaire sert à désigner la dynamique de la scène qui profite de la logique dissensuelle (le court-circuit) de la rue.

On fait cette remarque à cause, précisément, de certains praticiens qui essaient souvent de lutter contre la caractéristique polyphonique de la rue. Ils cherchent alors à produire une « unité fermée » dans un espace qui justement favorise la dispersion, et c'est pourquoi ils s'inquiètent de savoir si le passant « comprendra » la relation cause-effet de leurs propositions.

Face à ce type de proposition, nous pensons que les groupes de notre corpus n'ont pas eu cette inquiétude parce qu'il n'y a pas d'intrigue à comprendre. Plus exactement, étant donné qu'il s'agit de gestes corporels et vocaux, que tout cela se déplace dans la rue... le passant qui marche peut soudainement tomber sur des « morceaux »... C'est-à-dire, ce qui pouvait devenir, en somme, des « fragments » vis-à-vis la perception du passant.

C'est à cet instant que quelque chose de différent pouvait se passer dans le prolongement de cette micro-collision. Parce que, au fur et à mesure que ce sujet – le passant – adhère directement ou indirectement à la proposition artistique (en redéfinissant avec le praticien les différents *po/los* dans la ville), il participait lui-même de la composition de ce fragment.

En ce sens, ce caractère fragmentaire (favorisé par le processus de « tissu de dentelle ». Métaphore que nous proposons pour les œuvres de notre corpus) nous renvoie à l'approche derridienne de « déconstruction ».

Un concept de J. Derrida qui a servi, initialement, comme outil de lecture de textes et de discours dans la pensée occidentale. Ainsi, d'après le philosophe, « déconstruire » c'est mettre en question la « clôture de la représentation »⁹⁹⁶, ou encore, « c'est en quelque chose résister à la tyrannie de l'Un, du *Logos*, de la métaphysique, (occidentale) dans la langue même où elle s'énonce, avec l'aide du matériau même que l'on déplace, que l'on fait bouger à des fins de reconstructions mouvantes. »⁹⁹⁷

⁹⁹⁶ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 341-368.

⁹⁹⁷ Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue.*, Paris, Fayard/ Galilée, 2001, p. 12.

C'est ce que P. Pavis, d'ailleurs, définit comme un interstice entre « ordre et désordre, structure et événement, [...] prise dans une destinerrance [...] »⁹⁹⁸.

Se servant de la déconstruction derridienne qui relevait d'une approche philosophique de différents phénomènes tant littéraires que philosophiques, P. Pavis, entre autres, a ensuite appliqué l'idée de la « déconstruction » au domaine spécifique de la scène afin de réfléchir aux enjeux esthétiques. De la même manière, H.-T. Lehmann, par exemple, se sert de la déconstruction ou copie la pensée de J. Derrida afin d'expliquer la scène dite « postmoderne », d'en éclaircir les ambiguïtés et le processus, d'en saisir l'hétérogénéité et la discontinuité⁹⁹⁹.

Dès lors, lorsqu'à notre tour nous évoquons l'idée d'un canevas discontinu qui favorise la réalisation de micro-collisions, comme lorsque nous parlons de « fragmentaire », nous sommes finalement proche de J. Derrida.

Malgré cela, et parce que nous voulons être précise, il nous semble que ce *canovaccio*, qui est Le mot qui pour nous désigne l'idée de déplacement au sens large, renvoie à l'articulation des trois conditions suivantes : un « monde de pensées » (cf. A. Artaud) associé à un processus de spatialisation d'un contenu puis à une spatialisation nomade du sujet.

On se permettra, alors, de les expliquer maintenant.

Quant à la première, on emprunte l'expression « monde de pensées » à Artaud afin de nous référer aux diverses inspirations créatives qui ont stimulé les artistes de notre corpus. En articulant polyphoniquement certains matériaux hybrides (tels que des chansons, des dialogues, des partitions corporelles, des tableaux, etc.), ces artistes ont suivi, peut-être, un « parcours souterrain »¹⁰⁰⁰... C'est-à-dire qu'ils se sont lancés dans un parcours de découvertes créatives, dans la mesure où ils se sont éloignés du texte dramatique ou littéraire perçu comme l'épine dorsale fondamentale de la mise en scène. C'est pourquoi nous envisageons leur action comme un effort de faire émerger quelque chose de poétique dans l'espace urbain... ou encore, comme quelque chose qui relève de la quête d'autre langage pour la scène et pour la rue.

⁹⁹⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. par P.-H. Ledru, Paris, Arche, 2002.

¹⁰⁰⁰ On emprunte ce terme à Alexandra Moreira Silva quand elle parle du parcours créatif d'Artaud. In « Profanation et... », *op. cit.*, p. 53.

En ce qui concerne la deuxième (spatialisation du contenu), on se réfère à la propre structure qu'ils ont choisi. En règle générale, le canevas se révèle un schéma qui permet plus facilement la spatialisation des indications. Si normalement il renvoie aux indications d'entrées et sorties afin que le praticien puisse se repérer (en contribuant ainsi à un bon enchaînement de l'intrigue)... dans le cas de nos exemples il est plus qu'un simple appui pour le jeu représentationnel : il se révèle notamment un moyen qui permet la « spatialisation des impressions »¹⁰⁰¹ à propos de certains contenus et de certains endroits. Ou, autrement dit, il permet ce calcul qui part de l'univers subjectif des créateurs pour aboutir à une forme qui ne perd jamais de vue les caractéristiques de la rue.

Par-là, Il nous semble que ces artistes ont, enfin, *traduit leurs idées en espace*. Ainsi, en faisant cette correspondance entre le concept d'une idée et l'espace choisi, celui-ci est devenu, enfin, partie active de cette dramaturgie.

Enfin pour le troisième (l'être en déplacement), on se réfère à cette articulation entre l'idée traduite en espace et la condition nomade. En ce sens, le regard pratique sur la ville s'est révélé important, car il a permis aux praticiens de réfléchir à comment engendrer les déplacements.

Ce regard pratique renvoie à la méthode du *repérage*. Il est une manière de penser l'occupation de tous les endroits de la ville. Les groupes et collectifs de notre corpus ont alors repéré les espaces publics qu'ils avaient choisis, en analysant ses caractéristiques physiques, sociales, leur fréquentation, les horaires de de concentration, etc.

Dès lors, on comprend que cette écriture « en mètres » était associée à deux autres types d'écriture : celle qui prenait en compte l'espace physique de la ville, puis celle qui considérait le rapport au passant.

L'écriture de la ville.

En empruntant le constat d'A. Carreira à propos d'une dramaturgie qui part exclusivement de ce que le praticien ressent de la silhouette urbaine (« dramaturgie

¹⁰⁰¹ Terme emprunté à Jean-Sebastien Steil, prise de parole..., *op. cit.*, s.p.

de la ville »¹⁰⁰²), on parle ici d'une forme d'écriture qui peut initialement s'inspirer de l'architecture de la ville.

Il est important pour nous de faire cette nuance, car si dans l'étude de nos cas et l'analyse des œuvres de notre corpus, on peut distinguer deux processus au tout début, en fait il y a une convergence dans la finalité de ces pratiques : il s'agit de mettre en relation le praticien, le passant et le tissu urbain à travers le jeu qui s'y déploie.

Reste qu'il y a des différences que nous devons nommer.

D'abord, et par rapport aux propositions de l'Ói Nóis Aqui Traveiz et de la Rara Woulib, on observe que leur point de départ se référait à une matière poétique qui, initialement, ne concernait pas directement la lecture du tissu urbain, du moins d'un espace ou d'un endroit particulier de la ville.

Pour le premier groupe, précisément, cette matière poétique tournait autour de l'absence de la preuve d'un corps ; pour le deuxième, elle tournait autour des enjeux d'une ambiance nocturne au sens plus large, et ce que la sonorité en mouvement et en déplacement pouvait (y) provoquer.

Or, au début, et pour tous les deux, leurs créations ont été menées en traitant d'une façon exclusivement corporelle ce contenu assez abstrait. Ce n'est qu'au fur et à mesure du processus de création que ces groupes se sont mis à spatialiser ce qu'ils avaient composé physiquement et « sonorement ».

L'étape suivante a été alors la recherche d'un endroit – d'une façon ou d'une autre – symbolique pour le groupe d'artistes.

De même, les uns et les autres devaient se rapporter au contenu ainsi que répondre aux besoins techniques de la mise en scène. C'est pourquoi l'Ói Nóis a choisi un parcours qui finissait dans le carrefour de la Démocratie. Et c'est pourquoi aussi la

¹⁰⁰² Le fait de lire le tissu urbain est un mécanisme de création pour Carreira (professeur et metteur en scène) et, par extension, pour quelques artistes de la scène de rue contemporaine. Cela fait partie alors de ce qu'il désigne comme « théâtre de l'invasion », où la ville se révèle une dramaturgie (et non pas seulement un décor). Il parle de cet enjeu plus précisément dans son article « Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e teatro...*, op. cit., pp. 67-78. Même si nos approches théoriques se ressemblent en plusieurs aspects, dans notre étude on fait cette différence parce que nous pensons que la lecture du tissu urbain peut être une inspiration initiale pour la création des pratiques qui s'infiltrèrent dans la ville (une nuance vis-à-vis le mot invasion) ; de même, cette lecture peut inspirer les artistes après leurs premières sorties (pour la mise en jeu) dans la rue. Le plus important pour notre étude c'est le fait de se mettre en relation avec l'espace urbain.

Rara a choisi le parcours dans un secteur de la ville où émane une « odeur » du passé, un temps essentiel environné par un présent décadent.

Plus tard, ils ont articulé tout le matériel créé corporellement à ces espaces choisis pour, ensuite, les mettre en déplacement.

On comprend alors que les trajets dans le centre-ville (Ói Nóis) et dans le secteur autour du centre-ville (Rara) se révèlent des « trajets idéaux » pour eux – si l'on peut dire comme ça. « Idéal » au sens où, structurellement, ils sont devenus une référence pour le choix des endroits en d'autres villes (quand ils tournent avec leurs propositions).

D'autre part, par rapport aux propositions du Falos & Stercus et de l'Ornic'art, on observe que leur point de départ se référait à une matière poétique qui concernait plus directement la lecture du tissu urbain : un endroit particulier de la ville.

Plus précisément, pour le premier groupe, cette matière poétique tournait autour du rapport entre la liberté du corps et son plaisir vis-à-vis des « machines urbaines ». Pour le deuxième, cela tournait autour de « comment fabriquer du désir et du fantasme » (ce qu'ils ont nommé « fantasme urbain ») à partir de l'architecture urbaine.

Or, initialement, les deux groupes ont mené leurs créations, en traitant d'une façon exclusivement corporelle ce contenu. Malgré cela, au cours de cette première étape, les artistes savaient déjà quel coin de la ville serait l'endroit idéal pour leurs propositions respectives.

Ensuite, il s'est agi d'un processus de spatialisation du contenu. C'est pour cela que, à ce moment-là, ils avaient défini l'endroit qui répondait à leurs besoins techniques, subjectifs et créatifs. Plus précisément, le Falos a déterminé le coin/l'espace tout près du grand centre commercial et du canal pollué. L'Ornic'art, lui, a déterminé le secteur qui allait de la Friche la Belle de Mai au centre-ville – près du quartier des Réformés.

Finalement, ils ont articulé tout ce qu'ils avaient composé corporellement aux espaces choisis, en les transformant dans une trajectoire.

On comprend alors que les trajets spatiaux du Falos et de l'Ornic'art ont été déterminants pour leurs écritures dramaturgiques. Ce n'est pas un hasard si le premier l'a joué juste une seule fois, alors que le deuxième l'a tourné très peu.

Dès lors, pour l'une le processus de spatialisation dans la ville est arrivé un peu plus tard, alors que dans l'autre la spatialisation a été prise en compte dès l'étape initiale de l'écriture. Ce que nous pouvons en déduire, c'est que de toutes les manières il s'agissait d'un mode d'écriture tourné vers l'ouverture d'un dialogue avec le tissu urbain. Nous y reviendrons plus tard.

Mais déjà on comprend que l'on peut souscrire au propos d'A. Carreira lorsqu'il écrit qu'il faut « repenser le rôle du comédien, sa fonction et l'endroit qu'il occupe dans les processus créatifs théâtraux. Le dialogue qu'il entretient à la silhouette de la ville exige que le comédien dépasse les frontières avec son jeu. »¹⁰⁰³...

Il nous semble que, en définitive, cette écriture – élaborée assez polyphoniquement entre les praticiens, puis entre les praticiens et le paysage urbain – a été, enfin, complétée par le troisième pilier fondamental de ce processus : l'usager de la rue.

L'écriture du passant.

Dans notre thèse, on a eu la tendance – la plupart du temps – d'employer le terme « passant » plutôt que celui de « spectateur »¹⁰⁰⁴ parce que ce dernier, en règle générale, caractérise les gens qui se réunissent pour assister à une mise en scène. Ou encore des gens qui se retrouvent ensemble dans une temporalité et spatialité données, en se transformant ainsi dans une unité assemblée.

Bien entendu, les œuvres de notre corpus ne sont pas étrangères à ces phénomènes de concentration de personnes, mais c'est tout de même très différent. C'est assez différent de la manière dont des gens se forment en « public » lorsqu'ils s'organisent pour aller assister à spectacle. C'est ce qu' A. Gonon appelle le « spectateur prédéterminé »¹⁰⁰⁵).

Dans le cas de nos pratiques et de nos groupes, pour être très précise sur ces aspects, on a pu observer (notamment dans notre seconde partie de thèse) que ces pratiques reposaient sur la production de « concentration » et simultanément sur la « dispersion » des passants. Cela étant en partie lié aux Rencontres par hasard,

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁰⁴ D'après les études de Florence Naugrette (in *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Vois, Bréal, 2002) et de Marie-Madeleine Mervant-Roux sur le spectateur.

¹⁰⁰⁵ Anne Gonon, *Ethnographie du spectateur : le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.*, Thèse en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Serge Chaumier à l'Université de Bourgogne, Dijon, 2007, p. 78. Cette auteure parle aussi d'un « spectateur en puissance », où le sujet se trouve dans une « balade théâtrale hasardeuse » dans le contexte festivalier des arts de la rue. *Ibid.*, p. 79.

ainsi qu'au dynamique urbaine incontrôlable puisque celle-ci sont « libres » et s'auto-engendrent.

Ce sont des raisons pour lesquelles, nous recourons au mot « passant » qui nous semble caractériser la polyphonie des trajectoires et des micro-ondes qui composent le paysage urbain.

Aussi, et dans le prolongement de cette proposition, on empruntera à M. Silveira dos Santos l'idée de « dramaturgie du spectateur ». Expression qui n'est pas un hasard et qui nous permet alors, via les œuvres de notre corpus, d'avancer l'hypothèse que le passant et sa relation à l'action comme au tissu urbain doivent se concevoir comme une forme d'écriture puisque l'on parle de « dramaturgie du spectateur ».

Soit une pratique d'écriture qui, grâce à cette recherche de refuser le clivage entre l'espace de jeu et l'espace pour l'activité spectatorielle, fait référence à ce que M. Crespin disait sur la spécificité du jeu dans la rue : « la conscience d'être ensemble, sans qu'il y ait de démarcation infranchissable entre l'émetteur et le récepteur. »¹⁰⁰⁶

Du fait que notre étude n'a pas suivi la méthodologie ethnographique¹⁰⁰⁷ (celle-ci permettrait d'analyser le rapport que chaque groupe social de passants entretient à la mise en scène de rue, par exemple), nous nous permettons d'esquisser des réactions ponctuelles¹⁰⁰⁸ qu'on a pu observer lors de ces mises en jeu.

Concernant la proposition *Onde ? Ação n° 2*,

- la praticienne a donné au passant qui marchait dans la rue un petit morceau de papier déchiré où le nom d'un disparu était griffonné. Ce passant lui a demandé : « qu'est-ce que ça veut dire ? ». Ils se sont regardés. Moment de suspension. Elle ne lui a rien dit. Elle est partie, et il est resté statique durant quelques secondes en regardant l'horizon.

- pendant que le groupe de femmes s'est mis à dire les noms des disparus, quelqu'un qui marchait dans la rue a crié dans leur direction « Dégage, Temer ! »¹⁰⁰⁹. Il a poursuivi en disant d'autres mots d'indignation par rapport à la situation politique du pays. Cela a attiré momentanément l'attention de quelques passants (qui ont

¹⁰⁰⁶ Entretien de Michel Crespin à Nicolas Roméas, in Michel Crespin, Marcel Freydefont et Nicolas Roméas (org.), *Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac.*, Paris, Plume/ HorsLesMurs, 1995, p. 36.

¹⁰⁰⁷ Une étude qu'Anne Gonon a menée dans sa thèse de doctorat.

¹⁰⁰⁸ C'est une petite liste de réactions qui n'est pas du tout exhaustive.

¹⁰⁰⁹ Michel Temer, vice-président qui est devenu président du Brésil (entre 2016-2018) après l'impeachment de la présidente Dilma Rousseff.

tourné la tête). Quant au groupe de femmes, il a baissé le volume de voix pendant les mots indignés du passant, sans ignorer sa présence.

- pendant que les praticiennes, silencieuses, jouaient avec leurs chaises, une femme (peut-être une SDF) a décidé de s'installer juste à leur côté, au milieu du cercle invisible. L'une de ces praticiennes a dirigé son geste chorégraphique et son regard directement vers elle et, immédiatement et comme en réponse, cette femme s'est mise à intégrer le jeu de manière visible.

Concernant la proposition *Deblozay*,

- pendant que le praticien s'est mis à danser avec quelqu'un du public une sorte de valse, cette personne a commencé à lui poser certaines questions (s'il allait bien, s'il n'était pas trop fatigué, etc.). Le praticien, pour sa part, lui donnait des réponses très vagues, mystérieuses, remplies de silences, en essayant un contact plutôt sensoriel que verbal.

- un monsieur installé sur la terrasse suspendue de son appartement a été tellement troublé par la bande des gens qui passaient devant son immeuble, qu'il se mit à leur adresser des mots en exprimant son bonheur devant tout le monde. Ainsi, on voyait sa silhouette, son visage, le mouvement de son corps, tout cela mêlé à la sonorité du rara haïtien.

- une voiture s'est arrêtée au milieu de la trajectoire du groupe. Celui-ci, alors, a improvisé avec ce fait, en jouant avec la « machine » et avec les gens qui se trouvaient à l'intérieur.

Concernant *Ilha dos Amores*,

- pendant que le groupe faisait sa partition chorégraphique avec les draps de bain (au bord du canal pollué), un passant a essayé de se rapprocher un peu rudement d'une praticienne. En voyant sa collègue qui essayait d'improviser avec la situation, l'un des praticiens (notamment un membre expérimenté du groupe) a envahi leur jeu afin de la sauver. Ainsi, il a retourné la situation de telle sorte que le passant s'est retrouvé presque nu.

- Une passante, très animée devant la situation, s'est mise à danser avec eux et a fini par se déshabiller. D'autres passants ont fait pareil.

- pendant qu'une praticienne jouait avec la voiture, les gens qui se retrouvaient à l'intérieur se sont mis à lui poser des questions de curieux sur la situation de jeu. Des questions qui, d'ailleurs, n'ont connu aucune réponse verbale.

Concernant *Échiquier Urbain Code 11*,

- pendant que les praticiens déplaçaient un lit dans la rue, un SDF s'est mis à regarder la situation. En constatant que cet « objet » attirait son attention, les praticiens l'ont invité à s'allonger sur le lit. Ensuite, celui-ci a été déplacé en plein d'endroits, avec toujours le SDF dessus.

- pendant le jeu d'une praticienne avec le conteneur de poubelle (celui-ci transformé en piscine), certains passants se sont mis à poser des questions sur le signifié de son geste. Elle ne leur a rien répondu, mais elle a invité les passants à grignoter quelques biscuits et fruits.

- Un passant, après avoir vu le groupe littéralement « se planter » dans un petit terrain composé de terre noire, a décidé lui aussi de s'allonger dans la rue, juste à côté de ce terrain.

À partir de ces quelques exemples de réactions de passants (des exemples qui ne représentent pas du tout l'immensité de situations inattendues recueillies par les groupes)... on comprend que les passants ne comprenaient pas tout de suite de quoi il s'agissait. Ils ne saisissaient pas l'usage différent de l'espace. Ensuite ils ont eu quelques réactions, lesquelles mettaient en relief deux formes principales d'une « écriture du passant ».

On peut évoquer cette « écriture du passant », parce que le passant, à un moment, décidait d'interférer pendant quelques secondes, ou même le temps d'un intervalle plus long. Et cette interférence était lié bien sûr, au parcours physique des artistes qui déclenchait l'envie de jouer avec eux, et ainsi de suite.

Il nous semble alors que cet ensemble de situations inattendues obligeait les praticiens à trouver une solution immédiate. Cela les obligeait, en somme, non pas à contourner cet « événement », mais à le « réécrire » immédiatement, dans l'instant. Et du coup, ce processus de « réécriture immédiat », cette « réécriture dramaturgique » modifiait le processus perceptif du restant de passants.

De la même manière, le moment ou la recherche d'un contact avec le passant afin d'augmenter le degré d'intimité, obligeait à trouver des modes d'écriture immédiat

également. Mais il s'agissait d'une « écriture » à une plus petite échelle, entre deux sujets : le passant et le praticien. La proximité de l'un et de l'autre modifiait également, très certainement, le processus perceptif de l'un comme de l'autre.

Enfin, et soulignons-le, il faut bien admettre aussi qu'il y a « une écriture du passant », directement ou indirectement, qui participe donc à la « scène ». Et cela parce que l'écriture de l'action se nourrissait de l'interférence qu'est le passant dans le jeu. Interférence qui modifie le jeu du praticien.

En cela, on comprend qu'il s'agit d'une écriture polyphonique, où le passant, la spatialité de la ville, la condition nomade dans l'espace, tout cela nourrit *polyphoniquement* l'esthétique de ces pratiques urbaines. Et ce n'est pas uniquement et simplement un « nourrir » métaphorique : ces éléments forçaient les praticiens à toujours réécrire leurs dramaturgies préconçues. C'est notamment ce que met en lumière la praticienne Mirtthya Guimarães, du groupe Quem tem boca é pra gritar (de João Pessoa) :

Le jeu dans la rue a sa spécificité, dans la mesure où la rue est un endroit ouvert à la situation inattendue. Ainsi, malgré le travail de préconcevoir une dramaturgie et de bien répéter et préparer le jeu, quand on débarque dans l'espace urbain il se transforme, il s'amplifie. On pense alors que l'écriture dramaturgique des mises en scène de rue se trouve toujours en mouvement, étant donné que le vrai « ceci » ou « cela » dramaturgique se construit quand on est dans la rue, quand le moment devient à la fois un passé/ présent/ avenir.¹⁰¹⁰

Il nous semble, alors, que ce type de *canovaccio* – notamment celui qui relève du discontinu – favorisait l'apparition chez le praticien d'une condition de « se sentir affecter » ou, si l'on veut le formuler d'une manière plus précise, favorisait une façon de « se mettre en contact avec ». Une façon qui, finalement, révèle que ces artistes avaient pour but de relier deux sphères souvent envisagées comme distinctes (art et quotidien)...

¹⁰¹⁰ Mirtthya Guimarães, « Il Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Uma impressão. », in Núcleo Pavanelli (org.), *Il Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno II*, São Paulo, Núcleo Pavanelli, 2013, p. 27. C'est nous qui traduisons.

De ce fait, ces artistes ont transformé cette quête de langage en une sorte de dispositif de scène, à travers lequel ils pourraient se mettre en relation plus étroitement avec la vi(II)e.

III—1—3 *Se mettre en relation à : un rayon pour la « dévoration ».*

Une aire ludique.

Il n'existe pas de vérité. Ce qui existe, c'est la vie telle qu'elle est, y compris les milles multiplicités de formes existantes de vie.¹⁰¹¹

Chacun son tour d'être mangé.¹⁰¹²

En tenant compte de cette forme d'écriture ouverte au dialogue avec la vie quotidienne, au travers de laquelle ces quatre pratiques urbaines ont pu s'infiltrer dans la ville... nous avons identifié une même procédure dramaturgique : celle de « se mettre en contact » avec les divers éléments qui composent l'espace urbain, y compris sa structure physique, les flux du trafic routier et piétonnier, son mobilier, les passants. C'est pourquoi, d'ailleurs, on a évoqué antérieurement l'écriture « en mètres », de la ville puis du passant, étant donné que ceux-là permettaient à l'artiste de s'amalgamer aux innombrables situations urbaines.

Par ailleurs, en ayant vu que ce travail dramaturgique aboutissait à un « déplacement du point de vue » (cf. L. Althusser) du passant sur le fait artistique et sur la ville – grâce surtout à l'engendrement des micro-collisions et de l'enjeu du camouflage/ décamouflage, nous nous rappellerons de l'affirmation placée au-dessus via la citation de José Celso. D'après lui, la vie se caractérise justement par la coexistence de multiples formes et de points de vue, ce qui met en relief le caractère relationnel entre les choses...

De ce fait, le geste de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art nous renvoie, en définitive, à l'approche anthropophagique d'O. de

¹⁰¹¹ José Celso, propos recueillis par Otávio Dias, publié *in* revue *Trip* le 24 octobre 2011. Disponible *in* revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso, lien consulté le 11 juin 2017. C'est nous qui traduisons.

¹⁰¹² Extrait de la pièce *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Plus précisément, c'est la parole du personnage Père Ubu, scène VI, « LES MÊMES. Entre un ours. ».

Andrade du monde. Une approche critique de monde qui cherchait à promouvoir la transformation vers un nouvel ordre via le mot-clé « contact » (cf. A. Nodari).

Plus précisément, conformément à ce qu'on avait vu dans la première partie de notre thèse, l'utopie anthropophagique *andradienne* se révélait un dispositif spatial – voire poético-spatial – d'absorption de l'ambient.

Conçu comme un moyen de résister-réexister parmi les cultures de masse prédatrices, il s'agissait d'une tactique de survie où la « transmutation » supposerait le fait d'incorporer l'essentialité de « l'ennemi ». Un enjeu, en définitif, d'altérité, parce que, au fur et à mesure qu'on déglutit autrui, on se reconnaît, on reconnaît nos besoins et nos forces.¹⁰¹³

En analysant alors ces quatre propositions artistiques, on comprend qu'il s'est agi d'un geste à la fois esthétique et micropolitique de « réexistence » (cf. J. Celso), où la quête de survie concernait l'action « d'anthropophagiser » la ville afin de ne pas être *bouffé*, *écrasé* par le quotidien urbain et son système. Un geste qui, en quelque sorte, signifiait « dévorer » ce qui compose l'espace urbain/ transformer *in situ* et *in vivo* l'écriture du jeu.

C'est pour cela qu'on s'est permis, lors de la rédaction de notre thèse, d'envisager l'approche critique-poétique d'Andrade comme un dispositif courant dans la scène de rue. Parce que cet enjeu, fondé sur l'absorption spatiale et sur le contact (lesquels supposent la production d'altérité), favorise une ouverture aux innombrables possibilités inattendue, notamment celui de la Rencontre.

À l'occasion de telles situations, tout peut nous arriver – y compris la question du hasard et du danger : celui que les choses se mettent à l'envers, tel que le personnage Père Ubu l'exprime dans la citation au-dessus. Dans ces situations, conformément à ce que Glissant dit de la « pensée du tremblement », le fait de « se mettre en contact avec » nous oblige souvent à réécrire nos dramaturgies individuelles...

Cela étant dit, on se réfère à l'anthropophagie d'Andrade comme à un dispositif pour la scène parce que, tel quel nous l'avons vu, l'approche *andradienne* se révèle un enjeu fondamentalement spatial.

¹⁰¹³ Suely Rolnik, « Subjetividade antropofágica », in Paulo Herkenhoff et Adriano Pedrosa (éd.), *Arte Contemporânea Brasileira : Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de Sao Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128-147.

De ce fait, on observe que les artistes de notre corpus ont dû mettre en place une aire de jeu afin d'engendrer cette absorption de l'ambient. Ou, via leurs corps, ils ont mis en œuvre une « aire de jeu partagée » (cf. A. Kapelusz) de dimension notamment ludique et anthropophagique.

Par « jeu » et « dimension ludique », on rappelle que J. Huizinga les avait caractérisés comme une activité volontaire et libre, encadrés dans une dimension temporelle et spatiale réglée selon quelques instructions données¹⁰¹⁴. En motivant une transformation éphémère du quotidien, cet aspect ludique renforce la façon d'envisager le sujet au-delà de l'activité productive et économique.

On ne doit toutefois pas réduire notre compréhension du mot ludique au seul aspect du jeu. Ce qui reviendrait à le limiter seulement à la présence d'action artistique. On doit ainsi se rappeler de la remarque de M. de Certeau. Parce que, d'après lui, l'aspect du jeu se trouve dans la vie elle-même, dans la mesure où il se mêle aux activités humaines. « [...] risque, partie gagnée ou perdue. Il y a dès l'enfance un besoin de jeu. [...] il se donne des formes et des règles ; il s'organise socialement. »¹⁰¹⁵

Une pensée, celle de M. de Certeau, qui nous permet de mettre en évidence à travers nos études de cas qu'il y a un phénomène sous-jacent à la rue : celui d'actualisation. Ainsi, à partir de ce (dés)ordre éphémère dans le quotidien urbain, la figure du passant est réactualisée... Parce que, d'un « homo quotidianus » qui est « virtuellement un automate »¹⁰¹⁶, ce sujet retrouve une condition différente alors même qu'il occupe toujours la rue.

Dès lors, quand on évoque « une aire de jeu », on parle d'un espace qui n'est pas fermé sur lui-même. Comprenons par-là que l'aire de jeu est elle-même, une aire prise dans le souffle et les interférences des alentours.

Pour autant que notre analyse portera sur la mise en place d'aire ludique dans des espaces publics aussi différents que ceux de Marseille et Porto Alegre, nous n'oublierons donc pas la proposition de M. de Certeau. Et même si ces espaces ne sont pas tout à fait identiques, il nous semble que la lutte et la tactique de survie de ces artistes, finalement, se ressemblent et nous rappellent la radicalité d'O. de

¹⁰¹⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit par C. Seresia, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁰¹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du...*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁰¹⁶ Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 13.

Andrade... Dans la mesure où ils mettent tous en tension les dispositifs du système, de la ville et du faire théâtral.

Routiers. Routiers. Routiers. [...] Mort et vie des hypothèses. [...] Les idées s'emparent de tout, réagissent, brûlent les gens en place publique. Supprimons les idées et les autres paralysies. En faveur des routiers. [...] ¹⁰¹⁷

Un rayon de longueur 1 : des absorptions spectrales de la ville.

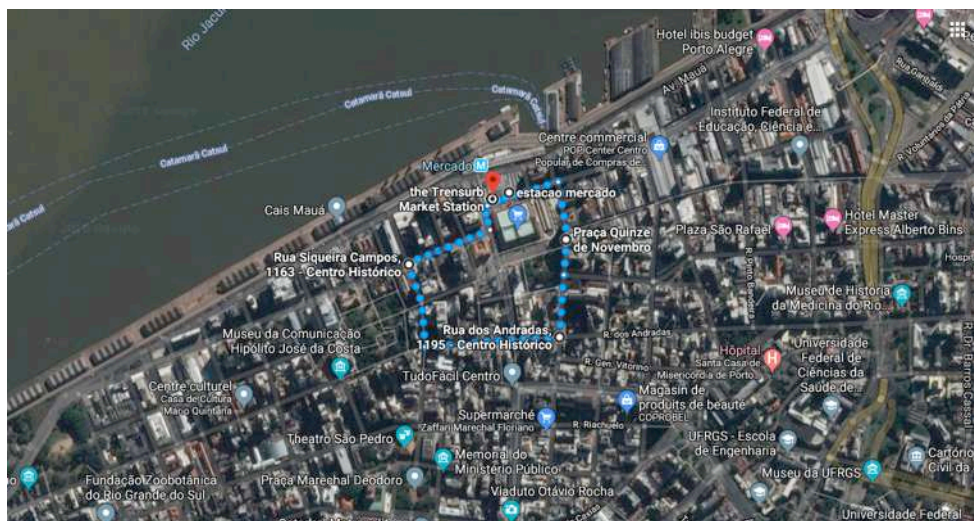


Figure 97 : concernant *Onde ? Ação n° 2* à Porto Alegre, © googlemaps

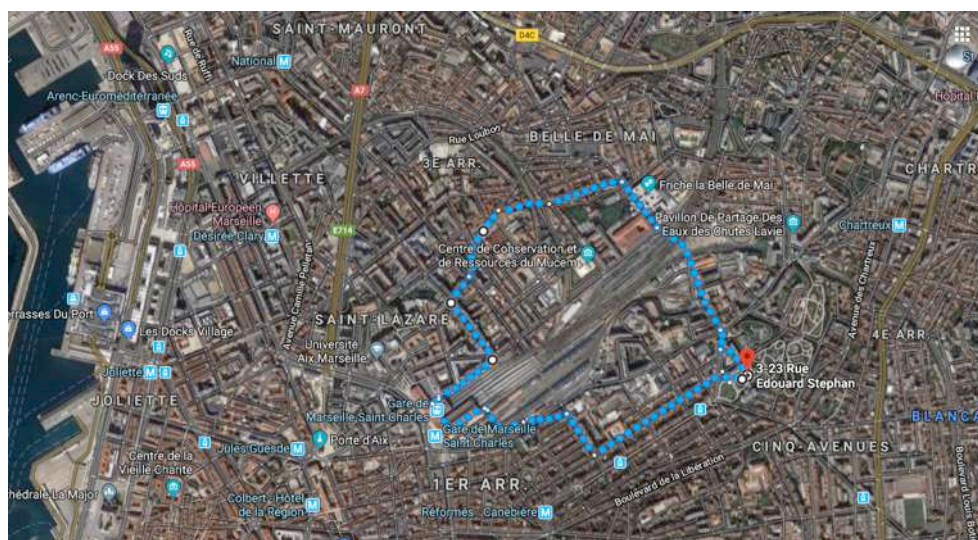


Figure 98 : concernant *Deblozay* à Marseille, © googlemaps

¹⁰¹⁷ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage »..., *op. cit.*, s. p. Juste à titre d'information, selon le traducteur en français M. Riaudel, la traduction du mot « roteiros » est rendue délicate parce qu'elle peut désigner « une carte maritime à la Renaissance (un « routier »), une trajectoire, un itinéraire [...], un plan de route ou de travail, voire la trame d'une histoire, un scénario de cinéma... ».

À partir de leurs trajectoires, on voit, d'une part, un rayon de 1,2 km à peu près, au cœur du centre-ville de Porto Alegre. Une ville où la « guerre urbaine » affecte la condition d'être dans la rue. En centre-ville (ainsi qu'en une majorité d'endroits), les gens serrent leurs sacs sur leurs corps, font très attention au moment de prendre leurs portefeuilles ou portables, et souvent préfèrent s'installer dans les endroits fermés (des centres-commerciaux, cafés, etc.)... Bref, c'est la sensation d'insécurité à tous les niveaux, parce que l'État – qui réduit ses missions – n'assure plus les questions minimales pour le bien-être de ses citoyens.

D'autre part, on voit un rayon de 4 km environ, tout près du centre-ville de Marseille. Une ville où les indicateurs de pauvreté augmentent de manière alarmante, parce que l'État (toujours lui) essaie de réduire le volume de ses responsabilités. Au quartier la Belle de Mai, surtout le soir, le sujet marche en demeurant constamment en éveil. Il est sur ses gardes. La majorité des rues souffre d'un éclairage public défaillant. Parce que ce n'est pas un endroit « bohème », le quartier se vide rapidement après 20h. Les gens ont assez peur de traverser ce quartier, surtout parce que c'est le début du célèbre « quartier nord » marseillais qui a très mauvaise réputation. S'ajoute à cela le fait qu'il s'agit d'un endroit considéré depuis longtemps comme l'un des plus pauvres de France, où la présence des immigrés est très forte – surtout ceux venus de l'Afrique, y compris du Maghreb, la partie subsaharienne.

En précisant ces aspects, on voit ces deux aires de jeu – celles-ci qui comprennent leurs trajectoires, leurs points de départ et d'arrivée. C'est notamment en pensant à ces zones territoriales que l'Ói Nóis et la Rara ont conçu leurs créations, pour ensuite s'y infiltrer et y déployer leur jeu.

D'ailleurs, on a mis en dialogue, dans notre thèse, le travail de l'Ói Nóis et de la Rara justement parce qu'on avait identifié chez eux une même façon de se rapporter à l'espace physique de la ville et à ses passants. Un jeu de « dévorer » qui se révélait plus spectral, fait du jeu des ombres.

Par-là, on voudrait dire que ce « dévorer ludiquement » concernait une pratique basée fondamentalement sur l'emploi d'autre sonorité et d'autre rythme afin de « gagner/conquérir la rue ».

Ainsi, concernant la *tribu* de Porto Alegre, on peut citer le moment d'arrivée en silence... l'éloge de la lenteur... les deux déplacements simultanés (la plupart du temps en bande), où le cortège d'hommes se déplaçait dans un chemin différent de

celui du groupe de femmes... le fait de traverser le trafic routier et piétonnier... Un mouvement tout à la fois très concentré, focalisé sur le geste du praticien et simultanément un mouvement de dispersion lié à la dynamique spatiale de la trajectoire. Tout cela entrepris dans un seul but : celui d'absorber plus sensoriellement l'espace physique du centre-ville, y compris le passant.

De fait, les artistes de l'Ói Nóis n'avaient pas besoin de monter physiquement sur le mobilier urbain ou d'escalader les immeubles pour dévorer l'espace... car, ici, il s'agissait d'un ensemble de corps silencieux qui ressentait et se rapportait au paysage urbain, afin de se répandre (en tant que production d'abord de silence, puis de son) dans tous les coins.

C'est ce que nous évoquons, notamment lorsque nous parlons de ce corps latéralisé qui se tournait à 360°, et qui réagissait à tout. Y compris les sirènes d'ambulance, la voiture qui passait juste à côté, le passant qui criait des mots d'indignation à cause de la situation politique brésilienne...

En ce sens, ces praticiens réagissaient à tout l'environnement, soit d'une façon évidente (en se tournant physiquement vers l'interférence, ou en diminuant le volume vocal), soit d'une façon discrète (ils ne se tournaient pas, mais ils semblaient affectés par quelque chose dans leur colonne vertébrale ou dans leurs expressions faciales). De toutes les manières, ce qui était à l'œuvre c'était une opération de réécriture, puisque le fait inattendu les obligeait à prendre de nouvelles décisions.

Ce genre de geste anthropophagique révèle que le « dévorer » l'espace peut se donner d'une façon subtile, dans la mesure où la dynamique de « se mettre en contact avec » (suivie du « se laisser affecter par ce contact ») concernait essentiellement le rapport que le corps du praticien entretenait à l'espace.

Dès lors, et s'agissant ici d'une absorption qui passait par la condition du « silence en expansion » du praticien, chez la Rara cela se donnait justement dans le sens apparemment inverse : celui d'une « sonorité en expansion ».

Plus précisément, concernant la cie. marseillaise, on peut citer sa façon de se déplacer dans l'espace (presque 4 km de longueur), le fait d'être en configuration collective, de développer une sonorité dans le groupe, de jouer de variations de rythme de marche et de courses... tout cela faisait partie d'un envie d'absorber le quartier la Belle de Mai via l'aspect plus sensoriel que peut porter le son. Via le son, dit autrement, il s'agissait d'englober tout et tous dans la proposition, dans l'action.

Dans cette perspective, ils ont « élu », voire « idéalisé » un certain trajet, en prenant en compte les caractéristiques physiques et sensibles de l'endroit. Ainsi, afin de réaliser leur entreprise et leur objectif esthétique, le groupe a mis en pratique une sensorialité marquée par des chansons en langue créole et par des rythmes percussifs du rara – des sons inconnus linguistiquement pour la plupart des gens. Ici, l'aspect rationnel du *logos* importait peu...

Par-là, on comprend le pouvoir de l'exécution musicale dans la rue, dans la mesure où la sonorité favorise le praticien quant à son expansion dans l'espace.

De cette façon, avec ses variations entre sons et silences, la Rara a pu développer une dynamique qui lui permettait de dépasser les infrastructures : « escalader » les immeubles, traverser des murs, les fenêtres et les corps... bref elle a pu arriver chez les gens et, dans une réciprocité poétique, elle a pu être absorbée par cet espace.

Aussi, le fait de « se mettre en contact » avec ces « mondes » a abouti à un incessant travail de réécriture du jeu, dans la mesure où l'inattendu souvent arrivait.

À titre d'exemple, on peut citer les interruptions forcées pendant son trajet, l'épisode du passant qui décide d'improviser « une scène-image » avec un praticien, celui d'un moment dansé collectif qui n'était pas prévu dans le scénario, et ainsi de suite...

Tout un ensemble de situations qui nourrissait les deux sphères, à savoir l'art et la vie.

Dès lors, la dévoration de la rue s'est donnée ici via l'émergence essentiellement d'un « océan de sons » (cf. P. Schaeffer). Soit en se servant du silence (ce qui mettait en relief le son urbain) ; soit en se servant du jeu musical...

C'est-à-dire, dans les deux cas, que le surgissement de cette nouvelle sonorité et de ce nouveau rythme ont permis aux praticiens « d'avalier » la ville ; et dans le même temps de se sentir englobés autrement par l'espace.

Cette procédure anthropophagique n'était pas identique que celle qu'on analysera maintenant.

Un rayon de longueur l_2 : des absorptions charnelles de la ville.

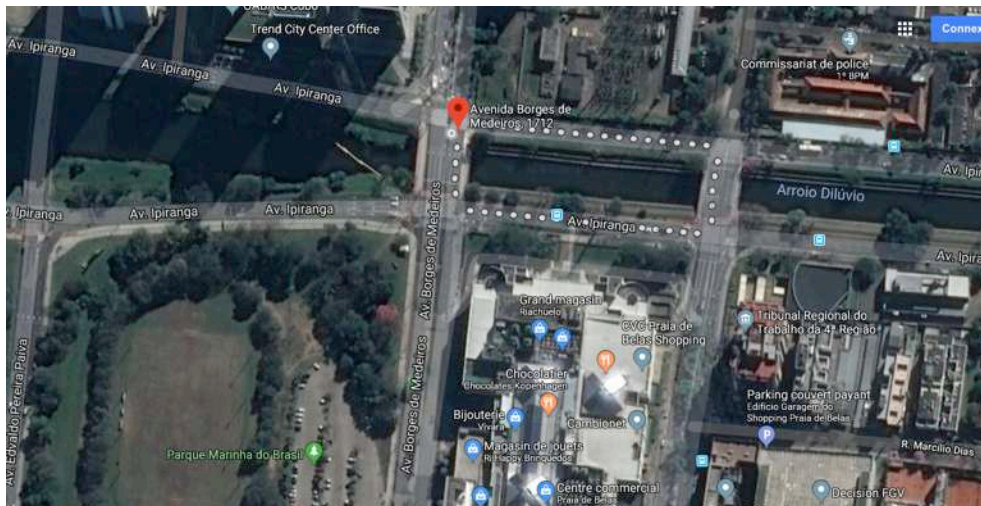


Figure 99 : concernant *Ilha dos Amores* à Porto Alegre, © googlemaps

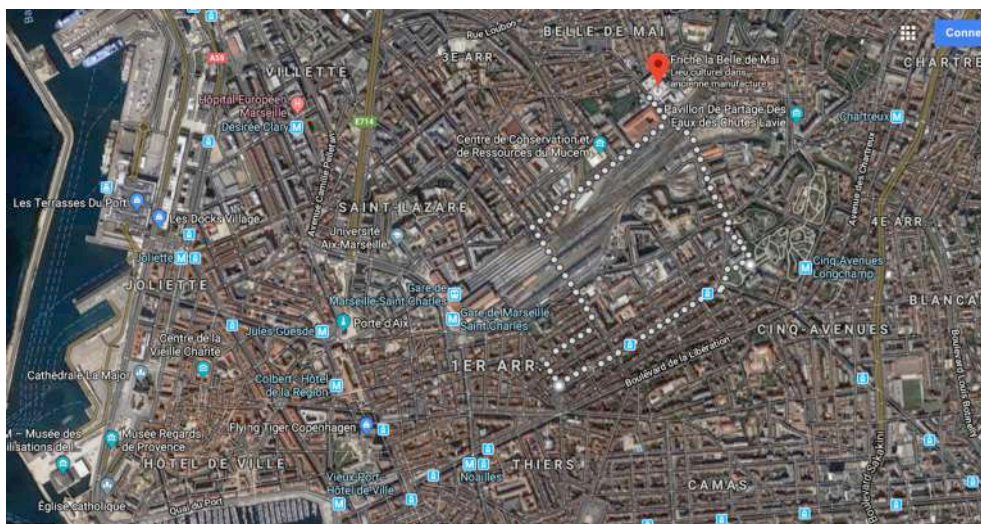


Figure 100 : concernant *Échiquier Urbain Code 11* à Marseille, © googlemaps

À partir de leurs trajectoires, on voit, d'une part, un rayon de 500 m à peu près, dans une avenue très importante de Porto Alegre. Située près du fleuve Rio Guaíba, cette partie de l'avenue relie l'extrême nord à l'extrême sud, et vice-versa. On ne voudrait pas se répéter quant à la description de la ville actuellement... mais nous pensons qu'il est important de souligner d'autres aspects ressentis spécialement dans ce quartier. Parmi ces aspects, on se doit de signaler un énorme potentiel touristique (parce qu'il se situe près du fleuve Rio Guaíba). Le quartier, pour autant est méprisé pour ses problèmes sociaux, urbanistiques et environnementaux. Ceux-ci sont très visibles dans le canal qui traverse la ville, puisqu'il est devenu une sorte de poubelle à ciel ouvert. Ainsi, ce n'est presque plus possible de rester au bord du canal,

d'abord à cause de son odeur, ensuite parce qu'il concentre des gens en situation de précarité sociale.

D'autre part, on voit un rayon de presque 3 km environ, autour du centre-ville de Marseille. À l'opposé de la majorité des grandes capitales (où le processus de réaménagement urbanistique a éloigné les logements des plus pauvres des centres-villes), une bonne partie du centre-ville marseillais est encore le lieu de la population en précarité sociale. S'ajoutent à cela les problèmes de la mafia, du narcotrafic et de la prostitution. Ainsi, quand c'est le soir, les gens ont pris l'habitude d'éviter de traverser certaines rues.

Cela étant précisé, ces deux aires de jeu comprennent leurs trajectoires, leurs points de départ et d'arrivée. Deux aires territoriales sur lesquelles le Falos et l'Ornic'art ont conçu leurs mises en jeu.

Si l'on a mis en dialogue les propositions l'Ói Nóis et de la Rara, c'était grâce au fait d'avoir identifié chez eux des aspects semblables. Une logique similaire en quelque sorte qui fait que pour le Falos et l'Ornic'art, on avait observé chez eux le même jeu d'infiltration dans la ville (pour ensuite la dévorer ludiquement) et un goût partagé qui concerne une rencontre plus « charnelle » entre le praticien et le passant.

Parlant plus spécifiquement du Falos, l'arrivée en bande, la façon archipélique de se répandre dans l'espace, l'interruption du trafic routier, le déplacement en contresens, l'usage de l'espace physique autour du canal (notamment sur le parapet et au bord de l'eau)... Tout cela révèle son entreprise d'absorption spatiale du quartier autour du pont Praia de Belas. Un coin très connu par l'intense trafic routier et par le grand centre commercial – un *shopping center* – qui se situe tout près.

En repérant ces caractéristiques, le groupe a alors imaginé son jeu de dévoration. Un jeu qui concernait le contact plus physique du praticien avec cet espace, et surtout avec les flux d'automobiles et des passants des alentours. Ainsi, en agissant de cette façon, le praticien a pu « toucher », voire « agir » d'une façon plus efficace sur le déploiement spatial de l'endroit.

Dès lors, on comprend qu'il s'est agi, à travers l'action, d'un éloge du charnel qui renversait les caractères et les codes habituels de cet endroit, étant donné que le praticien « incitait » autrui. La conséquence de cela sur le processus de jeu étant de prendre en compte ces rencontres, mais également de procéder à une réécriture de sa dramaturgique-corporelle.

Le mot « contact » ici a pris alors un sens différent de celui du premier cas. Parce que dans la mesure où les deux exemples antérieurs mettaient l'accent sur un « faire surgir » l'océan sonore ; ici le contact faisait émerger – si l'on peut dire – un « océan de rythmes » dans le rythme du déplacement quotidien.

Dès lors, si l'absorption du Falos a provoqué un changement éphémère dans son aire de jeu, pour l'Ornic'art l'enjeu s'est déroulé assez différemment.

Concernant le collectif marseillais, la façon d'arriver (en traversant le milieu du trafic routier), la manière archipélique de s'installer dans l'espace (à la manière du groupe vu précédemment), la trajectoire en contresens, l'usage différent du mobilier urbain... tous ces aspects mettent en relief leur but « d'avalier » la vie qui se déployait dans son aire de jeu.

En cela, il nous semble que ce « dévorer » concerne donc, plus précisément, un usage différent du mobilier urbain, y compris les conteneurs, le kiosque à musique, les voies du tramway, les bancs, l'arrêt de bus, etc.

Ainsi, dans la foulée du repérage des endroits et espaces qui composaient son aire d'action, les praticiens ont conçu une dramaturgie où ils pouvaient les escalader, les déplacer... bref « bouleverser » leur usage habituel.

Dès lors, le mot « contact » ici a pris un sens plus particulier. Il ne désigne pas exclusivement, la rencontre avec le passant. Il ne souligne pas exclusivement la rencontre avec un groupe de passant, ou au contraire avec un nombre plus réduit de passants, voire un tête-à-tête comme pour certaines actions de notre corpus. Il ne souligne pas davantage un mode de rencontre qui tiendrait à un lieu (voies publiques, tramway, etc.) ou à la trajectoire qu'empruntent les praticiens. Il ne renvoie pas exclusivement à des enjeux de dramaturgie réécrite...

En fait, le mot « contact » veut aussi dire le mode de dévoration qui est mis en place eu égard aux rythmes, aux flux, aux configurations des actions. Ce que je veux dire par-là, c'est que le mot « contact » renvoie donc à des enjeux de stratégies et de tactiques qui concernent le positionnement de l'action dans l'espace et la manière dont aura lieu la dévoration.

Ainsi, et par exemple, dans les cas que nous venons d'analyser, on voit bien que la question du rythme, la question de l'espace, l'enjeu de l'occupation de celui-ci (repérage) déterminent le mode de dévoration et que, par exemple, l'enjeu de la

corporéité via la nudité des corps, dans le flux quotidien (donc un événement inattendu) obéit à une stratégie.

En cela, et dit de manière synthétique, on peut comprendre que les enjeux sonores et spectraux pour les uns, ainsi que les enjeux plus charnels et rythmiques pour les autres, permettent de saisir que ces interventions urbaines au sein du quotidien font de l'acte de dévoration un instant qui se nourrit tout à la fois d'un projet artistique pensé « à l'avance », mais aussi que cet acte est le résultat de l'action in situ. Là où le passant et l'espace physique urbain contribuent à l'acte, au sens où ils induisent un rapport dramaturgique de réécriture.

Le mécanisme anthropophagique met ainsi en tension le dispositif de contrôle qu'est la ville. Ce qui constitue les actions qui se déploient dans le milieu urbain comme un projet qui est tout à la fois esthétique, mais aussi utopique puisque c'est l'apparition d'un nouveau lieu que fabrique l'action dans l'aire de jeu, en renouvelant le fonctionnement de l'espace qu'elle occupe.

L'utopie donc, où une manière pour nous de lier l'enjeu qu'est le corps (du passant comme du praticien) et l'enjeu qu'est l'action. Soit quelque chose que pense aussi M. Foucault qui a lié l'idée d'utopie à celle de corps. Je cite :

En tout cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies. Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontées à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde ?¹⁰¹⁸

Des tempêtes utopiques.

Dans chaque utopie, il n'y pas que des songes : il y a aussi une protestation.¹⁰¹⁹

Le terme utopie – en grec « en aucun lieu » – renvoie habituellement à un endroit qui n'a pas de place physique. C'est ce que, peut-être, on pouvait comprendre dans la

¹⁰¹⁸ Michel Foucault, *Le corps...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹⁹ Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias : Obras Completas*, v. 6, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 194. C'est nous qui traduisons.

tradition littéraire lorsque l'on évoquait l'utopie. Ainsi, l'écrit de T. More (notamment *L'Utopie*), et d'une certaine manière celui de Platon (*La République*), renvoient à un genre littéraire qui tournait autour des caractéristiques d'une cité idéale. Par-là, le mot rappelle donc une quête spatiale qui ne cesse jamais, comme le disait F. Birri (repris par E. Galeano) : « L'utopie est à l'horizon. Je me rapproche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je chemine de dix pas et l'horizon s'enfuit dix pas plus loin. Pour autant que je chemine, je n'y arriverai jamais. L'utopie sert à quoi ? Elle sert à cela : cheminer. »¹⁰²⁰

Ou encore, à la manière d'Ernst Bloch, penseur de *l'Utopie et de l'Espérance*, soucieux lui aussi du visage de « l'humanité », l'utopie se doit de renouveler le monde. Comme il l'écrivait « chaque époque doit créer son art et sa révolte, c'est ce qui permet à l'humanité de progresser »¹⁰²¹ et cela parce que comme le dit l'un de ces lecteurs, Miguel Abensour, c'est un « moyen de reconstruire le social détruit par le capitalisme d'État »¹⁰²².

En cela, emboîtant le pas à l'un et l'autre, nous pensons de fait que « L'utopie est loin de se limiter à la sphère sociale. Elle existe aussi dans l'art »¹⁰²³. Sur cette « existence », disons que l'exploration, l'invention, l'imagination permettent de penser que l'art, parce qu'il peut être exploration des possibles, et recherche comme aventure par-delà les limites du possible, correspond, en son fonctionnement, à l'utopie pensée par E. Bloch.

Son commentateur M. Abensour prolongera cette pensée, la développera et chez lui le terme utopie peut renvoyer alors à la recherche d'une nouvelle expérience du monde, voire à la volonté d'engendrer une métamorphose des conditions d'être dans le monde. Dans cette perspective, le domaine de la production esthétique – y compris la dimension subjective – se révèle une dynamique importante où ce qui est en jeu, à travers le désordre qu'induit l'utopie se joue la libération du sujet¹⁰²⁴.

Selon nous, il y a alors des points de tangence, des éléments communs entre la pensée et le projet d'O. de Andrade et ces penseurs de l'utopie. Par-là,

¹⁰²⁰ Fernando Birri, cité in Eduardo Galeano, *Las palabras...*, *op. cit.*, p. 310. C'est nous qui traduisons.

¹⁰²¹ Ernst Bloch, *Du Rêve...*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰²² Miguel Abensour, *L'Homme...*, *op.cit.*, p. 175.

¹⁰²³ Ernst Bloch, *Du Rêve...*, *op.cit.*, p. 83.

¹⁰²⁴ Miguel Abensour, *L'Homme...*, *op. cit.*, pp. 23-26.

l'anthropophagie de O. Andrade (la métaphore du cannibalisme) se révèle un projet utopique justement parce qu'il cherche à renouveler les frontières de et dans la vie. C'est ce que L. Guilherme Vergara – parmi d'autres auteurs – souligne dans son article. Selon lui, Andrade envisageait sa pensée (à la fois poétique et philosophique) anthropophagique comme un geste qui pouvait se mettre en pratique plus concrètement – en pouvant s'élargir aux différents champs sociaux de l'espace-architecture.¹⁰²⁵

Aussi, et loin de nous limiter au commentaire du projet *andradien* qui renvoie aux enjeux utopiques, il nous semble que le geste sensible des artistes de notre corpus passait – et passe encore aujourd'hui – également par cette quête.

Nous envisageons donc leur projet comme des actions qui permettent la « persistance de l'utopie »¹⁰²⁶ et cela parce que nous avons observé leur façon de mener leur travail de création. Aussi, et même s'ils doivent entretenir un dialogue avec l'institution, le projet des groupes que nous avons étudiés, s'inscrit dans un enjeu d'autonomie où la singularité du sujet, le retour de la subjectivation chez lui est la finalité de toutes les actions artistiques.

C'est cet entêtement à faire exister cette autonomie dans un espace hostile, c'est leur obstination à faire apparaître les lieux du possible via les aires de jeu, à donner vie au sujet, à faire exister le ludique dans le désert urbain... qui nous imposent cette idée.

Comprenons bien, donc, que cette question de l'espace qui est essentielle dans notre étude, nous a conduit à explorer les penseurs de l'espace : M. Foucault quand il définit les « hétérotopies » (sorte d'espace hors de tous lieux), P. Virilio quand il parle d'« atopie » (ces emplacements sans emplacements), voire R. Barthes qui parle d'inhabitat (espace non localisable, sans lieu précis¹⁰²⁷), etc.

¹⁰²⁵ Luiz Guilherme Vergara, « Utopia antropofágica das raízes do Brasil », *Revista Poiésis*, n° 11, nov. 2008, p. 140.

¹⁰²⁶ Expression empruntée à Miguel Abensour, *L'Homme...*, *op. cit.*, p. 163. Il la caractérise comme « une impulsion obstinée, tendue vers la liberté et la justice – entendons, la fin de la domination, des rapports de servitude et la fin des rapports d'exploitation [...] ».

¹⁰²⁷ In *Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1995, p. 53.

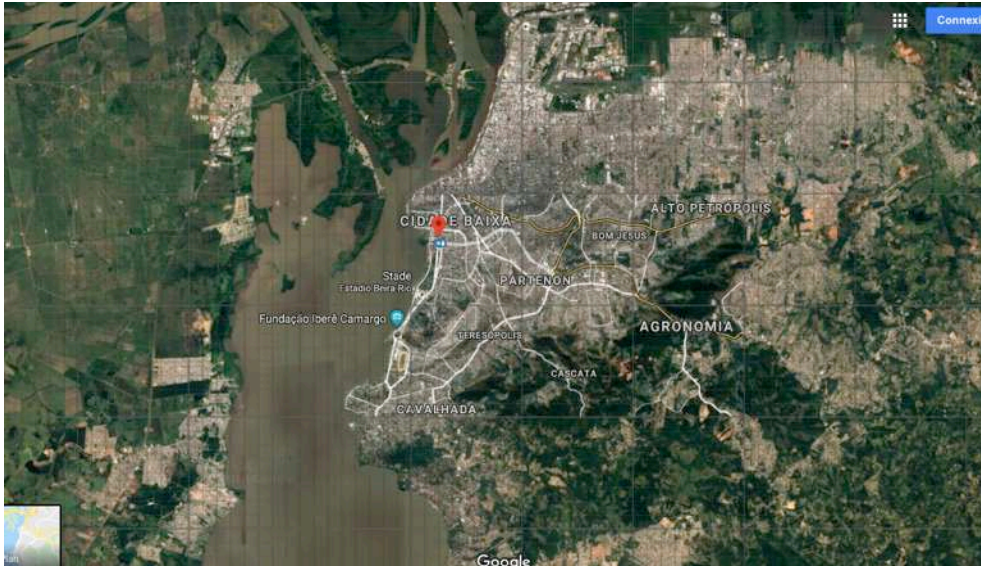


Figure 101 : localisation de l'action de notre corpus à Porto Alegre, © googlemaps

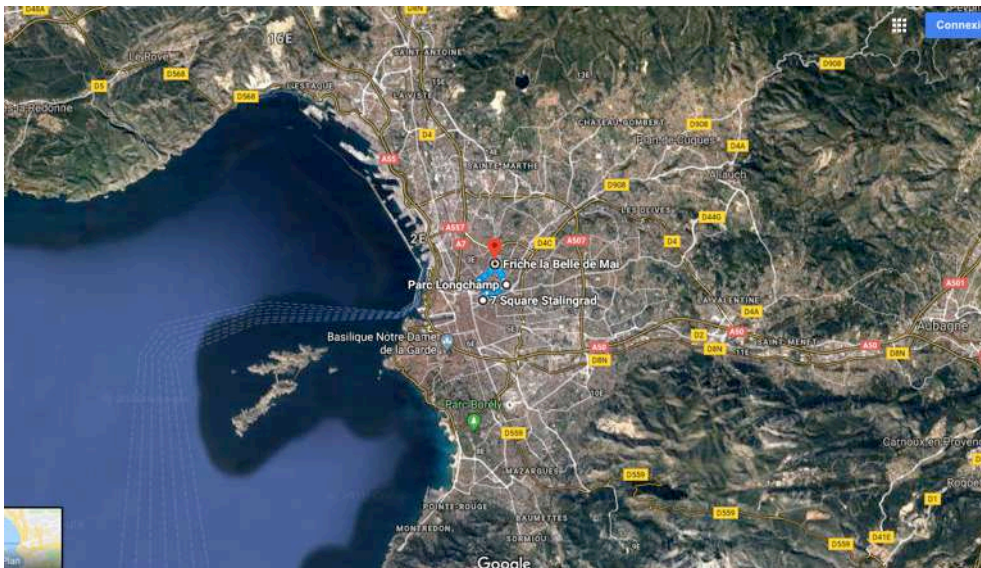


Figure 102 : localisation de l'action de notre corpus à Marseille, © googlemaps

Notre choix de faire reposer notre analyse sur cette approche utopique, cependant, vient du fait que, d'après M. Abensour, on peut comprendre que le terme renvoie à un « laisser entrevoir les possibilités » dans certain espace. Comme le disait cet auteur, « Le propre de l'utopie n'est-il pas plutôt que de proposer un ordre nouveau de procéder à *un* déplacement de *ce qui est* et qui paraît aller de soi, sous le nom écrasant de « réel » ?

Déplacement du réel : autrement dit, l'hypothèse utopique aurait pour fonction de soulever la pesanteur du réel, sa massivité, sa « compacité », de telle sorte qu'elle le

rende soudain problématique ; qu'elle le prive de son absoluté sous le nom d'« horizon indépassable » et laisse entrevoir [...] une pluralité de possibles. »¹⁰²⁸

Dans notre esprit, alors que nous proposons de définir l'art à partir du phénomène de dévoration, il nous semble que l'on retrouve quelque chose de cet enjeu dans le mot guarani *tekoha*. Il n'y a pas de traduction de ce mot pour le monde de l'« homme blanc »... parce qu'il renvoie à une condition d'être, à « l'endroit où nous sommes ce que l'on est ».

Mais, en conjuguant l'idée de terrain et de vie, l'espace (qui est évoqué par *tekhoa*) est destinée au contact avec la nature, à l'habitat, à l'agriculture et l'artisanat, aux rituels, etc. Dans leur vie quotidienne, les *guaranis* sont alors toujours à la recherche de la vraie *tekoha*, du fait que celle-ci leur permet de relier l'espace à l'existence du sujet. Or cette quête, il nous semble que nous pouvons la voir partager avec le projet des groupes que nous étudions. Il nous semble possible de voir, donc, dans l'utopie anthropophagique une façon de mettre en place, une manière de rendre présent un espace, localisé dans la vie, qui permet au passant comme au praticien, de faire une expérience nouvelle qui réconcilie espace et sujet, espace et être.

Une expérience fondée notamment sur la force instinctive, capable d'augmenter la puissance d'existence dans l'espace urbain.

Aussi, peut-être que ces dramaturgies de la vi(II)e se sont dirigées vers cet enjeu où, finalement, la conjugaison entre art et vie ne promouvaient pas l'annulation et la disparition de l'un et de l'autre... mais, au contraire, justement l'amplifiaient...

Tout cela dans un geste esthétique-utopique de réécrire autrement le quotidien urbain.

Des gens comme nous ne meurent pas. Nous resterons là, sur le mur de pierres. Nous resterons là, et nous attendrons [...] jusqu'à la chute de tous les murs.¹⁰²⁹

¹⁰²⁸ Miguel Abensour, *L'Homme...*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰²⁹ Parole de la personnage Sofia, jouée par Tânia Farias dans la mise en scène de l'Ói Nóis Aqui *Traveiz Viúvas – Performance sobre a Ausência*. C'est nous qui traduisons.

III—2 VERS LA RÉINVENTION DE LA LANGUE URBAINE.

Nous touchons là à la fin de notre thèse que j'aimerais que l'on regarde comme un parcours dans la ville où, soudainement, parfois apparaissent des pratiques artistiques qui problématisent notre lien à l'espace urbain et à notre quotidien. Nous avons vu, à travers les exemples que nous avons convoqués différentes choses qui relèvent d'une structuration de ces pratiques. Nous avons ainsi dégagé différents concepts qui, selon moi, permettent de comprendre non seulement le fonctionnement de ces pratiques, mais aussi l'effet que ces pratiques recherchaient. Dans notre étude, l'idée de canevas discontinu (ce que nous avons appelé « tissu-dentelle ») était la tentative de nommer le rapport que le passant entretient à ces formes et cela nous a permis de faire un parallèle avec l'anthropophagisation. Il s'agissait pour nous de mettre en évidence un double mouvement entre praticien et passant qui n'isole plus l'œuvre. Il s'agissait par-là de souligner une autre configuration qui, pour autant qu'elle pourrait être apparentée à une forme immersive, est au-delà de la forme immersive parce que la finalité de ce processus concerne la transformation, dans le temps de la rencontre et peut-être au-delà du temps de la rencontre, la vie quotidienne. C'est pour cela également que dans les pages antérieures nous avons proposé de voir dans ces formes quelque chose qui relèverait de pratiques utopiques, au sens où elles feraient apparaître un autre rapport au lieu que nous habitons. Non pas donc faire apparaître un nouveau lieu, mais plutôt renouveler le regard que l'on porte au lieu qui nous est familier, à l'espace que nous habitons.

Au terme de ce travail, il nous faut donc souligner que ces pratiques, le travail de ces groupes, entretient donc un rapport à la langue du quotidien urbain. Précisément, le travail esthétique et poétique de ces groupes peut se regarder, finalement, comme une manière d'interroger la langue du quotidien urbain. Et, d'une certaine manière, leur action a peut-être à voir avec la volonté de faire exister un autre rapport au langage.

C'est sur ce dernier point, sur « le langage », que nous aimerions parler.

Et peut-être, pour commencer, rappeler la pensée de F. de Saussure qui, loin de limiter notre représentation du langage, établit quelques fondements qui nous permettront de réfléchir.

Dans le Cours de linguistique générale, F. de Saussure faisait des distinctions entre la langue, la parole et le langage. Du langage, on comprenait que c'est un peu comme un réservoir de possibilités presque inépuisables. Un monde de signes virtuels qui attendent d'être convoqués. Langue et Parole naissent de ce « réservoir », mais chez le linguiste, ils participent de deux enjeux différents. La « Parole » pour le penseur qu'est F. de Saussure s'apparente à la manière dont l'individu peut s'approprier le langage, voire même la langue. C'est une appropriation libre et, par exemple, c'est celle des poètes. Un poète joue avec la langue, avec le langage.

En revanche, la langue, elle, est un système clos, fermé, organisé et hiérarchisé qui vaut pour une communauté. La langue (la grammaire, le lexique) obéit à un code, à des normes. Et c'est parce que tout le monde les connaît (ces codes) que la communauté peut exister.

Dans l'approche saussurienne, même s'il n'est pas question directement de cela chez lui, on voit bien que l'enjeu de la langue c'est la communication et la compréhension. Ce qui est différent de la parole qui peut devenir à son tour une sorte de langue (une parole couchée qui devient écriture) mais plus problématique. Par exemple, on peut étudier la langue de Ghérasim Luca ou celle d'A. Artaud, mais la poésie de l'un et de l'autre fait que la compréhension de cette langue n'est pas certaine.

En disant cela, et en faisant cette remarque où j'oppose la langue (codée, collective) à la parole (poétique), en fait je montre simplement des finalités différentes, mais aussi des systèmes différents qui reposent sur quelque chose de commun : le langage.

Dans notre étude, quand on observe les groupes et leur action, on pourrait avoir une approche saussurienne. Partir de cette pensée pour montrer qu'au moment de la rencontre entre passant et praticien, ce qui se rencontre aussi c'est deux formes du langage : la langue et la parole.

À ce premier point, on pourrait ajouter que si F. de Saussure s'est limité à une approche purement linguistique, par la suite, d'autres penseurs ont montré que l'étude du langage était intéressante pour ce qu'elle souligne des rapports entre les êtres humains.

Notre but n'est pas de rappeler tout ce qui s'est dit, de H. Marcuse en passant par H. Arendt sur le langage. Notre étude n'a pas pour objet de faire un travail exhaustif sur

les philosophes du langage comme W. Benjamin, R. Barthes, M. Blanchot, etc. Et nous n'avons pas non plus le souhait de rappeler ce que les théoriciens du théâtre disent du langage théâtral, de la langue dramatique...

Si on peut le dire simplement, et en résumé, la question du langage est de toutes les manières essentielles parce qu'elle touche à toutes nos activités puisque c'est le médium principal de l'activité humaine. Et si je peux dire quelque chose de manière triviale, le langage nous sert et simultanément il nous met dans l'embarras. Il est tout à la fois un moyen, un outil, et aussi un moyen inadapté, un outil défaillant.

Si nous parlons du langage, c'est donc pour d'autres raisons tout en prenant en compte la complexité qu'il est.

Pour notre thèse, nous nous limiterons à quelques-uns de ses enjeux. Et peut-être nous faut-il tout simplement rappeler que le langage, et précisément la langue, est un produit social, le résultat d'une institutionnalisation, une construction arbitraire qui entretient un rapport étroit avec « l'identité » que nous pensons être la nôtre. Et puis nous ajouterons aussi que c'est systématiquement un héritage. Nous héritons de la langue.

Parmi les penseurs qui s'intéressent au langage, et notamment à la langue, G. Deleuze et F. Guattari ont montré, dans le prolongement de Marcuse, de Arendt, de P. Bourdieu... que la langue est une affaire politique parce qu'elle définit des jeux de relations entre les espaces et les gens qui les habitent.

Si l'on va dans ce sens, alors on peut définir l'espace urbain comme un espace linguistique qui est l'aire d'affrontement d'une langue héritée et d'une langue en devenir : celle que l'on parle, celle qu'on invente.

D'un côté, il y a ainsi un espace urbain occupé par une langue héritée (homologuée et partagée) qui est le complément des « machines du socius » (pour reprendre l'expression guattarienne), des composants architecturaux qui composent l'urbain et qui permet de faire fonctionner parce qu'elles les ordonnent, les logiques de réseau du bio-pouvoirs (cf. M. Foucault).

Ce que nous voulons dire par-là, c'est que la langue fabrique et entretient des espaces... Et que si les grandes villes se sont clonées à travers le monde, c'est qu'elles fonctionnent sur la même structuration, à l'échelle planétaire, de la langue du « bio-pouvoir ».

D'un autre côté, dans l'espace urbain saturé, il y a les gens et parfois l'apparition de formes artistiques comme celles dont nous parlons qui, soudain, font émerger des singularités, entre autres, un langage singulier, non homologué.

Quand nous recourons à F. de Saussure, on pourrait alors voir à travers ces phénomènes simultanés quelque chose qui souligne un rapport entre la sphère sociale qui repose sur la langue ; et la sphère individuelle qui repose sur le langage et la mise en place d'une « parole » qui révèle la puissance du sujet¹⁰³⁰. Selon nous, on peut ainsi voir à travers les formes artistiques de notre corpus quelque chose de l'ordre d'une lutte ou d'un conflit qui porte sur le langage au moment de la rencontre. Ce qui apparaît ainsi, au moment de l'action des groupes qui investissent les réseaux du bio-pouvoir, c'est la conscience qu'« une ville rangée est sans langage »¹⁰³¹ comme l'écrit M. Duperrex. Du moins une ville où la langue domine et nous prive de notre rapport au langage.

Peut-être que c'est un peu compliqué à concevoir, mais la topographie et la morphologie de la ville, son organisation, son ordre exclusif, son espace « qui contient du temps » (Cf. C. de Portzamparc) fait disparaître ou appauvrit le langage auquel la ville a substitué une « langue ». L'effet de cela, c'est un appauvrissement de l'expérience que l'individu peut faire de l'espace urbain. En cela, l'appauvrissement des villes (Porto Alegre, Marseille) n'est pas simplement économique ou ne porte pas seulement sur des enjeux économiques. Il affecte aussi la production d'expérience, y compris l'expérience que l'on peut faire du langage.

Pour revenir à notre étude à partir de cette idée, on parlera donc dans ce chapitre des « tempêtes utopiques » que produisent les œuvres de notre corpus ; car selon nous, ces pratiques s'affrontent à la langue habituellement employée dans le quotidien urbain, et tentent de réintroduire l'expérience à travers une « explosion de langage ».

En ce sens, en investissant les espaces de façon localisée au sein des espaces publics de Marseille et Porto Alegre, il nous semble que les actions des groupes font

¹⁰³⁰ Du fait que mon domaine d'études et de recherche ne se concentre pas sur des enjeux linguistiques, l'ouvrage de Claudia Mejía m'a aidé à comprendre la pensée de Saussure. In *La linguistique diachronique : le projet saussurien*, Genève, Droz, 1998, pp. 60-62.

¹⁰³¹ Matthieu Duperrex, « La ville rangée est sans langage », in revue *Regards Sociologiques*, n° 40, 2010, pp. 125-133. Disponible in www.regards-sociologiques.com/wp-content/uploads/rs_40_2010_10_caron_duperrex.pdf, lien consulté le 23 août 2018.

émerger des espaces différents, y compris des espaces linguistiques, et du même coup mettent en jeu ce que M. Blanchot décrivait :

Il y eu un temps où le langage cessa de lier les mots entre eux suivant des rapports simples et devint un instrument si délicat qu'on en interdit l'usage au plus grand nombre.¹⁰³²

Ainsi, à travers les actions des groupes que nous avons étudiés, ce qui était « interdit » trouve une nouvelle issue, non seulement dans l'instant de la rencontre qui est un « temps de partage », mais surtout trouve ou traduit une puissance retrouvée.

III—2—1 Un langage plus « énergétique »¹⁰³³.

La mise en tension du « langage clos » de la vi(II)e.

Tel que nous l'avons vu, la langue se révèle une affaire politique-spatiale. Contrainte par un monde marchand, dans un contexte n'obéissant qu'aux lois de l'offre et de la demande du modèle libéral, le langage, et précisément Une langue s'est détachée qui se confond avec cet espace urbain.

Cet état de fait vu, eu égard également à ce que nous avons analysé dans les deux premières parties de notre thèse, on peut comprendre que l'émergence de la « civilisation de l'urbain » (cf. F. Choay) repose sur l'effet conjugué d'un système où tout se donne en réseau formé de « micropouvoirs » et d'un certain emploi appauvri du langage.

Cette « civilisation » se donne alors sous la forme de processus d'uniformisation urbaine et physique, et dans notre travail cette uniformisation nous l'avons également constatée pour l'esthétique.

D'une certaine manière, nous pouvons retrouver à travers cette dynamique, l'analyse d'H. Marcuse qui parle lui de vie « unidimensionnelle ». C'est-à-dire une vie qui, de son côté, déploie son propre langage lequel est devenu purement fonctionnel. C'est ce que dit H. Marcuse à propos de ce langage qui « rejette de la structure et du mouvement de la parole tous les éléments non conformes. Le vocabulaire et la

¹⁰³² Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983, p. 59.

¹⁰³³ Référence à l'idée de « théâtre énergétique » de Jean-François Lyotard.

syntaxe sont également affectés. La société exprime ses exigences directement dans le matériel linguistique [...] »¹⁰³⁴.

Quand H. Marcuse poursuit son analyse du langage et qu'il montre comment celui-ci est lié au mode de développement de la société urbaine, il souligne ces aspects en prenant différents exemples. Entre autres, celui de la publicité qui présente les choses et les services comme faits exclusivement¹⁰³⁵ pour le sujet. Un sujet ou un individu qui n'est plus, dans ce système, que soumis à une forme de rapport hypnotique à son environnement.

Comprenons par-là, que la standardisation et le contrôle du sujet s'exercent sur lui via des flots d'informations qui sont comme des « mots d'ordre » (idée que reprendra G. Deleuze). Le langage appauvri est ainsi devenu un instrument de contrôle et la société qui l'a intégré peut, comme M. Foucault l'analyse, ne plus être qu'une société disciplinaire.

H. Marcuse développe alors l'idée d'un « langage clos ». Un langage qui est anti-historique, anti-critique, anti-dialectique... parce que, au-delà d'expliquer, de démontrer, de s'ouvrir au débat d'idées, il communique exclusivement une information. Information qui dissimule son objectif d'ordre.

Cet enjeu décrit par H. Marcuse nous renvoie à l'appauvrissement du langage de la ville évoqué par M. Duperrex.

Plus exactement, l'hypothèse de H. Marcuse nous permet de convoquer le second et d'une certaine manière cela nous permet de comprendre que le langage déployé dans la vie urbaine – sur lequel, d'ailleurs, l'usager journalier de la rue tombe souvent – a tendance à l'enfermer/ le « ciseler ».

Et cet « enfermement », ce « contrôle » est observable non seulement dans l'utilisation que l'on fait du langage appauvri (la langue), mais il s'incarne selon nous physiquement, corporellement dans la rue à travers les passants comme sur les deux photos suivantes qui montrent la rue commerçante de Porto Alegre et celle de Marseille.

¹⁰³⁴ Herbert Marcuse, *L'Homme...*, *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁰³⁵ « [...] C'est « votre » parlementaire, « votre » autoroute, « votre » drugstore favori, « votre » journal ; il est apporté « pour vous », il « vous » invite, etc. [...] les choses et les fonctions sont présentées comme faites « spécialement pour vous ». [...] Dans ses développements les plus poussés, le langage de la communication fonctionnelle et manipulée impose, avec des constructions réellement impressionnantes, l'identification autoritaire de la personne avec la fonction. » *Ibid.*, pp. 116-117.



Figure 103 : rue des Andradas à Porto Alegre, © Samuel Maciel PMPA



Figure 104 : rue Saint-Ferreol à Marseille, © Robert Poulain

Nous pensons alors que le « langage clos » dans l'espace public qui se dépersonnalise, a à voir avec ce que l'on appelle « l'exil urbain ».

Normalement, le terme « exilé » renvoie à l'étranger, à celui qui a été obligé de quitter son pays, son « chez-soi ». « Chez-soi »... ce que j'ai envie parce qu'il faut faire jouer la langage de traduire par « hors de soi ».

Parce que l'exilé, comme l'explique J. Derrida, c'est avant toute chose la personne déplacée, les « personnes déplacées »¹⁰³⁶, y compris les déportés, les déracinés, etc. Et J. Derrida insiste sur une chose, c'est que tous conserve une seule chose, sont attachés à une seule chose, essaient de garder la seule chose qui les rapproche de leur origine (de ce qu'ils sont), c'est la langue dite maternelle¹⁰³⁷.

¹⁰³⁶ Jacques Derrida, *De l'hospitalité...*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰³⁷ « Ce fut un jour la réponse de Hannah Arendt : elle ne se sentait plus Allemande sauf pour la langue, comme si la langue était un *reste* d'appartenance alors que, nous y reviendrons, les choses

Aussi, quand on parle alors d'un « exilé urbain », on désigne le sujet qui peut se sentir un étranger dans son propre « foyer »... car Il se sent un être à la marge de ce processus urbanistique.

Cet exilé, à notre avis, peut concerner l'ouvrier ou d'autres employés qui doivent traverser la ville pour aller travailler. Et traversant la ville et l'espace urbain, quittant son « chez-soi » pour se rendre au boulot, il fait l'expérience ou l'épreuve de ce « hors-soi ». Il fait l'expérience de l'étranger à lui-même dans l'intervalle que forme le passage du « chez-soi » à un ailleurs. Il croise la publicité, les mots d'ordre, les slogans et les musiques marchandes... il perd littéralement son rapport au langage pour subir le « langage clos ».

Aussi, il y a une articulation et une fusion entre « langage clos » et « exilé urbain ». Et c'est cela qui semble être remis en cause par les groupes d'artistes qui tentent de réintroduire l'expérience du langage à partir de l'expérience esthétique.

Face au « langage clos » et à « l'exilé urbain », face au langage du monde de la publicité et au discours de l'information, les groupes de notre corpus essaie de greffer non seulement un langage poétique dans un espace qui le rejette, mais ils tentent de faire exister un rapport au langage dans un monde de contraintes.

Dès lors, il faut voir ces pratiques comme des tentatives de créer des ouvertures, des failles, des lézardes. C'est-à-dire qu'ils tentent de faire advenir ce que J.-F. Lyotard décrit parfaitement et qui fait de l'ouverture

l'intensification énergétique du dispositif théâtral. Les éléments d'un « langage » total son découpés et liés pour permettre de produire par de légères transgressions, par des empiètements entre unités proches, des effets d'intensité. Les signes ne sont alors plus pris dans leur dimension représentative, ils ne représentent même plus le Rien, ils ne représentent pas, ils permettent des « actions », ils fonctionnent comme des transformateurs consommant des énergies naturelles et sociales pour produire des affects de très haute intensité.¹⁰³⁸

sont plus retorses. Si elle paraît être aussi bien, et par-là même, la première et dernière condition de l'appartenance, la langue est aussi l'expérience de l'expropriation, d'une irréductible *expropriation*. La langue dite « maternelle » est déjà « langue de l'autre ». » *Ibid.*, p. 83. (italique de l'auteur)

¹⁰³⁸ Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs...*, *op. cit.*, pp. 98-99.

Par ailleurs, face à ce sentiment d'exil qui produit une sorte de « passant-étranger », il nous semble que l'action des groupes de notre corpus développe tactiquement et stratégiquement la possibilité d'une absorption du sujet/passant en recourant au ludique éphémère dans une ville qui ne le prévoit plus. C'est ce que nous avons évoqué en parlant de « dévorer ». Une dévoration qui porte autant sur le passant que sur l'espace, et donc aussi, sur le langage.

En cela, et alors que nous sommes toujours dans un questionnement par rapport aux actions des pratiques artistiques de notre corpus ; parce que rien n'est certain et que la perception que nous avons de ces actions est idéologique (c'est-à-dire « engagée ») ; il nous semble que ces différents aspects que nous évoquons et que nous proposons comme des hypothèses ; ces aspects qui entremêlent « langage usuel et quotidien », « exilé urbain », « dévoration »... convoquent un questionnement sur le langage, sur l'expérience du langage. À travers notre corpus, on peut peut-être parler de quête d'une expérience qui recoupe celle dont A. Artaud parlait à propos du théâtre : « [...] il nous paraît que [...] la mise en scène devient un langage particulier [...] Ceci conduit à mettre en cause directement le langage de la parole »¹⁰³⁹.

Face au « clos », une pluralité anthropophagique abondante.

Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.¹⁰⁴⁰

On a donc vu la dimension unidimensionnelle de la vie quotidienne où le « sujet devient alors le familier d'une étrangeté au pouvoir et à la force du langage. »¹⁰⁴¹

En tenant compte de cet aspect de la vi(II)e urbaine, il nous semble que l'acte d'absorption de l'espace mené par les praticiens de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art ont engendré justement le contraire d'un « langage clos ».

¹⁰³⁹ Antonin Artaud, *Œuvres...*, t. V, *op. cit.*, pp.16-17.

¹⁰⁴⁰ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage »..., *op. cit.*, s.p.

¹⁰⁴¹ Yannick Butel, « La face baroque II. Un théâtre de contrebande-son », in Yannick Butel (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 3..., *op. cit.*, p. 100.

Soit parce que, d'abord, ils se sont approchés d'une idée « d'intensification énergétique » (cf. Lyotard) de la scène. Soit parce que, ensuite, ils ont déposé toute cette décharge énergétique dans la rue.

C'est-à-dire, et plus précisément, parce que J.-F. Lyotard a ouvert son commentaire à une économie libidinale, que l'énergétique dont il est question convoque des « forces », des « énergies de dessous », des « puissances » et qu'il a envisagé cela comme une pratique au-delà de toute grammaire théâtrale, comme il l'explique à propos de B. Brecht :

Chez Brecht ce qui fait religion, c'est le dispositif langagier du marxisme : toute l'efficace théâtrale escomptée repose sur un complexe de croyances qui sont que non seulement il existe des déterminations sociologiques correspondant aux structures économiques, mais que ces déterminations sont le lexique et la grammaire profonds des passions historiques, qu'elles produisent et règlent les déplacements d'affects et les investissements du public théâtral. C'est pourquoi ce théâtre s'appelle aussi *épique*. Mais nous ne sommes pas plus au temps de l'épopée qu'à celui de la tragédie ou de la sauvage cruauté. Le capitalisme détruit tous les codes, y compris celui qui donne aux travailleurs industriels le rôle de héros de l'histoire. [...]¹⁰⁴² (italique de l'auteur)

Or, les paroles de ce philosophe nous conduisent à penser une nouvelle esthétique liée à cette époque « d'écrasements et de sauvageries ». Une esthétique qui parlerait du sujet d'aujourd'hui où le sujet (le passant) se trouve dans un monde de plus en plus vide. Une esthétique qui convoquerait un « langage vivant ».

De fait, en analysant les propositions de notre corpus, nous voyons des choix esthétiques qui s'approchent de cet enjeu « énergétique ». Et cela, même si les artistes avec lesquels nous avons dialogués sont dans un rapport idéologique, politique et éthique à leur pratique.

On peut constater, à partir de notre expérience de spectatrice, qu'une « énergie de dessous » (pour reprendre le terme de J.-F. Lyotard) a été déposée/disposée en plein espace urbain au moment même de l'action. C'est ce que Y. Butel, d'ailleurs,

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 101.

désignerait de « dramatisation du langage »¹⁰⁴³ : un langage réagencé afin de retrouver son pouvoir...

Ce que je veux dire par-là, c'est que le langage qu'ils ont mis en place et qu'ils ont dilué dans l'espace urbain, est un langage qui, au moment où il était mis en place, ne se refermait pas. Il n'y avait pas de « clôture » sur une idée, mais au contraire c'était un langage qui s'ouvrait aux interférences, qui s'en nourrissait, et cela parce que la dimension anthropophagique guidait ces gestes artistiques.

On évoque alors la dimension anthropophagique parce que, en tant d'une philosophie-poétique-utopique, elle supposait justement une sorte « d'expansion du langage » via l'amalgame et la diversité.

En parlant des enjeux du langage dans le « projet cannibale » d'Andrade, peut-être qu'il faudrait revenir à la citation de cet auteur qu'on a mis en exergue dans ce sous-chapitre. Ainsi « seul m'intéresse ce qui n'est pas mien » se révèle une loi de l'anthropophage. Ce qui renvoie à plusieurs aspects : au fait de se nourrir d'autrui ; au fait de se permettre de, parfois, « dérober » ce que l'autre possède et qui a de la « valeur » à ses yeux, afin de lui redonner d'autre usage selon d'autres besoins ; au fait que la nature sauvage est si diverse justement parce que tous les êtres, d'une façon ou d'autre, se trouvent en relation et s'entredévorent.

Ainsi, en amalgamant les êtres et les choses souvent hétérogènes, en produisant une « absence de hiérarchie »... en ne s'inscrivant pas dans un système fermé de références... en se permettant l'improvisation de l'être en contact... les identités deviennent « des-identités » (cf. J. Celso) dans le projet anthropophagique. Et dès lors, un seul point de vue se transforme en une multiplication des points de vue.

Dès lors, cette procédure de la dévoration *andradianne* favorise une expansion du langage, dans la mesure où ces éléments s'ouvrent au découpage/ redécoupage/ reliaisons, en se donnant comme des « effets d'intensité » dans l'espace. Cela sans forcément être soumis à l'inquiétude d'aboutir à une idée de totalité fermée (cf. S. Rolnik).

C'est pourquoi on se permet d'envisager nos études de cas selon cette approche. Parce que, en intervenant directement sur la « langue » de la vie quotidienne (une langue unidimensionnelle et appauvrie de ses nuances), et en déployant leur geste d'une façon poétique sans chercher à obtenir un effet esthétique ressemblant au

¹⁰⁴³ Yannick Butel, « La Conquête de l'Espace... », *op. cit.*, p. 48.

registre commune de l' artistique¹⁰⁴⁴ (cf. L. Clark)... ces praticiens ont engendré des relations plus malléables, plus souples avec le passant.

Malléables et souples, voire plastiques, parce que, en somme, l'absorption de l'espace comprenait les signes informationnels de la ville. De cette façon, grâce à l'absence de « cadre » qui délimiterait le jeu, et en profitant de cette multiplicité de points de vue, le passant voyait le déploiement de dramaturgies de – peut-être – « sa » ville mêlées à la « dramaturgie de la vi(II)e »...

L'absorption des signes informationnels de la ville.

Quand on parle des dramaturgies de la vi(II)e, on ne se réfère pas uniquement à comment le praticien articule les écritures du passant et les interférences de la ville. Parce que, à notre avis, ces dramaturgies se construisent aussi au fur et à mesure que le passant « lit » le geste esthétique amalgamé aux signes informationnels de l'espace urbain.

Par-là, A. Carreira souligne que les interventions artistiques qui s'insèrent dans la vie de la rue peuvent renverser au sens de « retourner » les habitudes du quotidien. Ces gestes créent une sorte d'étrangeté vis-à-vis de la sphère publicitaire qui prédomine dans l'espace urbain.

Selon lui, cette « urbe spectacularisée »¹⁰⁴⁵ peut alors être considérée comme une sorte de dramaturgie, où la vie qui s'y déploie engendre ses propres écritures.



Figure 105 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação nº 2*, © frame de la vidéo de Pedro Isaias Lucas.

¹⁰⁴⁴ Lygia Clark, « A propósito da magia do objeto » [1965], in *Lygia Clark*, coll. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

¹⁰⁴⁵ André Carreira, « Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade », in Evelyn Furquim W. Lima (org.), *Espaço e teatro...*, op. cit., p. 70.

« Je ne sais pas. J'ai pensé d'abord qu'il s'agissait d'une manifestation politique, puis j'ai pensé que c'était du théâtre de rue... mais ils sont tellement silencieux pour d'être l'un ou l'autre. »¹⁰⁴⁶



Figure 106 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Andrew Billington Photography

« J'ai pensé que c'était du carnaval, mais après je me suis rendu compte que ce n'est pas l'époque pour ça. Je ne comprends pas pourquoi ils ont décidé de faire du cortège à cette heure-là. Peut-être qu'ils sont juste des gens heureux. »



Figure 107: Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © Vanessa Silva/ PMPA

« C'est un choc. J'aime bien... mais peut-être que c'est une offense. Je ne sais pas. »

¹⁰⁴⁶ Ce sont des réactions de passants anonymes dont j'ai pris de notes entre 2014-2016, un peu par hasard (sans une méthodologie ethnographique). Afin de ne pas enlever la spontanéité de leurs réactions, il s'agissait d'une conversation entre anonymes où je leur demandais « pardon, je viens d'arriver... c'est quoi ça ? ».



Figure 108 : Ornic'art, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

« Ce sont des gens un peu fous... »

En prenant en compte ces quatre images relatives à notre corpus et les réactions des passants, on peut remarquer que grâce à leurs architectures semi-transparentes (comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre thèse), le passant ne cessait pas de « lire » les informations de la ville pendant qu'il « lisait » le geste du praticien.

C'est-à-dire qu'il continuait à lire les panneaux de signalisation, les affiches publicitaires, les façades des magasins, les voitures qui passent... il continuait à « sémiotiser » cette ville très informationnelle (cf. H. Marcuse) qui apparaissait et était la toile de fond de l'action artistique. Et, en même temps que cette activité sémiotisante se déroulait, des « paquets d'intensités » liés au geste artistique arrivait sans qu'ils n'aient rien à voir avec le logos, avec le « faire comprendre lié à la raison ». C'est d'ailleurs en raison de cette absence de raison que la réaction la plus courante chez le passant était de dire tout simplement : « je ne sais pas ».

Ce qui nous conduit à dire, via cette configuration qui juxtapose différents systèmes de langage et de signes, que le « langage clos » omniprésent dans l'espace urbain faisait partie de la dramaturgie. Et cela parce qu'ils étaient « absorbés » par les uns et les autres, aussi bien le praticien que le passant, le temps du déroulement de l'action.

Nous étions donc en présence d'un amalgame composé de tout et c'est la nature de cet amalgame qui permet de penser la tension entre l'un et l'autre, voire les court-circuits que cela produirait puisque l'un et l'autre des systèmes se mélangeaient.

Monde fonctionnel et monde « artistique » se mêlaient et étaient la base nécessaire à l'explosion du langage.

En nous référant à J.-F. Lyotard, pour qui « [l]es éléments d'un « langage » total sont découpés et liés pour permettre de produire par de légères transgressions, par des empiètements entre unités proches, des effets d'intensité. »¹⁰⁴⁷ ... Peut-être que l'endroit où la sensation de transgression du quotidien était la plus forte concernait la manière dont le passant occupait l'espace urbain.

Ce que nous voulons dire par-là, c'est que les groupes de notre corpus que l'on peut apparenter à des pratiques politiques de la scène étaient de fait dans une action à caractère transgressif parce que ce qu'ils entreprenaient touchaient à la vie quotidienne, à la quotidienneté du passant.

La « dramatisation du langage » dans la rue : l'émergence d'un transcitoyen.

En observant les pratiques urbaines sous l'angle du langage, nous avons pu constater que la production de « court-circuit » de l'agencement de l'espace urbain était liée en définitive au rapport dialectique entre *logos* (omniprésent dans la ville) et *épos* apparaissant avec le geste artistique.

À cela s'ajouter le fait que le passant, pris dans l'action, ne se retrouvait ni devant un langage dramatique habituel (tel qu'une fable, par exemple), ni devant le « langage appauvri » (du « langage clos ») de l'espace urbain.

Il se trouvait donc pris exactement dans un « entre », dans un interstice où quelque chose se manifestait à lui.

Ce caractère interstitiel correspond selon nous à une « dramatisation du langage ». C'est-à-dire que si dans le théâtre fermé cette dramatisation porte sur le langage dramatique (sur la fable) et s'incarne dans l'espace du plateau sous la forme d'une tension dramatique ; on pourrait dire ici que cette « dramatisation du langage », dans la rue, se donne autrement... parce qu'il engendre la dramatisation de l'espace urbain.

Précisément, cette dramatisation du langage porte sur les signes, les codes, le fonctionnement du « langage clos » de la ville. Et cette dramatisation s'obtient par l'apparition d'un autre fonctionnement du langage avec l'intervention des artistes. Aussi, ce que nous nommons « dramatisation du langage » concerne le conflit qui

¹⁰⁴⁷ Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs...*, op. cit., p. 98.

apparaît dans la co-présence de deux langages. L'un, langage clos. L'autre, langage artistique des praticiens.

C'est une sorte de bataille qui, dans nos études de cas, peut se voir comme un « corps à corps fusionnel » et qui ressemble à une « guerre sans bataille » (comme le disait H. Müller).

C'est en fait une lutte qui s'incarne dans le processus d'entre-dévoration.

C'est dans ce contexte, peut-être, que le passant est « déplacé » à nouveau. Du « chez-soi » au « hors-soi » dans la ville, on peut peut-être imaginer qu'il retrouve quelque chose de son « soi » dans l'instant de la rencontre avec le praticien. Il devient autre chose. Peut-être un témoin, peut-être aussi, en une partie de lui, le passant dans la proximité du geste artistique, se retrouve lui-même, à l'instant où il participe au jeu, au moment où le jeu l'appelle.

Rien n'est certain de l'effet que nous décrivons, et il est difficile d'interpréter ce qui reste intérieur. Mais ce que nous pensons de toutes les manières, c'est que le passant se trouve déplacé, augmenté peut-être.

Et ce qui nous guide dans cette hypothèse, c'est que l'acte de dévoration, d'entre-dévoration ; ce rapport différent au langage quotidien ; ne peut le laisser identique. Parce que cette expérience physique, organique, spirituelle aussi d'un « ordre sauvage » pour reprendre l'expression et le titre du livre de L. Bertrand Dorléac ne peut pas ne pas avoir un effet.

D'évidence, l'expérience que fait le passant qui découvre de nouvelles possibilités le constitue en citoyen qui fait l'expérience de l'espace qu'il habite. Si le mot « citoyen » est un mot juste pour désigner le passant, mais finalement un mot vide puisqu'on a compris que ce « citoyen » était dépossédé de lui-même par l'organisation de la ville, alors il faut penser que c'est un citoyen autrement.

Non plus un citoyenneté au sens grec de « devoir civique »... pas non plus un « citoyen » qui ne se définit que sous un statut juridique ou à une obéissance à la législation de la communauté... Mais un citoyen qui, à partir et au-delà du sentiment de l'exil urbain, retrouve une forme d'épaisseur et de consistance dans le réagencement éphémère de l'espace urbain. Un citoyen certes attaché à la *Polis*, mais un citoyen qui fait l'expérience du *Polos*, et qui par-là, s'ouvre à une nouvelle dramaturgie de la vi(II)e, et fait l'expérience de sa vie à partir du langage.

Cherchant à marquer lexicalement ce « citoyen », à le distinguer justement, peut-être nous faut-il parler alors d'une trans-citoyenneté.

Celle-ci désignerait, selon nous, une amplification du rôle du passant dans la contemporanéité. Contemporanéité aux multiples facettes qui, d'après quelques penseurs (tels que J. Rancière et N. Canclini), renforce la crise de la démocratie représentative, renforce aussi la contradiction du rôle de l'espace public (où celui-ci est devenu paradoxalement un endroit pour l'affirmation d'un peuple, et « le dernier espace laissé disponible pour faire communauté »¹⁰⁴⁸). Contemporanéité qui, en somme, a dilué le signifié de la résistance, voire du « lutter contre l'ennemi »¹⁰⁴⁹ aujourd'hui.

Trans-citoyenneté parce que, dans le prolongement de la pensée de Rancière, elle renvoie à une organisation autrement de l'espace social.

Dans cette logique, ce qu'il y avait en fait de plus « insurrectionnel » dans les mouvements des places, c'était ce qu'ils ont fait par nécessité pour organiser la vie quotidienne, en montrant, en somme, que l'insurrection, c'est en fait l'auto-organisation de la vie par les gens ordinaires, laquelle s'oppose au chaos qui caractérise l'organisation de la vie par en haut.¹⁰⁵⁰

Trans-citoyenneté parce qu'elle est le résultat des espaces d'horizontalité, et non pas de verticalité. Ainsi, en parlant de ces premiers espaces, M. Santos souligne que un ordre spatial est recréé constamment pour répondre aux exigences extérieures, tout en poursuivant sans cesse une logique interne, c'est-à-dire un sens surgi du local, qui lui soit propre. C'est ainsi que s'affrontent la loi du monde et la loi du lieu.¹⁰⁵¹

Parlant de « trans-citoyen » comme d'un citoyen qui aura vécu différemment même si c'est éphémère, on peut y voir tout simplement le symptôme d'un nouvel habitant de l'espace urbain. Ou une apparition liée à la singularité esthétique de la rue.

¹⁰⁴⁸ Jacques Rancière, *En quel temps...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 30

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁰⁵¹ Milton Santos, *La Nature de l'Espace...*, *op. cit.*, p. 239.

III—2—2 Un langage à, enfin, mettre en question les frontières.

La dynamique anthropophagique : un « esprit baroque ».

J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il m'a répondu que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias. Je l'ai mangé.¹⁰⁵²

On a vu que le projet d'Andrade s'est révélée une façon de rompre avec certain usage du langage... Ceci, dans la mesure où il a essayé de retrouver une condition « d'être », « de raisonner », voire « de créer » équivalente à la période antérieure au surgissement des canons classiques littéraires européens.

En analysant les propositions de notre corpus, nous avons identifié que leur esthétique s'inscrivait, en fait, dans le prolongement d'un projet à la fois poétique, critique et utopique d'O. de Andrade.

De ce fait, en tant que phénomènes artistiques qui se révèlent aussi des « pratiques de transgression », nous pensons que leur geste a été la conséquence d'un, peut-être, « esprit baroque »¹⁰⁵³.

On emploie ce terme non pas exactement pour analyser le style artistique et architectural postérieur au classicisme ; nous l'évoquons pour sa valeur, en tant qu'élément qui a apparu pour déstabiliser et interroger une représentation du monde. Représentation qui, d'ailleurs, se trouvait encore très attachée aux approches platonique et aristotélicienne.

Par-là, on comprend que certains penseurs ont évoqué le « baroque » comme une métaphore de liberté du langage poétique. D'une certaine manière, ils ont opéré ce que l'on a appelé une « dramatisation du langage ». Ainsi, et par exemple, quand R. Barthes, dans son texte « La Face baroque »¹⁰⁵⁴, fait référence au baroque, il souligne une condition de liberté créative qui se trouve hors la rigidité du classicisme des lettres françaises. Plus précisément, il parle d'une face baroque présente dans quelques textes, dans la mesure où ceux-ci révélaient la capacité inventive de

¹⁰⁵² Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage »..., *op. cit.*, s. p.

¹⁰⁵³ Terme emprunté à Gilles Deleuze, *Le pli...*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁵⁴ Roland Barthes, *Le bruissement...*, *op. cit.*, pp. 283-285. On tient à remercier Yannick Butel pour son article, « La Conquête de l'Espace. », et ainsi d'avoir identifié un « geste baroque » dans les pratiques artistiques alternatives.

l'écriture poétique. Cette capacité inventive serait ainsi capable de créer une langue et de retrouver « l'énergie de la parole »¹⁰⁵⁵.

Étant donné que, d'après Barthes, le baroque renvoie à une liberté, à une sorte d'énergie mouvante capable de réinventer l'usage de la langue, nous nous rappelons également la pensée B. de Souza Santos à propos de ce mot.

Lui évoque une « subjectivité baroque »¹⁰⁵⁶ afin de désigner « une forme de subjectivité et de sociabilité capables et désireuses d'explorer les potentialités émancipatrices de la transition paradigmatique. »¹⁰⁵⁷ Selon lui, le baroque – comme une expression propre de la Méditerranée et à l'Amérique Latine – correspond à ce caractère d'ouverture, d'interruption, d'inachèvement, en favorisant « le développement d'une imagination centrifuge, subversive et blasphème »¹⁰⁵⁸ surtout dans les endroits situés au plus proches des frontières.

On peut comprendre que la technique baroque¹⁰⁵⁹ renvoie alors à une idée d'engendrement d'interruptions et de suspensions, de collages, de mise en question des canons. Bref, elle renvoie à cet aspect d'élément assez inachevé et, conséquemment, plus libre.

Il s'agit d'une condition de liberté qui justement favorise un « faire bouger » les frontières, dans la mesure où le type de scission¹⁰⁶⁰ qu'il opère ne clive pas ; différemment, cette scission sert plutôt à relancer/renouveler/remettre en mouvement les choses dans l'espace...

Il relance, il amalgame, il fait coexister tout... ce qui nous rappelle, en définitive, à une façon plus énergétique de faire la scène aujourd'hui. Parce que ce qui compte dans cet art plus énergétique, c'est le « potentiel » des choses, bref c'est la « circulation non hiérarchisée ». Par-là, Lyotard le précise : « où la dent et la paume ne sont plus en rapport de vérité et illusion, de cause et effet, de signifiant et signifié (ou l'inverse), mais coexistent, indépendants, comme des investissements

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 285.

¹⁰⁵⁶ Boaventura de Souza Santos, *Vers un nouveau sens commun juridique : droit, science et politique dans la transition paradigmatique*, trad. par N. Gonzales Lajoie, Paris, L.G.D.J, 2004, pp. 595-605.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 595.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 596.

¹⁰⁵⁹ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 445.

¹⁰⁶⁰ Par rapport à l'architecture baroque, Deleuze affirme que : « Ce qui peut définir l'architecture baroque, c'est cette scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur, dans de telles conditions que chacun des deux termes relance l'autre. » In *Le pli...*, *op. cit.*, p. 40.

transitoires, [...] La dent et la paume ne veulent plus rien dire (se dire l'une l'autre), elles sont puissances, intensités, affects présents. »¹⁰⁶¹

L'idée de Baroque appliqué à nos proposition, aux actions artistiques donc de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art, nous permet d'observer une entreprise de « faire bouger tout », d'affecter l'espace physique de la rue, son espace linguistique, son espace humain, y compris les enjeux conceptuels.

Si nous pensons à cela, c'est parce que selon nous ces pratiques artistiques ont mis en tension ce qu'on comprend traditionnellement par scène, comédien, spectateur, etc. en nous invitant à repenser le fait artistique et à réinventer une langue, avec des mots, des manières de voir, etc.

Peut-être que par « esprit baroque » ces pratiques nous invitent à penser un geste artistique qui revendique la condition de demeurer à la frontière, de vivre en fait à un endroit où la liberté inventive est entière, loin de tous les canons esthétiques et de toutes les grammaires théâtrales. Il nous semble pouvoir dire cela et pouvoir le soutenir en convoquant la pensée de B. de Souza Santos qui nous rappelle que :

Vivre à la frontière signifie devoir tout inventer ou presque, y compris l'acte d'inventer lui-même. Vivre à la frontière signifie faire du monde une question personnelle, assumer une espèce de responsabilité personnelle qui crée une transparence totale entre les actes et leurs conséquences. À la frontière, on éprouve la sensation de prendre part à la création d'un monde nouveau.¹⁰⁶²

Ainsi peut-être que grâce à cette condition, les artistes dont nous parlons ont pu engendrer d'autres pratiques de sociabilité, d'autres façons d'envisager aussi le travail du praticien, enfin, comment ils ont ré-agencé la vie dans ces villes...

On se permettra de parler, donc, de chacun de ces éléments.

¹⁰⁶¹ Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs...*, op. cit., p. 102.

¹⁰⁶² Boaventura de Souza Santos, *Vers un nouveau...*, op. cit., p. 587.

Des nouvelles formes de sociabilité : des nouveaux espaces linguistiques.

Il nous semble que les artistes de l'Ói Nóis Aqui Traveiz, de la Rara Woulib, du Falos & Stercus et de l'Ornic'art ont fait émerger une forme différente de sociabilité dans leurs « aires de jeu ».

Concernant le premier groupe, il a provoqué parfois la dispersion, parfois la concentration dans un endroit (notamment le cœur du centre-ville) qui est quotidiennement destiné uniquement à la circulation.

En ce sens, le groupe a réussi à réunir les gens autour d'eux, ils ont réussi à les magnétiser... malgré leurs peurs : peur de s'arrêter en plein milieu du centre-ville (à cause de la violence urbaine) ou qui s'y déplaçaient juste pour aller travailler... peur de lever le regard parce qu'ils risquaient d'être importunés par des mendigots ou des vendeurs...

Concernant la Rara, ils ont réussi à magnétiser les gens autour d'eux pendant des heures. Et cela, malgré l'heure tardive et qu'il s'agisse d'un quartier souvent mal-réputé dans la ville,

Grâce aux artistes, les habitants du quartier ont redécouvert des rues, des coins de la ville... alors que d'autres passants (venus d'autres quartiers) ont pu découvrir une partie de la ville à la fois très proche du centre, et néanmoins « oubliée ».

Concernant le troisième groupe, le Falos, ils ont engendré un archipel dans un endroit où les gens n'ont pas l'habitude d'y rester. Le pont Praia de Belas sert habituellement de passage pour les gens. Les gens s'y déplacent soit pour aller travailler, soit pour rentrer chez-eux, soit pour aller au *shopping center* situé juste à côté, soit pour faire du jogging/ aller à vélo grâce au vélo-route qu'il y a. S'ajoute à cela le fait qu'il s'agit d'une avenue très importante, et c'est pourquoi il y a un énorme flux routier.

Malgré ces conditions hostiles, malgré cet usage urbain, le groupe a réussi à réunir les gens afin de leur faire redécouvrir un espace souvent oublié de la ville.

Concernant l'Ornic'art, il s'est agi d'un archipel souvent fragmenté. Parfois ils ont engendré de la concentration, parfois de la dispersion... cela dépendait du

processus et des propositions. Même s'ils n'ont pas concentré les passants, ils ont toutefois réussi à attirer leur attention.

Peut-être qu'il faudrait rappeler qu'ils ont joué dans un secteur près de la gare centrale, où il y a toujours un monde en transit... Et quand ils ont installé, aux allées Gambetta, les « radars dolls », ils ont modifié les trajectoires des passants, les ont surpris par cette occupation d'un lieu habituellement vide, parce que les gens à Marseille préfèrent s'installer soit dans les parcs, soit en bord de la mer. À cet endroit, ils sont devenus alors les voisins éphémères des gens défavorisés, et des enfants pauvres qui jouent à côté du tramway.

De toutes ces configurations, nous voudrions dire qu'il ne s'agissait pas seulement d'espaces ou d'aires ludiques... Mais c'était aussi des « aires linguistiques » où se produisait la rencontre de différentes langues (les immigrés attachés à leur langue à Marseille). Et si on ajoute le langage artistique de nos groupes, alors il y avait là une véritable dramatisation du langage qui s'écartait du quotidien, du langage appauvri du quotidien.

Peut-être qu'il y avait à travers chacune de ces expériences la redécouverte d'une langue oubliée.

Peut-être (parce que c'est juste une supposition) que cette langue oubliée se référait à la prédisposition du sujet pour le jeu. Une langue que les enfants perdent, au fur et à mesure qu'ils commencent à grandir...

De ce fait, cette « nouvelle sociabilité » se référait, dans notre cas, à une micro « communauté sans communauté ». C'est-à-dire à une communauté qui a retrouvé éphémèrement une langue, une langue que tous sont capables de partager.

De ces hypothèses, nous ne pouvons pas être certaine, mais cet enjeu nous renvoie à A. Boal, quand il disait qu'il ne voulait pas « casser » le clivage entre scène et public, mais qu'il souhaiterait juste la rendre plus horizontale¹⁰⁶³...

Aussi, ce langage dont nous parlons, cette dramatisation du langage sur laquelle nous insistons, nous semble correspondre à un éthos (une façon d'être et de prendre

¹⁰⁶³ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido...*, op. cit., pp. 251-252.

la mesure du lieu que l'on habite : que l'on absorbe), parce que comme le disait Andrade « [l]e désir d'absorber conduit à l'infraction du tabou. »¹⁰⁶⁴

Un nouveau praticien : un praticien-anthropophage ?

On le comprend encore, mais nous voulons le souligner, l'étude de nos groupes dans notre thèse, nous permet également de nous éloigner de l'idée de culte de la personnalité qui est trop souvent lié et encouragé par l'industrie culturelle de masse.

Au-delà de ce système, les artistes qui débarquaient dans la rue sans annoncer leurs noms ou ceux de leurs figures demeuraient des anonymes. Nous soulignons cela, car cela produisait un rapport entre anonymes (passant et praticien) qui permettait un rapport d'égalité dans la perspective d'une rencontre.

« Nos » artistes portaient leurs visages, et c'était tout. Ils ne portaient pas un « nom ». Leur « statut » de professionnel reconnu, pour autant qu'il est valable dans le milieu culturel, ce « statut » donc ne valait rien pour une majorité des passants.

De ce fait, ce qui comptait c'était l'instant du jeu. Peu importait que le « sujet », l'individu ait pu être un comédien, un performer, un artiste... Son titre n'avait aucune importance.

Et cela avait une conséquence sur leur travail. En voyant ces quatre groupes et collectifs, nous avons pu remarquer un travail de composition qui passait moins par les règles d'un jeu de caractère représentatif. Leur objectif n'était pas de « provoquer l'émotion » ou du « faire réfléchir à ».

Nous nous permettrons, afin de poursuivre notre réflexion, de penser alors à une métaphore... à l'image d'un praticien-anthropophage. C'est-à-dire celui qui se trouve préparé à toutes les situations, celui qui sait improviser avec l'espace, celui qui, avec sa Présence, « dévore » tout autour...

¹⁰⁶⁴ Oswald de Andrade, *Anthropophagies*, trad. par J. Thiériot, Paris, Flammatron, coll. « Barroco », 1982, p. 281.



(Sens de lecture des images : gauche, droite.)

Figures 109 et 110 : *Abaporu* (1928) et *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral, © tarsiladoamaral

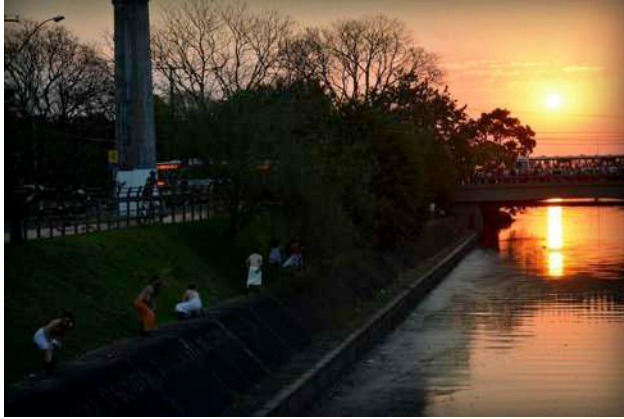
En cela, notre artiste de rue est semblable aux tableaux de Tarsila do Amaral, où le premier (à gauche) s'appelait *Abaporu*, celui-ci qui en tupi-guarani signifie « homme qui mange l'homme » ou « l'homme cannibale »... et le deuxième, à droite, s'appelait *Antropofagia*... Peut-être que le praticien auquel nous songeons comme *Abaporu*, avec les pieds posés sur le sol, se révèle plus corporel, plus intégré à l'espace, avec une forme difforme par rapport au quotidien...

Un corps, en somme, capable de répondre aux situations d'une façon plus intuitive, où le « visage » (signe du « culte de la personnalité » de la société de masse) n'a plus vraiment d'importance.

Un praticien capable d'être, paradoxalement, un géant et un invisible.

Parce que, peut-être, que c'est à cet endroit-là que se joue la stratégie de son jeu pris entre camouflage-décamouflage et que cela touche à un « mettre un relief la vie ».





(Sens de lecture des images : haut-gauche, haut-droite, bas-gauche, bas-droite.)

Figure 111 : Ói Nós Aqui Traveiz, *Onde ? Ação n° 2*, © Pedro Rosauo

Figure 112 : Rara Woulib, *Deblozay*, © Sylvain Bertrand

Figure 113 : Falos & Stercus, *Ilha dos Amores*, © facebookFalos

Figure 114 : Ornicar't, *Échiquier Urbain Code 11*, © Red Plexus

Soit une manière de vivre l'anthropophagisation de l'art et de la vie, dans un mouvement continu qui se construit sous la forme de l'anonymat dans un jeu partagé.

Anthropophager l'art et la vie, jusqu'à les confondre et en faire une pratique quotidienne, réinvestissant l'espace urbain sans prévenir, sans s'annoncer... par ce qu'il y a, comme Andrade l'écrit « une mission anthropophagique »¹⁰⁶⁵ et que

Le théâtre dans la rue repousse avec violence trois notions : convocation, édifice culturel, préméditation. Il agira par surprise et marchera dans la ville à pas de voleur. Théâtre à la rencontre, détrousseur du quotidien, il surgira partout où sera présente la vie. [...] Là où on vous oblige à consommer plus, toujours. Là où on « gadgétise ». Là où on pétrifie. Partout où les échanges économiques s'organisent en spectacle, où les rapports humains s'ordonnent en rites.¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁵ Oswald de Andrade, *Obras completas – 10. Telefonema*, int. et org. par Vera Chalmers, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 89. C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁶⁶ Alain Schifres, « Pour un théâtre... », *op. cit.*, p. 243.

CONCLUSION

Nous sommes le dimanche 7 octobre 2018. J'achève ma thèse. Quatre années ont passé.

Aujourd'hui, c'est le premier tour des élections présidentielles au Brésil.

Dans quelques jours, je vais devoir faire les démarches administratives, en France, à la préfecture de Marseille, pour mon visa.

Je finis cette thèse et l'actualité me rappelle la fragilité de toute chose : la vie politique d'un pays, ma situation « d'exilée »... sans travail, car le travail intellectuel n'est pas identifié à un travail. C'est un peu comme pour les artistes dont certains ne perçoivent pas le travail.

Je suis l'un et l'autre, artiste et un « petit peu », sans doute, intellectuelle. Il me reste donc à écrire une conclusion. Il faut tourner la page de la thèse, et ça ne veut pas dire « tourner la page de la recherche ».

D'un bout à l'autre de notre étude, nous avons parlé avec sincérité. C'est que que M. Foucault appelle la *parrhêsia* : le parler vrai, car il n'est pas possible d'écrire ce que l'on ne pense pas ou ce qu'on ne pense qu'à moitié. À plusieurs reprises, nous nous sommes aussi retenues, car c'est vrai que nous avons un rapport engagé à la vie et à la pensée. Nos directeurs de thèse ont veillé à m'éloigner de la « distribution des claques » qu'impulsivement nous donnons parfois. C'est dans notre sang, mais il a fallu changer.

Les lectures, les penseurs, le dialogue avec les artistes, avec d'autres chercheurs aussi... nous ont changé, pas dévorée complètement mais je sais aujourd'hui que je suis composée d'une part brésilienne et d'une part européenne et précisément française. Deux écoles de pensée, deux traditions aussi, deux formes sociales encore... et c'est de ça que je suis faite aujourd'hui. C'est cette complémentarité-là que je suis.

Au terme de la thèse, j'ai le sentiment d'avoir accompli un cheminement important. Je ne parlerai pas de celui qui me concerne, mais juste de celui qui a un rapport avec mon étude.

Si tout au long de la thèse j'ai pu établir le rapport que les pratiques urbaines entretenaient avec l'organisation politique et sociale.

Si j'ai montré qu'une certaine tradition théâtrale fonctionnait comme le relai d'un ordre établi qui instrumentalisait le théâtre.

Si j'ai pu analyser et restituer la singularité des pratiques urbaines et, pour le dire rapidement, montrer qu'elles avaient un rapport à la résistance.

Si j'ai pu mettre en évidence qu'il y avait à travers le déploiement des pratiques de rue, un enjeu politique.

Si j'ai emprunté à la pensée brésilienne l'anthropophagie d'O. de Andrade, et à la pensée de M. Abensour celle d'utopie.

Si j'ai détaillé des processus, m'inscrivant dans un rapport phénoménologique, afin d'en montrer chaque mécanisme.

Si j'ai inventé des concepts pour saisir une réalité pratique qui est délaissée, un art des « délaissés » pour reprendre un mot de notre thèse. Si, si, si...

À mesure que j'ai écrit cette thèse, je me suis rapprochée d'une idée que je n'avais pas au début, puisqu'au début j'avais un préjugé (dirons-nous) sur « les formes transgressives ». Au début, il s'agissait d'être dans un rapport scientifique à des objets, notamment aux groupes Ói Nóis Aqui Traveiz, Rara Woulib, Falos & Stercus et Ornic'art.

« Tissu-dentelle », « pratiques urbaines de rue », « singularité », « corporéité », « camouflage/ décamouflage », « écriture dramaturgique », « glissement », « dévoration », « intersticielle », « discontinu », « présence », « archipélique », « architecture sensible », « passant », « geste ancestral », etc. forment le lexique de ce rapport mis en étude/ en forme et qui vaut aujourd'hui pour une contribution à la recherche.

Mais, c'est autre chose qui, petit à petit, est apparu au fur et à mesure que nous écrivions et que nous analysions ces pratiques inscrites dans un système de contrôle, voire un système disciplinaire globalisé.

C'est autre chose qui s'est imposé alors que nous étions dans une démonstration didactique et critique où, de fait, l'analyse des pratiques et des actions de notre corpus nous conduisait à penser un rapport à l'utopie. C'est-à-dire, et comme M. Abensour le définit, une façon de penser autrement dans un espace où la pensée est figée. L'utopie, en cela, chez M. Abensour n'est rien moins qu'un exercice critique de la raison qui prend conscience de la virtualité qu'abrite toutes constructions.

En définitive, et c'est ce que nomme la fin de notre étude quand nous abordons l'enjeu du langage (distinction entre langage appauvri et langage), ce qui s'est

affirmé c'est un rapport à une herméneutique du sujet. Quelque chose qui touche à l'être de l'individu, à sa singularité. En cela, notre étude, sans qu'elle le développe, aura eu pour toile de fond cet enjeu que nous n'avons que trop rarement abordé.

Aussi, et alors que nous avons analysé les actions de ces groupes, c'est cet aspect que la conclusion nous offre de développer.

À travers ces pratiques, ce qui nous semble l'un des enjeux essentiels, c'est bien qu'elles accompagnent le passant vers un au-delà de lui-même qui ne lui est pas étranger, mais qui a été délaissé, voire tout simplement oublié.

Elles invitent le passant à retrouver cela qui n'est pas nouveau, mais qui a toujours été en lui. C'est ce que nous appelons dans la fin de la dernière partie un « hors-soi » quand il quitte son « chez-soi ».

Dans notre esprit, ce n'est pas qu'un jeu de mot, c'est un peu plus que cela et ça constitue les pratiques artistiques que nous avons examinées comme des formes qui accompagnent le sujet. Ça constitue les actions de ces groupes comme des pratiques « réparatrices » qui ont pour fonction de venir substituer à la mutilation, à la blessure, à l'oubli, le retour de l'être plein, du sujet pensant, de l'individu habité par son habitat.

Et cela nous semble d'autant plus important de rappeler cela, que les passants dont nous parlons sont, entre autres, mais majoritairement, les gens qui sont la plupart du temps à la marge de la société et de l'industrie du spectacle.

Et disant cela, je ne voudrais pas que l'on pense que je mets les pratiques urbaines au-dessus des autres pratiques théâtrales. Comme l'écrit João das Neves, avec qui nous ne partageons sa façon de nommer les pratiques urbaines : « Le théâtre de rue n'est pas une pratique qui permet le mesurable [...] Il a sa propre esthétique qui n'est ni inférieure ni supérieure à d'autres esthétiques »¹⁰⁶⁷.

Il ne s'agit pas d'entrer dans une querelle sur ce qui serait à faire, sur ce qui serait « mieux ». Non.

Ce que nous voulons dire, c'est que bien peu de formes exigeantes, aujourd'hui, concernant les anonymes et les populations mineures qui n'ont plus accès à ce monde, sauf à « être dévoré » par l'industrie culturelle, la publicité, et autres phénomènes d'abrutissement.

¹⁰⁶⁷ João das Neves, cité in Kátia Rodrigues Paranhos, « Pelas Bordas : História e teatro na obra de João das Neves. », in Kátia Rodrigues Paranhos (org), *História, Teatro e Política*. São Paulo, Boitempo, 2012, p. 141.

Aussi, et rependant à cette étude, je pense que ce que j'ai mis en jeu, c'est une histoire qui a directement à voir avec une pensée héritée de l'Auklärung et sa devise que rappelait Kant « Sapere Aude », que l'on traduit par « ose savoir » et plus communément par « Aie le courage de te servir de ton entendement ! ».

Le travail des groupes que sont l'Ói Nóis Aqui Traveiz, la Rara Woulib, le Falos & Stercus et l'Ornic'art s'inscrit ainsi, selon moi, dans une quête où leur art, c'est aussi un « art de n'être pas tellement gouverné »¹⁰⁶⁸ comme l'écrit M. Foucault.

Aussi ces groupes, pas plus asservis à leurs pratiques qui demeurent ouvertes, que libres vis-à-vis des passants qu'elles croisent ; et les passants émancipés des protocoles et les processus fermés, travaillent-ils ensemble un même enjeu.

Peut-être celui de retrouver dans l'instant une authenticité, une sincérité du geste et de l'échange. Quelque chose qui s'écarte définitivement des codes, des règles, des conventions... quelque chose qui serait « hors-jeu » et aurait le pouvoir d'inquiéter notre rapport au langage, à l'espace, à nous-mêmes.

Quelque chose, comme l'écrit W. Benjamin (il parle alors de la pratique du théâtre chez B. Brecht) qui permettrait à l'art de « provoquer l'étonnement plutôt que l'identification »¹⁰⁶⁹.

Parce que, et c'est le propre peut-être des groupes que nous avons étudiés, ce qui se construisait à même ces actions relevait de situations inattendues et imprévisibles. Et que c'est la condition nécessaire et préalable à toute remise en mouvement de la pensée, toute reprise d'un dialogue avec nous-mêmes.

Au terme de cette étude, disons alors que les formes que nous avons étudiées nous inscrivaient dans une pratique artistique productive, là où un théâtre plus classique nous maintient peut-être trop souvent dans une pratique représentative. Et que c'est cette force productive qui inscrit certaines pratiques urbaines dans un rapport de construction qui touche non seulement l'habitat du passant (sa façon qu'il a d'occuper l'espace), mais aussi la manière dont il est habité (ce qui le constitue). Et donc ce qu'il est.

« En vérité, pour changer la vie, il faut changer l'espace. »¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁸ Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique*, Paris, Vrin, 2015, p. 37.

¹⁰⁶⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III..., *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁷⁰ Henri Lefebvre, *La production...*, *op. cit.*, p. 220.

ANNEXE

DOCUMENTS RELATIFS À NOTRE CORPUS

*Ói Nós Aqui Traveiz

ALENCAR, Sandra, *Atuadores da Paixão*, Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura/ Fumproarte, 1997.

BRITTO, Beatriz, *Uma Tribo Nômade. A ação do Ói Nós Aqui Traveiz comme Espaço de Resistência*, Terreira da Tribo, Porto Alegre, 2008.

FLORES, Paulo, *Ói Nós Aqui Traveiz: um cavalo louco no sul do Brasil*, Porto Alegre, Ói Nós na Memória, 2016.

- le site internet du groupe : www.oinoisaquitraveiz.com.br/ ;

- l'encyclopédie *Itaú Cultural* : enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387844/oi-nois-aqui-traveiz ;

- extrait de la captation disponible in www.youtube.com/watch?v=4bSTdZPrrYY .

*Rara Woulib

Julien Marchaisseau, propos recueillis par Meriem Souissi in *Le Journal de Saône-et-Loire* le 22 juillet 2016. Disponible in www.lejsl.com/actualite/2016/07/22/on-ne-fait-pas-un-theatre-qui-se-voit-mais-que-l-on-vit, lien consulté le 30 mai 2018

- site internet de la compagnie : rarawoulib.org/fr/

- dossiers artistiques *Deblozay* : rarawoulib.org/wp-content/uploads/2014/04/DA-deblozay.pdf ;

- Association *Hors les Murs* : horslesmurs.fr/accueil/documentation-recherche/les-parcours-thematiques/les-parcours/crire-pour-la-rue/3/

- Association *Lieux Publics* : www.lieuxpublics.com/fr/actes-artistiques/230/deblozay-2012 ;

- extrait de la captation disponible in www.youtube.com/watch?v=odl1axfbul0 .

*Falos & Stercus

GERCHMANN, Léo, « Soldado é preso por atuar em peça teatral », in *Folha de São Paulo, Cotidiano*, le 19 avril 1997. Disponible in www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff190419.htm, lien consulté le 10 mai 2018.

RESTORI, Marcelo, propos recueillis par Fábio Prikkladnicki, « Falos & Stercus propõe diálogo sensual com a urbe », in *Teatrojornal – leituras de cena*, Porto Alegre, le 19 septembre 2013. Disponible in teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/, lien consulté le 23 juin 2017.

STERCUS, Falos & (org.), *Falos & Stercus, Ação et obra – Trajetória marcada por inconformismo e prazer*, Porto Alegre, Bestiário, 2009.

- site internet du groupe : pt-br.facebook.com/FalosEStercus/ ;

- site internet de le l'occupation à l'Hôpital Psychiatrique : ocupacaocenica.blogspot.fr/2008/11/falos-stercus.html ;

- extrait de la captation disponible in www.youtube.com/watch?v=FAqCXNXG-JM .

*Ornic'art

BOUVIER, Christine, citée in Marc Notar, Bruno Colombari et Christel Santacreux, « Pour éclairer sans brûler », publié sur le site internet de la ville de Gardanne le 3 août 2005. Disponible in www.ville-gardanne.fr/Pour-eclairer-sans-bruler, lien consulté le 22 mai 2018.

BOUVIER, Christine, lors de l'entretien autour du sujet « Quand l'art trouble l'ordre public (1ème partie) ». Disponible in www.dailymotion.com/video/xczyd5ll, lien consulté le 4 juin 2018. Ces entretiens ont fait partie d'un cycle de rencontres proposé par le Master Projets Culturels dans l'Espace Public à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne du 15 janvier au 2 avril 2010, sous la direction de Pascal Le Brun-Cordier.

LARIBI, Rochdy, propos recueillis par Matthieu Verdeil, publié in webtv *Mativi Provence* le 11 septembre 2011. Disponible in www.mativi-marseille.fr/les-films/rochdy-laribi-ornicart-redplexus.html,9,19,0,0,2335,27, lien consulté le 14 mai 2018.

LARIBI, Rochdy, prise de parole lors la rencontre publique *Le corps derniers espace de liberté ?*, le 15 septembre 2014 à Marseille. Disponible in www.transverscite.org/Espace-public-le-corps-dernier.html, lien consulté le 25 août 2018.

WAHL, Samuel (org.), *Préavis de désordre urbain. La performance à l'épreuve d'une ville*, Montpellier, Deuxième époque, 2017.

- sites internet du collectif : www.ornicart.org ; www.facebook.com/collectif.ornicart.friche/ ; ornicart.over-blog.com ;

- dossier de création du collectif : www.ornicart.org/wp-content/uploads/2014/03/dossierechiquier.pdf ;
- extrait vidéo lors de l'ouverture du PDU 2014 disponible *in* www.youtube.com/watch?v=X7mgt8HwpUA .

BIBLIOGRAPHIE

VERSION PAPIER

*Dictionnaires et Lexiques

___ *Glossário Tupi-guarani ilustrado : incluindo nomes indígenas de pessoas e cidades*, coleção História viva, Lebooks, 2016.

APEL, Willi (org.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco, *Dicionário de Política*, t. II, trad. par C. Varriale et al., Brasília, Universidade de Brasília, 1992.

BRUNET, Roger, FERRAS, Robert, THERY, Hervé (dir.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus-La Documentation française, 1992.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

GATTEL, Claude Marie, *Dictionnaire Universel Portatif de la Langue Française, avec la prononciation figurée*, t. II, 2ème édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Lefebvre, 1813.

MERLIN, Pierre, CHOAY, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1996.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo, *Dicionário de teatro*, Porto Alegre, L&PM, 1987.

*Ouvrages (Arts de la scène, Histoire du théâtre, Esthétique, Corps...)

ALMEIDA PRADO, Décio de, *História concisa do teatro brasileiro*, São Paulo, Edusp, 1999.

ALMEIDA SALLES, Cecília, *Gesto inacabado : processo de criação artística*, São Paulo, FAPESP/Annablume, 2004.

ARAÚJO, Antônio, *A gênese da Vertigem : o processo de criação de o Paraíso Perdido*, São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2011.

ARRABAL, Fernando (dir.), *Le Théâtre. 1968-1*, Christian Bourgois, 1968.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. et int. par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. XIV, Paris, Gallimard, 1984.

BABLET, Denis, JACQUOT, Jean (org.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963.

BANU, George, *Le Rouge et or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion, 1989.

BARBA Eugênio, SAVARESE, Nicola, *Anatomic de l'acteur. Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Rome, Bouffonneries, 1986.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen – De l'antiquité au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.

BOAL, Augusto, *A Estética do Oprimido : reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*, Rio de Janeiro, Garamond/Funarte, 2009.

BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, São Paulo, Cosac Naify, 2013.

BORNHEIM, Gerd, *Brecht : A Estética do Teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2011.

BRAVA, Companhia, *Caderno dos Erros II*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur la théâtre*, sous la dir. de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000.

BRECHT, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. par J. Tailleur, Paris, L'Arche, 2013.

BROOK, Peter, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992.

BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre – L'effet de cerne*, Paris, Harmattan, 1999.

BUTEL, Yannick, *Vous comprenez Hamlet ? L'effet de cerne II*, Caen, PUC, 2004.

CACCIAGLIA, Mario, *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*, São Paulo, Edusp, 1986.

CAMARGO COSTA, Iná, *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*, São Paulo, Expressão Popular/ Nankin, 2012.

CARMO, Lina do, *Corpo do Mundo: Criações, raízes e caminhos improváveis na poética do movimento*, Rio de Janeiro, Livros Ilimitados, 2015.

CARREIRA, André, *O teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 – Uma paixão no asfalto*, São Paulo, Aderaldo & Rothschild/ Hucitec, 2007.

CAVALIERE, Arlete, *O Inspetor Geral de Gógol/ Meyerhold*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

CAVALIERE, Arlete, *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco.*, São Paulo, Unesp, 2009.

CRESPIN, Michel, FREYDEFONT, Marcel, ROMÉAS, Nicolas (org.), *Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac.*, Paris, Plume/ HorsLesMurs, 1995.

CRUCIANI, Fabrizio, FALLETTI, Clelia (org.), *El Teatro de Calle – Técnica y manejo del espacio*, México, Gaceta, trad. pour l'espagnol de B. Iacoviello, 1992.

DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*. (Six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

DESGRANGES, Flávio, *A pedagogia do espectador*, São Paulo, Hucitec, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana, *Cenários liminares : teatralidades, performances e política*, trad. de l'espanhol par L. A. Alonso et A. Reis, Uberlândia, UFU, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Nuevo León, UANL, 2016.

DORT, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique. 1967-1970*, Seuil, Paris, 1971.

DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, PUFC, 2011.

DUBATTI, Jorge, *Cartografia Teatral: Introdução al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge, *El convivio teatral: Teoría e práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge, *Filosofía del Teatro I : Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge, *Introducción a los Estudios Teatrales – Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.

DUFRENNE, Mikel, *Art et politique*, Paris, UGE 10/18, 1974.

FERNANDES, Silvia (dir.), *Antônio Araújo et le Teatro da Vertigem*, Aix en Provence, PUP, 2016.

FERNANDES, Silvia, *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia, BUTEL, Yannick (dir.), *Théâtres brésiliens : Manifestes, mises en scènes, dispositifs*, Aix en Provence, PUP, 2015.

FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur. Manuale minimo dell'attore*, trad. par V. Tasca, Paris, L'Arche, 1990.

FREYDEFONT, Marcel (org.), *Petit traité de scénographie. Représentation de lieu/ Lieu de représentation*, Nantes, Joca seria, 2007.

FURQUIM W. LIMA, Evelyn (org.), *Espaço e teatro – do edifício teatral à cidade como palco.*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

FURQUIM W. LIMA, Evelyn, *Das Vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano*, Rio de Janeiro, 7letras, 2006.

GALANTE DE SOUSA, José, *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960.

GARCIA, Silvana, *Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

- GARNIER, Charles**, *Le Théâtre, essai présenté par Georges Banu et Martine Kahane*, Arles, Actes Sud, 1990.
- GATTI, Armand**, *De l'Anarchie comme battements d'ailes*, tome 1, Paris, Syllepse, 2002.
- GREINER, Christine**, *O corpo : pistas para estudos indisciplinares*, Coimbra/São Paulo, IUC/Annablume, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy**, *Vers un théâtre pauvre*, trad. française par C. B. Levenson, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1981.
- GUÉNOUM, Denis**, *A exibição das palavras*, trad. F. Saadi, Rio de Janeiro, Teatro Pequeno Gesto, 2003.
- GUIMARAENS, Rafael**, *Teatro de Arena – Palco de Resistência*, Porto Alegre, Libretos, 2009.
- JARRY, Alfred**, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicienn*, suivi de *L'Amour absolu*, éd. de N. Arnaud et H. Bordillon, Paris, Gallimard, 1980.
- JOMARON, Jacqueline de** (dir.), *Le théâtre en France : du Moyen âge à nos jours*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- LABAKI, Aimar**, *José Celso Martinez Corrêa*, São Paulo, Publifolha, 2002.
- LABAN, Rudolf**, *La danse moderne éducative*, trad. par J. et J. Challet, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.
- LABAN, Rudolf**, *La maîtrise du mouvement*, trad. par J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.
- LABAN, Rudolf**, *L'espace dynamique*, trad. par É. Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredense, 2003.
- LACHAUD, Jean-Marc** (dir.), *Art et politique*, Paris, Harmattan, 2006.
- LAGARCE, Jean-Luc**, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- LECOQ, Jacques**, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies**, *Escritura Política no Texto Teatral. Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, trad. par W. S. Rothschild et P. Nascimento, São Paulo, Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies**, *Le théâtre postdramatique*, trad. par P.-H. Ledru, Paris, Arche, 2002.
- MAGALDI, Sábato**, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 1996.

MARINIS, Marco De, *Comprender el Teatro : lineamentos de una nueva teatralogía*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur la théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MEYERHOLD, Vsévolod, *Do Teatro*, trad. du russe par D. Moschkovich, São Paulo, Iluminuras, 2012.

NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Vois, Bréal, 2002.

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

PAVANELLI, Núcleo (org.), *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I*, São Paulo, Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Britto, 2011.

PAVANELLI, Núcleo (org.), *II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno II*, São Paulo, Núcleo Pavanelli, 2013.

PEIXOTO, Fernando, *Brecht: vida e obra*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

PEIXOTO, Fernando, *Um Teatro fora do Eixo. Porto Alegre : 1953-1963*, São Paulo, Hucitec, 1993.

PICON-VALLIN, Béatrice, *A Cena em Ensaios*, trad. F. Saadi, C. Fares et E. A. Ribeiro, São Paulo, Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, vol. 17, Paris, coll. Les Voies de la création théâtrale, CNRS (ed), 1990.

PISCATOR, Erwin, *Teatro Político*, trad. par A. Della Nina, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

POUGNAUD, Pierre, *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Moniteur, 1980.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RODRIGUES PARANHOS, Kátia (org.), *História, Teatro e Política*. São Paulo, Boitempo, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1890*, Paris, PUF, 1980.

SAADI, Fátima, GARCIA, Silvana (org.), *Próximo ato : questões da teatralidade contemporânea*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, Harmattan, 1998.

SANCHEZ, José Antonio, *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.

TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (org.), *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*, Rio de Janeiro, E-Papers, 2005.

TORRES NETO, Walter Lima, « O termo *dramaturgia* hoje », *Ensaio de Cultura Teatral*, Jundiaí, Paco, 2016, pp. 149-164.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, FIX, Florence (dir.), *Un théâtre en quête d'espaces ? Expériences scéniques de la limite*, Dijon, EUD, 2014.

TROTTA, Rosyane, MICHALSKI, Yan, *Teatro e Estado – As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil : História e Polêmica*, São Paulo/Rio de Janeiro, Hucitec/ Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

TURLE, Licko, TRINDADE, Jussara, *Teatro de Rua no Brasil, A primeira década do terceiro milênio*, Rio de Janeiro, E-Papers, 2010.

TURLE, Licko, TRINDADE, Jussara (org.), *Tá na Rua : teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*, Rio de Janeiro, Instituto Tá na Rua, 2008.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996,

VEYRAT, Marc (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, Harmattan, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice, *O Elogio da Bobagem. Palhaços no Brasil e no mundo*, Rio de Janeiro, Família Bastos, 2005.

*Ouvrages (Son, Sonorité, Voix...)

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème de signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 2016.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le paysage sonore : le monde comme musique*,

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

trad. par S. Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète*, Paris, PUF, coll. Que suis-je ?, vol. 1287, 1967.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.

*Ouvrages (Modernisme brésilien, Oswald de Andrade, Anthropophagie...)

ANDRADE, Oswald de, *Anthropophagies*, trad. par J. Thiériot, Paris, Flammatron, coll. « Barroco », 1982.

ANDRADE, Oswald de, *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, trad., préf. et ann. par A. Chareyre, Paris, La Différence, 2010.

ANDRADE, Oswald de, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias : Obras Completas*, v. 6, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de, *Obras completas – 10. Telefonema*, int. et org. par Vera Chalmers, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

ANDRADE, Oswald de, *Os dentes do dragão: entrevistas.*, org., préf. et ann. par M. E. Boaventura, São Paulo, Globo, 2009.

ANTELO, Raúl, *Transgressão e modernidade*, Ponta Grossa, UEPG, 2001.

BURGAT, Florence, *L'humanité carnivore*, Paris, Seuil, 2017.

LEVI-STRAUSS, Claude, *De Montaigne à Montaigne*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2016.

PIRES DA SILVA, Anderson, Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.

*Ouvrages et essais (Philosophie, Anthropologie, Sociologie, Linguistique, Littérature...)

___ *Internationale situationniste* (édition augmentée), Paris, Arthème Fayard, 1997.

ABENSOUR, Miguel, *De la compacité, architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens&Tonka, 2013.

ABENSOUR, Miguel, *L'Homme est un animal utopique*, Paris, Sens & Tonka, 2013.

ADORNO, Theodor, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003.

ALTHUSSER, Louis, *Écrits philosophiques et politiques*, t. II, Paris, Stock, 1997.

AMIN, Samir, *Modernité, religion et démocratie. Critique de l'eurocentrisme, critique des culturalismes*, Lyon, Paragon/Vs, 2008.

ARENDT, Hannah, *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, 2012.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BAKHTINE, Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1982.

BALANDIER, Georges, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

BARTHES, Roland, *Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1995.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, t. III, trad. M. Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 1989.

BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot : partenaire invisible : essai bibliographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT, Maurice, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983.

BLOCH, Ernst, *Du Rêve à l'utopie, entretiens philosophiques*, Paris, Hermann, 2016.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2014.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Deux Régimes de fous, textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2013.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1973.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1992.

DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité / Anne Dufournelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue.*, Paris, Fayard/ Galilée, 2001.

DESCARTES, René, *Principes de la philosophie* (1644), partie I, § 9, Paris, Gallimard, 1966.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

DUPONT, Florence, *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La découverte, 1994.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Quadrige/PUF, 1999.

FAYE, Emmanuel, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Seuil, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. I (1954-1975), Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. III (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce que la critique*, Paris, Vrin, 2015.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

GALEANO, Eduardo, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*, trad. par C. Couffon, Paris, Pocket, 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor, *A sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*, trad. de l'espagnol par M. P. Ribeiro, São Paulo, Edusp, 2012.

GARCIA CANCLINI, Nestor, *Culturas Híbridas*, trad. de l'espagnol par A. R. Lessa et H. Pezza Cintrão, São Paulo, Edusp, 2000.

GARCIA CANCLINI, Nestor, *Imaginarios Urbanos*, Buenos Aires, Eudeba S.E.M., 1997.

GARCIA CANCLINI, Nestor, *L'Amérique latine au XXI^e siècle*, trad. de l'espagnol par E. Tremblay, Lévis, Presses de l'Université Laval, 2006.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, *Micropolíticas. Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 2005.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. par M. B. de Launay, Paris, Payot, 1993.

HARDT, Michel, NEGRI Antonio, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. de l'anglais par N. Guilhot, Paris, La Découverte, 2004.

HOBBSAWM, Eric, *A Era do capital (1848-1875)*, trad. par L. Costa Neto, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *La Dialectique de la raison*, trad. par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit par C. Seresia, Paris, Gallimard, 1988.

JAMESON, Frederic, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. par N. Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012.

JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, trad. par Maria Elisa Cevasco, São Paulo, Ática, 2002.

KANT, Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 1985.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Introduction, Paris, L'Arche, 1977.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté, Paris, L'Arche, 1980.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

LEFEBVRE, Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

LYOTARD, Jean-François, *Dérive à partir de Marx et de Freud*, Paris, UGE, 1973.

- LYOTARD, Jean-François**, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
- MAFFESOLI, Michel**, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006.
- MARAVALL, José Antonio**, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.*, Barcelona, Ariel, 1990.
- MARCUSE, Herbert**, *L'Homme Unidimensionnel. Essai sur l'ideologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968.
- MEJÍA, Claudia**, *La linguistique diachronique : le projet saussurien*, Genève, Droz, 1998.
- MONGIN, Olivier**, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich**, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. par J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, 1974.
- PAQUOT, Thierry**, *Homo urbanus : essai sur l'urbanisation du monde et des mœurs*, Paris, Félin, 1990.
- RAMIL, Vitor**, *A Estética do Frio / L'Esthétique du froid. Conférence de Genève*, Pelotas, Satolep Livros, 2004.
- RANCIERE, Jacques**, *En quel temps vivons-nous ? (Conversation avec Eric Hazan)*, Paris, La Fabrique, 2017.
- RAVEL, Emmanuelle**, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle : une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de**, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971.
- SENNETT, Richard**, *La culture du nouveau capitalisme*, trad. P.E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2006.
- SENNETT, Richard**, *O declínio do homem público*, trad. en portugais par L. Araujo Watanabe, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SPINOZA, Baruch**, *Éthique*, introd., trad., not. Robert Misrahi, Paris-Tel-Aviv, Éclat, 2005.
- SOUZA, Jessé**, (org.), *Democracia hoje : novos desafios para a teoria democrática contemporânea*, Brasília, UnB, 2001.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de**, *Vers un nouveau sens commun juridique : droit, science et politique dans la transition paradigmatique*, trad. par N. Gonzales Lajoie, Paris, L.G.D.J, 2004.
- STIEGLER, Bernard**, *De la misère symbolique*, tome I, Paris, Galilée, 2004.

TÉMIME, Émile (dir.), *Migrance, histoire des migrations à Marseille*, Aix-en-Provence, Édisud, 1989-1991.

THÉVENIN, Paule, DERRIDA Jacques, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

VIRILIO, Paul, *L'administration de la peur (entretien mené par B. Richard)*, Paris, Textuel, 2010.

VIRILIO, Paul, *Vitesse et Politique*, Paris, Galilée, 1977.

*Ouvrages (Urbanisme, Géographie, Histoire, Histoire Culturelle, Patrimoine, Études culturelles, d'autres Arts, Biologie...)

AGULHON, Maurice (dir.), *La ville de l'âge industriel. Le cycle haussmannien*, Paris, Seuil, 1998.

ARAÚJO, Antonio Luiz, *Arte no Brasil Colonial*, Rio de Janeiro, Revan, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade*, trad. par Pier Luigi Cabra, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

BASSAND, Michel, *Cités, villes, métropoles. Le changement irréversible de la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007.

BEGUIN, Hubert, *Méthodes d'analyse géographique quantitative*, Paris, Litec, 1979.

BURKE, Peter, *Cultura popular na idade moderna : Europa, 1500-1800*, trad. par D. Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BURKE, Peter, *La Renaissance Européenne*, trad. de l'anglais par P. Chemla, Paris, Seuil, 2000.

CASTELLS, Manuel, *A Questão Urbana*, trad. A. Caetano, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

CASTELLS, Manuel, *Redes de Indignação e Esperança*, trad. par C. A. Medeiros, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2012.

CHOAY, Françoise, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996.

CLARK, Lygia, *Lygia Clark*, coll. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

COULANGES, Fustel de, *La cité antique*, Paris, Hachette, 1920.

CZAJKOWSKI, Jorge Paul (org.), *Jorge Machado Moreira*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

DAMATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do herói brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DUBY, George, *Histoire de la France urbaine*, Paris, Seuil, 1981.

DUROT-BOUCE, Elizabeth, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, Paris, Publibook, 2008.

FREMONT, Armand, CHEVALIER, Jacques, HERIN, Robert, RENARD, Jean, *Géographie sociale*, Paris, Masson, 1984.

GALEANO, Eduardo, *Las palabras andantes*, Madrid, Siglo XXI de España Ediciones, 1994.

GARDIER, André, BESSALEL, Jean, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

GRAHAM, Stephen, *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*, Paris, La Découverte, 2012.

JATAHY PESAVENTO, Sandra, *História & História Cultural*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

LAVEDAN, Pierre, *Géographie des villes*, Paris, Gallimard, 1936.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994.

LOBATO CORRÊA, Roberto, *O Espaço Urbano*, São Paulo, Ática, 1999.

LYNCH, Kevin, *A imagem da cidade*, trad. par J. L. Carvalho, São Paulo, M. Fontes, 1997.

MUMFORD, Lewis, *La cité à travers l'Histoire*, trad. de l'américain par G. et G. Durand, Paris, Seuil, 1964.

ORLANDI, Eni (org.), *Cidade Atravessada – Os sentidos públicos no Espaço Urbano*, Campinas, Pontes, 2001.

PAULET, Jean-Pierre, *Manuel de Géographie Urbaine*, Paris, Armand Colin, 2009.

PIOLAT, Jérémie, *Portrait du colonialiste, l'effet boomerang de sa violence et de ses destructions*, Paris, La Découverte, 2011.

REGATÃO, José Pedro, *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano.*, Lisboa, BonD, 2007.

RONCAYOLO, Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 2001.

SANTOS, Milton, *La Nature de l'Espace. Technique et Temps. Raison et Émotion*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SANTOS, Milton, *Por uma geografia nova : da crítica da Geografia à uma Geografia crítica*, São Paulo, Hucitec, 1978.

TANZARELLA, Stéphane, *Perception et communication chez les animaux*, Bruxelles, De Boeck Université, 2006.

TORRES GARCIA, Joaquín, *Universalismo Constructivo 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

VESCHAMBRE, Vincent, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, PUR, 2008.

WERLEN, Benno, *Society, action and space: an alternative human geography*, London et New York, Routledge, 1993.

WESSELING, Henri, *Colonialisme, Impérialisme, Décolonisation – Contributions à l'histoire de l'expansion européenne*, Paris, L'Harmattan, 2013.

*Revue, cahiers...

___ revue *Sala Preta*, n. 5, São Paulo, ECA/USP, 2005.

___ revue *Sala Preta*, n° 10, São Paulo, ECA/USP, 2010.

BOISSON Bénédicte, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (org.), revue *Théâtre/ Public – Espace privé/ Espace public*, n° 179, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2005,

BUTEL, Yannick (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 2, Aix en Provence, PUP, 2012.

BUTEL, Yannick (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 3, Aix en Provence, PUP, 2013.

BUTEL, Yannick (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 5, Aix en Provence, PUP, 2015.

BUTEL, Yannick (dir.), revue *Incertains Regards*, n° 7, Aix en Provence, PUP, 2017.

COHEN, Emmanuel, COUILLAUD, Laure, BIDENT, Christophe (dir.), revue *Incertains Regards*, hors série 1, Aix en Provence, PUP, 2015.

DUSSOLLIER, Claudine (coord.), *Le monde arabe entre révolutions numérique et politique*, Beyrouth, Shams-Transversité, 2014.

FREYDEFONT, Marcel, BOUCRIS, Luc (org.), revue *Théâtre Public*, n° 215, janvier-mars 2015.

FREYDEFONT, Marcel, GRANGER Charlotte (org.), revue *Études théâtrales*, 2008/1, n° 41-42, Paris, L'Harmattan, p. 115.

GÓIS DANTAS, Beatriz, *Chegança*, Cadernos de Folclore n° 14, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1976.

LARMET, Chloé, WAGNER, Ana, al. (dir.), revue *Incertains Regards*, hors série 2, Aix en Provence, PUP, 2018.

MANCEL, Yannic (coord.), *Alternatives théâtrales - Élargir les frontières du théâtre*, n° 124-125, Le Manège/ Mons, janvier, 2015.

SCHAEFFER, Pierre, « De l'expérience musicale à l'expérience humaine », in *La revue musicale*, n° 274-275, Paris, Richard-Masse, 1971.

TRIAU, Christophe, BIDENT Christophe (dir.), revue *Théâtre Public, Scènes Contemporaines : comment pense le théâtre*, n° 216, avril-juin 2015.

*Chapitres

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche). », in Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Sociales, 1976, pp. 67-125.

BENVENISTE, Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale.*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

CARRERAS I VERDAGUER, Carles, « La funcionalitat de l'espai públic : nous espais del consum », in Rosa Tello i Robira (org.), *Espais públics. Mirades Multidisciplinàries.*, Barcelona, Pòrtic, 2002, pp. 95-116.

CLAVERIE, André, « L'Archipel oublié de Saint-John Perse », in Georges Voisset (dir.), *L'imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003, pp. 295-303.

COOLS, Guy, « De la dramaturgie du corps en danse », *Jeu – Mettre en scène aujourd'hui*, n° 116, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, 2005, pp. 89-95.

CORBIN, Alain, « Historiographie de l'écoute », in Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, 2016, pp. 23-35.

DASTUR, Françoise, « Le tournant herméneutique et la question du statut de la science », in *Heidegger : la question du logos*, Paris, Librairie philosophique, 2007, pp. 49-84.

DERRIDA, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 341-368.

- DIAS MASSA, Clóvis**, « Redefinições nos estudos de Recepção/ Relação Teatral », in revue *Sala Preta*, n° 8, São Paulo, ECA/USP, 2008, pp. 49-54.
- FÉRAL, Josette**, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », revue *Poétique*, n°75, 1988, p. 347-361.
- GROTOWSKI, Jerzy**, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », in *Journal France Pologne peuples amis*, n° 28-29, hiver, 1968, pp. 13-20.
- HOFFMAN, Ernst**, « *Logos et epos* chez Héraclite et Parménide », trad. de l'italien par M. Rueff, revue *Po&sie*, n° 114, 2005/4, Paris, Belin, pp. 111-125.
- JATAHY PESAVENTO, Sandra**, « Cultura e Representações, uma trajetória », in *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n° 23/24, p. 45-58, 2006.
- KAPELUSZ, Anyssa**, « De la « participation » au « participatif » : évolution de la place du spectateur », in Catherine Cyr (dir.), *Revue de théâtre Jeu*, n° 147, Cahiers de théâtre Jeu ic., 2013, pp. 58-63.
- KAPELUSZ, Anyssa**, « Le jeu dans le dispositif, un modèle possible ? », in Joseph Danan et Catherine Naugrette (dir.), *revue d'Études théâtrales – Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de représentation et modèles de l'art*, hors série 4, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 164-168.
- LAVADINHO, Sonia**, « Chemins de traverse et lignes de désir », in revue *Urbanisme*, Paris, Le moniteur, n° 359, mars-avril 2008, pp. 66-68.
- MUCHEMBLED, Robert**, « La force du vivant. La culture populaire en France depuis cinq siècles », in Gilles Pronovost (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, PUQ, 1982, pp. 81-90.
- PEMEJA, Pablo**, « Le rôle de la culture populaire », in Eva Kushner (dir.), *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, t. III., *Maturations et Mutations*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011, pp. 509-519.
- PICON-VALLIN, Béatrice**, « La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien », in Jean-Claude Roberti (org.), *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, pp. 35-56.
- PREVOT SCHAPIRA, Marie-France**, « Buenos Aires dans les années 1990 : métropolisation et nouvelles configurations spatiales », in Annick Osmont et Charles Goldblum (dir.), *Villes et citadins dans la mondialisation*, Paris, Karthala et Gemdev, 2003, pp. 119-134.
- ROLNIK, Suely**, « Subjetividade antropofágica », in Paulo Herkenhoff et Adriano Pedrosa (éd.), *Arte Contemporânea Brasileira : Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal

Internacional de Sao Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128-147.

SERPA, Angelo, « Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. », in revue *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, n° 15, 2004, pp. 21-37.

VERGARA, Luiz Guilherme, « Utopia antropopgaficas das raizes do Brasil », *Revista Poiésis*, n° 11, nov. 2008, pp. 135-152.

THÈSES, MÉMOIRES, RAPPORTS

CASTRO MALETTA, Ernani de, *A formação do ator para uma atuação polifônica : princípios e práticas*, Thèse de Doctorat en Education sous la direction d'Ângela I. de Freitas Dalben à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2005.

CHAUDOIR, Philippe (dir.), *Généalogie, Formes, Valeurs et Significations. Les Esthétiques des Arts Urbains*, Rapport final de recherche, Ministère de la culture et de la communication – DMDT ; Réseau "arts de ville", UMR CNRS 5600 "environnement, ville, société", Université Lyon 2, octobre 2007.

DIAS PRESTES, Antônio J., *O rio se renova, permitindo que os erros do passado sejam corrigidos : Estado e sociedade nas iniciativas para a recuperação ambiental do Guaíba (1979-2004)*, Mémoire de Master en Histoire sous la direction de Luiz Alberto Grijó à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

FONSECA FALKEMBACH, Maria, *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem : transcrição de retratos literários de Gertrud Stein na composição do corpo cênico.*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction de Milton de Andrade à l'Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2005.

GONON, Anne, *Qu'est-ce que le théâtre de rue. De la définition du genre artistique "théâtre de rue"*, Mémoire de Master sous la direction de Bernard Lamizet à l'Institut d'études politiques, Lyon, 2001.

GONON, Anne, *Ethnographie du spectateur : le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.*, Thèse en

Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Serge Chaumier à l'Université de Bourgogne, Dijon, 2007.

KAPELUSZ, Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse en Études théâtrales sous la direction de Joseph Danan à l'Université Sorbonne Paris 3, Paris, 2012.

MAXIMO GOMEZ, José, *Espaço cênico : Representação simbólica e pós-modernidade*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction d'André Carreira à l'Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2004.

MENDO, Marina, *Provocações sonoras : uma investigação da escuta na criação cênica.*, Mémoire de Master en Arts de la scène sous la direction de Marta Isaacsson à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

PINÇON, Guillaume, *Anthropophagie du dehors : étude de théâtralités contemporaines du Brésil*, Thèse en Arts du spectacle sous la direction de Christophe Bident et de José da Costa à l'Université d'Amiens et Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Amiens, 2013.

SILVA RODRIGUES, Helizete da, *Le cirque social du rire aux larmes. Espace de médiation et de reconfigurations identitaires et artistiques aux Etats-Unis et au Brésil*, Thèse en Sociologie et Anthropologie sous la direction de Jorge P. Santiago à l'Université Lumière Lyon 2, 2011.

TRINDADE, Jussara, *A contemporaneidade do teatro de rua : potências musicais da cena no espaço urbano*, Thèse en Arts de la scène sous la direction de José da Costa à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2012.

TROTTA, Rosyane, *Paradoxo do Teatro de Grupo*, Mémoire de Master en Théâtre sous la direction de José Maria Neves à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1995.

TURLE DA SILVA, Noeli, *Teatro de rua é arte pública – uma proposta de construção conceitual*, Thèse en Arts de la scène sous la direction de José Luis Ligiero Coelho à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2011.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

*Dictionnaires en lignes

- *Littre* en ligne. Disponible in www.littre.org/definition/territoire, lien consulté le 10 janvier 2018.
- *Littre* en ligne. Disponible in www.littre.org/definition/édification, lien consulté le 26 janvier 2018.
- *Significados* en ligne. Disponible in www.significados.com.br/edificar/, lien consulté le 26 janvier 2018.

*Articles en ligne

___ *Ciudad y Territorio : Estudios territoriales*, n° 133 – 134, Madrid, Ministerio de Fomento, 2002. Disponible in dialnet.unirioja.es/ejemplar/78521, lien consulté le 15 août 2016.

ANDRADE, Oswald de, « Manifeste Anthropophage », in revue *Silène*, trad. par M. Riaudel, mars 2010. Originellement c'est Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », in *Revista de Antropofagia*, ano 1, n° 1, mai 1928. Disponible in www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf, lien consulté le 22 juin 2017.

BIDENT, Christophe, « La peur, la fatigue, le capital », in *Lignes*, n° 35, 1998/3. Disponible in www.cairn.info/revue-lignes0-1998-3-page-53.htm, lien consulté le 25 janvier 2018.

BRUHNS, Hinnerk, « Max Weber : ville et capitalisme moderne. », in *Società Mutamento Política*, n° 9, vol. 5, 2014. Disponible in www.fupress.net/index.php/smp/article/viewFile/14487/13473, lien consulté le 11 mars 2018.

BUTEL, Yannick, « A Arte do Encontro, uma Arte de Distância : de Thomas Richards e Mario Biagini à Jerzy Grotowski », in revue *Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n° 1, pp. 198-219, 2013. Disponible in seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/33684/25088, lien consulté le 9 novembre 2017.

BUTEL, Yannick, « La Conquête de l'Espace. Variation sur un art de la rencontre : Le geste baroque », paru in revue *Cena*, n° 22, juillet-août 2017, Porto Alegre, pp. 28-51. Disponible in www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/73200/42517, lien consulté le 20 décembre 2017.

CASTRO MALETTA, Ernani de, « A dimensão espacial et dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica : resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. », in revue *Urdimento*, v. 1, n° 22, juillet 2014. Disponible in www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573101222014039/3212, lien consulté le 2 mai 2018.

CELSO, José, « Primeiras considerações intempestivas para a criação do Primeiro Teatro de Estádio », São Paulo, 2004. Disponible in www2.uol.com.br/teatrofocina/progestadio.html, lien consulté le 7 mars 2018.

CORNAGO, Óscar, « ¿Qué es la teatralidad ? Paradigmas estéticos de la Modernidad », in revue *Telón de fondo*, n° 1, août 2005. Disponible in www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html, lien consulté le 4 mars 2018.

CORTES DE LIRA, Ana Carla, « Contradições e políticas de controle no espaço público de Barcelona: um olhar sobre a Praça dels Àngels. », in *Cadernos Metrópole*, n° 13, vol. 25, 2011. Disponible in <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/5991>, lien consulté le 15 mai 2016.

COSTA, José da, « Biopolítica e teatro contemporâneo », in revista *Lugar Comun*, n° 30, Rio de Janeiro, 2012. Disponible in uninomade.net/wp-content/files_mf/112203120859Biopolitica%20e%20teatro%20contemporaneo.pdf, lien consulté le 19 janvier 2018.

DUPERREX, Matthieu, « La ville rangée est sans langage », in revue *Regards Sociologiques*, n° 40, 2010, pp. 125-133. Disponible in www.regards-sociologiques.com/wp-content/uploads/rs_40_2010_10_caron_duperrex.pdf, lien consulté le 23 août 2018.

FAUSTO, Carlos, « Banquete de gente : comensalidade e canibalismo na Amazônia », in *Mana*, vol. 8, n° 2, Rio de Janeiro, oct. 2002. Disponible in [dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000200001](https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000200001), lien consulté le 24 juin 2017.

FERRACINI, Renato, « O Treinamento Energético e Técnico do Ator », in *Revista do LUME*, n° 3, Campinas, UNICAMP/ LUME, 2000, pp. 94-113. Disponible in

www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/195, lien consulté le 14 mars 2018.

FONSECA, Ozório José, « O lado tenebroso da Belle Époque Baré. », in *No Amazonas é assim*, chronique publié le 20 mai 2013. Disponible in noamazonaseassim.com.br/o-lado-tenebroso-da-belle-epoque-bare/, lien consulté le 12 décembre 2016.

GUEDES, Joaquim, « Cidade e espaço político », revue *Psicologia USP*, vol. 14, n° 3, São Paulo, 2003. Disponible in www.scielo.br/pdf/pusp/v14n3/v14n3a07.pdf, lien consulté le 24 juin 2016.

KRAKOVITCH, Odile, *Les pièces de théâtre soumis à la censure (1800-1830)*, Inventaire analytique, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 1982. Disponible in www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_003921, lien consulté le 3 avril 2018.

LABATUT, Edmond, « Les Ediles et la Censure du Théâtre à Rome », in *Revue historique de droit français et étranger (1855-1869)*, vol. 14 (1868). Disponible in www.jstor.org/stable/43841292, lien consulté le 6 février 2018.

LEMOINE, Simon, « La subjectivation chez Foucault, autonomie dans l'hétéronomie ? Dispositif et subjectivation », publié in *Academia.edu.*, s.d. Disponible in www.academia.edu/7218049/La_subjectivation_chez_Foucault_autonomie_dans_lh_étéronomie_Dispositif_et_subjectivation, lien consulté le 11 mars 2018.

LUSSAULT, Michel, « L'urbain métropolisé en voie de généralisation », in *Constructif*, n° 26, juin 2010. Disponible in www.constructif.fr/bibliotheque/2010-6/l-urbain-metropolise-en-voie-de-generalisation.html?item_id=3029, lien consulté le 10 mars 2018.

MAGNANI, José Guilherme, « Rua, Símbolo et Suporte da Experiência Urbana », in *NAU- Núcleo de Antropologia urbana da USP*, São Paulo, s.d. Disponible in www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html, lien consulté le 6 mars 2018.

MARTINS OLIVEIRA, Rita de Cassia, « Breve panorama do modernismo – Revisitando Mário e Oswald de Andrade », in *Revista de Literatura, História e Memória – Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil*, vol. 8, n° 11, Cascavel, UNIOESTE, 2012. Disponible in e- revista.unioeste.br/index.php/rhlm/article/view/6493, lien consulté le 12 février 2017.

MORARU, Emil, « L'autonomie en philosophie morale », in *Caietele Institutului Catolic*, n. 1-2 (19-20), 2012. Disponible in www.ftcub.ro/caiete/2012/Caiete_2012_Moraru.pdf, lien consulté le 11 mars 2018.

NEVEUX, Olivier, « Un théâtre de "l'hypothèse communiste" ? », in *Alea, Estudos Neolatinos*, vol. 11, n° 1, jan.-june, 2009. Disponible in www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100008, lien consulté le 9 janvier 2016.

NEVEUX, Olivier, « Le théâtre de Gatti filmé par la tribu », in *Images de la Culture*, n° 23, Paris, CNC, août 2008, pp. 19-20. Disponible in imagesdelaculture.cnc.fr/documents/20182/457493/revue+images+de+la+culture+23.pdf/0d7f2155-8e25-7294-6467-df23582ecf1b, consulté le 9 septembre 2016.

NODARI, Alexandre, « "A transformação do Tabu em totem" : notas sobre (um)a fórmula antropofágica. », in *das Questões*, n° 2, fev/mai 2015. Disponible in periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/15415/10967, lien consulté le 20 juin 2017.

NODARI, Alexandre, « O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia) », in *Revista Confluenze*, vol. 1, n° 1, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologn, 2009. Disponible in confluenze.unibo.it/article/view/1433/799, lien consulté le 9 octobre 2016.

PRADO COELHO, Alexandra, « O Brasil tem uma Idade Média ? », in *Público*, publié le 18 janvier 2012. Disponible in www.publico.pt/2012/01/18/jornal/o-brasil-tem-uma-idade-media-23805006, lien consulté le 3 février 2018.

REGNAULD, Hervé, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », revue *Chimères*, n° 76, ERES, 2012/1, p. 195-204. Disponible in www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-195.htm, lien consulté le 14 janvier 2018.

SANTOS, Milton, « Geografia », in *Jornal Folha de São Paulo – Caderno MAIS!*, São Paulo, le 13 avril 1997. Disponible in www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs130419.htm, lien consulté le 10 octobre 2017.

SILHOUETTE, Marielle, « Vie et mort des classiques sous la République de Weimar », in Valérie Robert (ed.), *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*, Paris-Asnières, PIA, 2003. Disponible in books.openedition.org/psn/3061?lang=fr, lien consulté le 9 décembre 2017.

TROTTA, Rosyane, « A sede como espaço poético. », s.d., s.p. Disponible in issuu.com/spescoladeteatro/docs/name4d0364, lien consulté le 15 septembre 2018.

* Entretiens

CANDIDO, Antonio, « Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução », propos recueillis par Verena Glass, publié in *Carta Maior* le 8 août 2006. Disponible in www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Antonio-Candido-inaugura-biblioteca-do-MST-e-fala-da-forca-da-instrucao/2/11075, lien consulté le 2 mai 2018.

CELSO, José, propos recueillis par Otávio Dias, publié in revue *Trip* le 24 octobre 2011. Disponible in revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso, lien consulté le 11 juin 2017.

DUPONT, Florence, « Jouer le texte n'est pas jouer... », in *Le Monde*, publié le 10 janvier 2009. Disponible in www.lemonde.fr/idees/article/2009/07/10/jouer-le-texte-n-est-pas-jouer-par-florence-dupont_1217512_3232.html#EGjHihmQcY8g2eyQ.99, lien consulté le 19 janvier 2018.

GLISSANT, Édouard, propos recueillis par Frédéric Joignot, publié in *Le Monde* le 4 février 2011. Disponible in www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, lien consulté le 2 septembre 2018.

SOUZA SANTOS, Boaventura de, « Entrevista Boaventura de S. Santos », propos recueillis par Marcelo Lins, in *Programa TV Milênio/ Globo News*, août 2012. Disponible in <http://www.conjur.com.br/2012-ago-31/ideias-milenio-boaventura-sousa-santos-cientista-politico>, lien consulté le 22 juin 2017.

VIRILIO, Paul, « L'ère de la vitesse et des grandes migrations. Entretien avec Paul Virilio. », propos recueillis par Nathalie Sarthou-Lajus, in *Etvdes*, publié 11 septembre 2008. Disponible in www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-199.htm, lien consulté le 20 mars 2018.

*Prises de parole et Manifestes

___ Manifeste de la *Rencontre Internationale de Théâtre de Rue* à Bogotá, Colombie, s.d., s.p.

CELSO, José, Prise de parole *in* Tadeu Jungle et Elaine Cesar, documentaire *Evoé, retrato de um antropófago*, São Paulo, 2011.

LIVCHINE, Jacques, Prise de parole *in* Prix Arts de la rua SACD, 2011.

OITICICA, Hélio, Prise de parole *in* Ivan Cardoso, court-métrage *HO*, Rio de Janeiro, 1979.

*D'autres sites internet

DECIME, Edner Fils, « Haïti-Rara : Ses mutations à travers l'espace et le temps », *in* *AlterPresse*, Réseau alternatif haïtien d'information, Delmas, le 7 avril 2012. Disponible *in* www.alterpresse.org/spip.php?article12657#.WuQdoRQ03-k, lien consulté le 30 avril 2018.

DAUTRUCHE, Joseph Ronald, « Le Rara de Léogâne : Entre fête traditionnelle liée au vodou et patrimoine ouvert au tourisme. », *in* *Ethnologies*, v. 33, n° 2, 2011.