

centre de recherche sur l'espace sonore
et l'environnement urbain



CRESSON

Unité Mixte de
Recherche
1563
"Ambiances
Architecturales
& Urbaines"

Formes matérielles : l'espace du jeu Créations et usages dans / de l'espace public

Catherine Aventin - 2007



d'
de école nationale
supérieure
architecture
grenoble

Catherine Aventin est architecte, docteur et chercheur-associé au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

AVENTIN, Catherine. Formes matérielles : l'espace du jeu. Créations et usages dans / de l'espace public. In : Chaudoir, Philippe (Ed.). Les esthétiques des arts urbains : Généalogie, formes, valeurs et significations. Rapport final de recherche. Ministère de la culture et de la communication / Direction de musique, de la danse du théâtre et des spectacles / Secrétariat général / Observatoire des politiques du spectacle vivant. Octobre 2007. 100-117 p.

CRESSON

ENSA Grenoble
60 Avenue de
Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2008

II.3. Formes matérielles : l'espace du jeu. Créations et usages dans/de l'espace public (Catherine Avenir)

INTRODUCTION

Ce programme de recherche sur les esthétiques des arts de la rue s'inscrit pour nous pleinement dans une thématique originale que nous explorons depuis près d'une dizaine d'années, c'est-à-dire les rapports entre espace public et actions artistiques et plus précisément les arts de la rue. Au sein du *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain* (Cresson¹⁸³), que ce soit dans des recherches avec Jean-François Augoyard sur les médiations artistiques¹⁸⁴ ou encore sur les actions artistiques¹⁸⁵, ou plus particulièrement avec notre thèse sur *Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques*¹⁸⁶, nous nous interrogeons sur les rapports des arts de la rue à l'espace public urbain, ce dernier étant considéré dans le même temps dans ses dimensions construites (le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (les pratiques et les usages). Cette position est originale dans le sens où, le plus souvent, c'est la force politique, le poids symbolique ou encore économique attribués aux arts de la rue (ou tout au moins ressentis comme tel), qui sont considérés et étudiés. Pour notre part, du fait de notre regard d'architecte, nous nous sommes intéressé à l'aspect spatial de cette thématique. Plus précisément, nous considérons l'espace dans sa complexité et nous posons que l'architecture et la ville sont bien plus qu'un ensemble de formes ou « d'objets » répondant à des fonctions, nous rendant particulièrement sensible au travail des artistes de rue. Les architectes comme les artistes n'ont-ils pas l'espace en commun, intervenant dans et pour l'espace ? Il nous semble que tous deux, chacun à leur façon, cherchent à façonner l'espace, à le connaître et à influencer la vie des citoyens, à participer à la construction de l'imaginaire urbain.

C'est à partir de cette posture que, dans notre thèse, nous avons étudié les liens entre espace public et actions artistiques. Dans cette recherche, qui prolonge et précise des questionnements soulevés lors de nos précédents travaux, nous approfondirons la question du déroulement de la *mise en ville*¹⁸⁷ de spectacles. Nous observerons les critères qui entrent dans le choix des compagnies mais surtout dans celui des espaces urbains qui seront investis. Nous nous demanderons quelles sont les dynamiques d'acteurs en jeu et comment l'espace est pris en compte dans l'organisation d'une manifestation de rue, selon les interlocuteurs concernés.

Dans les pages qui suivent nous commencerons par préciser certaines notions et par rappeler rapidement certaines conclusions de nos recherches précédentes sur lesquelles nous prenons appui, qui dessinent des axes que nous avons souhaité approfondir dans le cadre de ce programme de recherche.

¹⁸³ U.M.R. C.N.R.S. 1563, Ecole d'Architecture de Grenoble.

¹⁸⁴ Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Avenir. (1998). *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble : Cresson, Programme de recherche interministériel culture/ DDF, FAS, DIV, Plan Urbain « Culture, villes et dynamiques sociales », 195 p.

¹⁸⁵ Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Avenir. (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 p.

¹⁸⁶ Avenir. C. (2005) *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, 432 p.

¹⁸⁷ L'expression est de Gilles Rhodes de la compagnie *Transe Express*, in Meunier S. et Petiot P. (2001) *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, 236 p.

Puis nous préciserons la problématique qui guide ce travail. Suivront en troisième point la présentation du terrain étudié pour l'occasion, c'est-à-dire la dernière édition de « Jours de fête » à Calais, et des méthodes utilisées pour mener à bien les enquêtes de terrain et le travail d'analyse. La quatrième partie sera consacrée à l'analyse et à la confrontation des hypothèses aux pratiques artistiques observées et à l'espace urbain calaisien.

Des préalables

- La question de l'esthétique

Concernant la question des « esthétiques des arts de la rue », on ramène souvent cette problématique à celle du jugement esthétique et du jugement de goût. Nous nous situons pour notre part dans une autre perspective et partons d'une approche différente qui nous semble essentielle pour éclairer ce thème de recherche. A la suite de Jean-Marie Schaeffer et de Richard Shusterman, nous posons que le sentiment esthétique n'est pas, ou tout au moins pas seulement, un jugement de valeur. Ces philosophes définissent en effet l'expérience esthétique comme combinant à la fois la réception et l'action, « car l'expérience [...] implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même »¹⁸⁸. Cette expérience s'inscrit de plus dans une posture dynamique car « la conduite esthétique n'est pas une contemplation passive mais une activité. Il en découle que l'opposition entre l'artistique et l'esthétique n'est pas celle entre un pôle actif et un pôle passif mais celle entre deux activités différentes : une activité créatrice et une activité cognitive »¹⁸⁹. Pour revenir plus précisément à notre objet d'étude, une de nos conclusions de thèse montre que plus encore qu'un « potentiel de théâtralité », l'espace public urbain recèle un « potentiel artistique et esthétique » qui peut être révélé par les arts de la rue. Comme nous venons de le voir, le caractère « esthétique » qualifie non pas ce qui serait dû intrinsèquement à l'action artistique elle-même ou au lieu en question (qui posséderait une qualité profonde propre), mais ce qui touche à la façon de percevoir et d'agir, ce qui revient à l'expérience, à la relation des acteurs de la ville (passants, spectateurs, programmeurs...) à l'espace public. Ainsi ce « potentiel esthétique » peut résider dans la perception renouvelée qui est proposée aux citoyens, mais aussi dans les conduites sensori-motrices qu'ils révèlent, les spectacles de rue offrant une richesse certaine de regards, d'actions ou encore d'appropriations de l'espace. Pour résumer, on se trouve dans une situation d'interaction réciproque entre l'espace physique, l'action artistique et les spectateurs.

- Une ville révélée

Autre point, notre thèse a permis de vérifier l'hypothèse que les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains et que les actions artistiques jouent le rôle singulier de

¹⁸⁸ Shusterman R. (1992) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Editions de Minuit, p. 88.

¹⁸⁹ Schaeffer J.-M. (1996) *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, nrf, p. 350.

modificateur des perceptions que nous pouvons avoir de notre environnement construit quotidien, en stimulant autrement l'attention que nous lui portons. Ainsi, nous avons notamment montré que les actions artistiques qui se jouent dans l'espace public font fortement appel aux différents modes de perception des spectateurs, réactivant en quelque sorte une attention au monde urbain qui ne passe pas uniquement par la vue, mais aussi par l'ouïe, l'odorat et le toucher. Les interventions artistiques redonnent ainsi aux usagers et professionnels de la ville à sentir et à percevoir les espaces qu'ils fréquentent et vivent quotidiennement. Ils sont conviés par les artistes non seulement à une expérience artistique, mais peut-être aussi « tout simplement » à une expérience urbaine, où par le jeu et le plaisir, ou plus généralement les émotions, ils font partager des expériences « esthétiques » de l'espace urbain. De plus, les spectacles font aussi émerger des potentialités d'actions, d'occupations de lieux et d'usages souvent extraordinaires (inconnus, rares ou inhabituels) qui laissent des traces dans la conscience de certaines personnes, se traduisant même parfois par des nouveaux usages et, en quelque sorte, restent vivantes en devenant alors peut-être un peu plus ordinaires.

La *mise en ville* de spectacles de rue comme analyse urbaine et démarche de projet.

Ce sont les rapports des spectacles de rue à la ville que nous avons choisi d'approfondir dans le cadre de ce programme de recherche, et plus précisément les dynamiques qui existent pour *mettre en ville* ces actions artistiques. Nous nous intéressons non seulement aux formes urbaines elles-mêmes mais aussi aux spectacles et à leurs dispositifs scénographiques envisagés par les artistes, ainsi qu'aux interactions entre les différents acteurs de la complexité urbaine.

Ce travail de recherche doit nous permettre de mieux saisir les compétences spatiales des programmeurs, artistes, etc., que celles-ci soient intuitives et/ou plus ou moins conscientes. Nous nous demanderons comment elles sont mises en œuvre et quels sont les relations entre commanditaire, gestionnaires urbains, metteur en scène, etc. et comment les uns et les autres mettent leurs compétences en jeu pour permettre à de telles performances de se produire.

Ce qui se passe en amont des représentations et du temps de l'extraordinaire nous intéresse d'autant plus que nous pouvons esquisser des hypothèses de rapprochements entre les professionnels de l'aménagement urbain et ceux des arts de la rue. En effet nous avons, en conclusion de notre travail doctoral, ouvert des pistes, entre autres, sur la conduite de projet et les processus en œuvre : que ce soit sur un plan artistique ou urbanistique, il nous semble que ces démarches peuvent être rapprochées, dans un intérêt heuristique et même pratique, même si elles comportent des différences évidentes (la durée courte et éphémère du projet artistique, la question des budgets en jeu, etc.). Il s'avère en effet que les artistes de rue se situent, en quelque sorte, au voisinage de la « gestion urbaine » et qu'ils développent une logique de « projet » proche de celle des architectes et des urbanistes, entre autre en manipulant les notions de contraintes, de contexte physique, sensible, social, économique, réglementaire..., et en ayant affaire à des acteurs multiples.

De plus, pour que des spectacles de rue puissent prendre place dans l'espace public urbain, il faut que les acteurs concernés examinent, analysent la ville, au même titre que des aménageurs envisageant une intervention urbaine. Cela engendre quelques questions : quels sont les critères pris en compte ? Quels sont les lieux investis et sur quels modes ? Quelles collaborations se mettent en place pour ces approches urbaines originales ?

Terrain d'étude et méthode

Nous avons suivi la dernière édition de « Jours de fête », manifestation « artistique, festive et populaire » (comme l'annonce le programme) conçue et organisée par *Le Channel*, scène nationale de Calais, du 27 septembre au 1^{er} octobre 2006. A cette occasion, se produisent différents artistes, certains dans l'enceinte du *Channel*, d'autres dans les rues de Calais, tels la troupe de *Royal de Luxe* avec sa dernière création « La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps »¹⁹⁰ et Sébastien Barrier avec son spectacle « Ronan Tablantec : cirque cynique et maritime »¹⁹¹.

Les intérêts d'étudier ces deux spectacles sont de plusieurs ordres. Tout d'abord ces actions artistiques sont de forme et de propos très différents. Elles sont par ailleurs jouées dans différents lieux (par exemple Sébastien Barrier ne se produit pas deux fois au même endroit) qui ont des caractéristiques très particulières chaque fois, que ce soit dans leur forme, leur occupation ordinaire, leur situation dans la ville... On peut supposer que cette confrontation d'un même spectacle à des sites très variés peut par exemple permettre de tirer des enseignements sur les qualités spatiales prises en compte par ce spectacle, sur les adaptations (ou non) opérées d'une représentation à une autre, etc. D'autre part, nous rencontrons aussi la situation où un même espace peut être investi par ces deux actions artistiques très différentes. Enfin, c'est la première fois que nous avons l'opportunité d'étudier ce qui se passe durant la mobilisation d'un territoire urbain important pendant plusieurs jours d'affilés et comment cette mobilisation s'organise, est rendue possible. En effet, autre point intéressant qu'il est possible d'examiner ici, c'est la façon dont les interventions artistiques ont pu se mettre en place, ont été *mises en ville*. Toutes deux nécessitent des échanges et des accords entre divers acteurs, c'est-à-dire entre les artistes, l'équipe de programmation et d'organisation du *Channel*, mais aussi avec la Ville ou d'autres interlocuteurs privés, afin de leur permettre de jouer. Cela nécessite des repérages sur le terrain, des ajustements à des contraintes techniques liées aux spectacles et/ou à la vie urbaine ordinaire, etc. Selon qu'il s'agisse de *Royal de Luxe* ou de « Tablantec », cela ne se passe pas exactement de la même façon, leur taille et leur implication dans la ville n'étant pas du même ordre.

- Résumés et courte description des spectacles étudiés

* « La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps » de *Royal de Luxe*.

¹⁹⁰ Pour faciliter la lecture, nous utiliserons dans la suite du texte une version « simplifiée » du titre de ce spectacle : « La visite du Sultan... ».

¹⁹¹ Dans la suite du texte, nous écrirons « Tablantec » pour faire référence à ce spectacle.

Il s'agit de l'accueil, pendant quatre jours, d'un sultan en visite officielle à Calais. Avec son éléphant géant (marionnette dans la lignée des géants imaginés et conçus par *Royal de Luxe* et François Delarozière), il parcourt les rues de la ville, est accueilli par le maire... Il est rejoint par une petite géante arrivée dans une fusée qui s'est écrasée dans la ville. Elle en profite pour passer quelques jours de vacances à Calais et s'occupe en se promenant, en faisant de la trottinette ou encore de la gymnastique. Elle dort sur une place de la ville (dans un lit à son échelle) aux côtés de l'éléphant. Pour donner une idée de l'échelle, il faut savoir que la petite géante mesure 5,50m de haut et l'éléphant fait 11,20m de haut (à peu près 4 étages) et 7,20m de large. Le centre ville de Calais et le quartier nord sont les espaces occupés par cette intervention. Le spectacle associe parcours (parade) et stations (sortie de la géante de sa fusée, enclos de la mairie, « chambre », etc.) et ne comprend quasiment pas de texte, au sens où il n'y a presque pas de « scènes parlées »¹⁹².

* « Ronan Tablantec : cirque cynique et maritime » de Sébastien Barrier.

L'acteur est seul et joue le rôle de Ronan Tablantec, un marin breton, souvent aux côtés de sa voiture qui contient un certain nombre d'accessoires dont une valise. Les objets contenus dans cette dernière appartiennent à Tablantec et lui rappellent des souvenirs, évoquent sa Bretagne natale, que le personnage raconte au cours du spectacle. Il y a une bonne part d'improvisation et de nombreuses allusions et références à Calais (histoire industrielle, modes de vie, accent, etc.), sur un ton ironique mais sans méchanceté. Ce spectacle est quasiment complètement basé sur le langage, à part quelques numéros de jonglage, en un dispositif fixe mais se produisant à divers endroits de la ville (dix représentations au total, dont six dans la rue)¹⁹³ au cours de ces cinq « jours de fête ».

- Méthodes pour aborder et rendre compte de la « mise en ville »

Nous avons choisi de mettre en œuvre des méthodes élaborées au cours de notre thèse. Elles essaient autant que possible d'approcher la complexité de ces actions artistiques au niveau spatial. Le travail de terrain a débuté dès le mercredi matin (27 septembre 2006) et s'est déroulé pendant une semaine (jusqu'au mardi 3 octobre inclus), c'est-à-dire aussi bien pendant les « Jours de fête », qu'avant et après. Avec un enquêteur¹⁹⁴, nous avons effectué des observations participantes de spectacles, nous avons collecté divers documents (des photographies, quelques bandes-son, des articles de journaux locaux¹⁹⁵) et nous avons mené des entretiens avec des spectateurs (le plus souvent également des habitants de Calais). Notre recherche s'intéresse en premier lieu à ce qui se passe en amont des représentations, mais il était important d'assister aux représentations afin de « mesurer » les bouleversements et adaptations (ou non) réciproques entre les actions artistiques et la ville. Des observations des lieux investis par les

¹⁹² Mais un texte affiché chez des commerçants introduit le spectacle, sous la forme d'un début de conte. Un feuilleton paraît aussi chaque jour dans *Nord Littoral*, pendant toute la durée de « Jours de fête », dans un supplément spécial intitulé « Le Jules Vernes ». Il fait le récit des aventures du sultan, de son éléphant et de la petite géante. Celui-ci a également été édité sous forme de livre : Courcoult Jean-Luc et Faucompré Quentin (2006) *La visite du sultan des Indes sur son éléphant géant à voyager dans le temps*. Editions MéMos

¹⁹³ Les autres ont eu lieu dans des cours d'école et au *Channel*.

¹⁹⁴ Bruno Choc, sociologue.

¹⁹⁵ *Nord Littoral*, *La Voix du Nord* et l'hebdomadaire municipal d'information *Calais Réalités*.

spectacles ont été faites aussi en temps ordinaire (avant et/ou après) pour avoir connaissance des aménagements habituels des rues et des places, d'usages habituels, etc.

Les repérages et préparations de ces spectacles (surtout pour *Royal de Luxe*) ayant eu lieu très en amont (bien avant que ce programme de recherche ne soit lancé), ils n'ont par conséquent pas pu être observés. Aussi nous avons cherché à les approcher par d'autres biais, en croisant d'autres sources d'information. D'une part nous avons les observations *in situ*, que nous venons de présenter, des articles des journaux locaux qui évoquent les transformations de la ville, mais aussi un entretien réalisé avec Francis Peduzzi¹⁹⁶, directeur du *Channel*. Concernant les artistes, nous n'avons finalement pas pu avoir d'entretiens avec eux. Aussi nous nous sommes appuyé, dans la mesure du possible sur des articles et des livres parus sur *Royal de Luxe*¹⁹⁷. Ces différentes sources documentaires nous ont néanmoins permis d'approcher et de comprendre les pratiques des uns et des autres pour *mettre en ville* les spectacles, c'est-à-dire saisir comment se « fabrique » un spectacle, comment il prend forme à travers des relations entre les acteurs impliqués (artistes, commanditaire, techniciens de la ville, etc.), l'espace urbain, les volontés scénographiques... et « l'instant ». Cela nous a permis de prolonger les premières analyses de ce processus effectuées dans une partie de notre travail de thèse et d'approfondir la compréhension de cette *mise en ville*, de cette « rencontre » multiple où il ne s'agit pas pour les artistes de rue de « simplement » jouer en extérieur mais bien, plus généralement, de jouer dans et avec la ville, dans sa complexité construite, sensible et d'usages.

Pour analyser les observations et les entretiens, nous nous appuyons sur les méthodes mises au point dans nos travaux précédents et sur les analyses déjà effectuées dans ce cadre¹⁹⁸. Les différents corpus (observations *in situ*, entretiens, analyse documentaire) sont confrontés les uns aux autres et sont examinés selon des questionnements liés à l'espace, celui-ci étant considéré dans la complexité de ses dimensions construites, vécues, représentées et perçues. Pour cela, nous nous appuyons sur de nombreux exemples et descriptions pour tenter de rendre compte au mieux de pratiques, de postures, d'attitudes et de phénomènes « spatiaux » ayant cours à l'occasion de la mise en place des actions artistiques dans l'espace public urbain. Plus qu'une illustration de nos propos, l'utilisation de ces descriptions situées mettent à jour des conduites, des perceptions, des « arts de faire » des différents acteurs en présence face aux œuvres et à la ville.

Des spectacles dans la ville : un essai de généalogie

Plusieurs étapes sont nécessaires avant qu'un spectacle puisse être joué dans l'espace public, mettant en jeu et en relations des éléments divers, pas toujours habituels et créant des dynamiques particulières entre acteurs (programmateur, artistes, acteurs de la ville, etc.). La « mise en ville » de spectacles est un processus complexe : qui choisit les propositions artistiques ? Quelles intentions et quelles contraintes

¹⁹⁶ Entretien du 15 novembre 2006, au S.Y.N.D.E.A.C. à Paris.

¹⁹⁷ Mais nous n'avons malheureusement rien trouvé du même ordre à propos de Sébastien Barrier et « Tablantec ».

¹⁹⁸ Ceci d'autant plus important que le temps imparti à cette recherche est très court et ne permet pas un approfondissement trop important.

sous-tendent les choix des lieux ? Comment sont gérées les contraintes liées aux spectacles comme celles liées à la forme urbaine et à la vie ordinaire d'une ville ? Quels sont les rapports entre acteurs (commanditaire, gestionnaires urbains, metteur en scène, etc.) et comment les uns et les autres mettent-ils leurs compétences en jeu pour permettre à de telles performances de se produire ?

Comme nous l'avons vu de près dans notre travail de thèse¹⁹⁹, l'exceptionnel ne se glisse pas facilement dans l'ordinaire de la ville, en tous cas pas sans « aménagements », que ce soit du côté des questions réglementaires et administratives que d'un côté plus officieux avec la gestion des rapports aux riverains par exemple. Tout d'abord, jouer dans l'espace public nécessite différentes autorisations ou déclarations dès lors que l'intervention risque de créer des nuisances, par exemple sonores ou liées à la circulation automobile. Pour cela les organisateurs doivent s'adresser, selon les cas²⁰⁰, aux autorités municipales et/ou préfectorales et, le cas échéant, au propriétaire privé à qui appartient le lieu où cela doit se dérouler. En plus des autorisations officielles, il faut aussi jouer avec les limites liées aux relations avec le voisinage, c'est-à-dire les habitants, les passants et usagers du lieu ou encore les commerçants, dont il faut se faire accepter et avec qui il faut travailler²⁰¹ en instaurant des discussions en amont, longtemps à l'avance, afin de permettre une compréhension réciproque amenant à des aménagements tolérant un dérangement éphémère de la ville et de sa vie.

Nous allons donc ici prolonger et approfondir ces questions et les premiers résultats sur les permissions officielles et officieuses en analysant tout d'abord le rôle central que peut avoir le programmeur dans la mise en place du processus de « mise en ville ». Cela touche aussi bien à des objectifs généraux d'une manifestation qu'à l'expérience, à la mémoire, aux représentations... Dans un second point nous aborderons la question de l'inscription spatiale des futurs spectacles qui prend en compte la ville dans toute sa complexité, que ce soit dans sa forme, ses caractéristiques sensibles mais également le contexte social et spatial. Nous verrons dans un troisième temps que des actions artistiques ne peuvent prendre place dans la ville qu'en impliquant des acteurs différents qui doivent œuvrer en interaction pour que ces interventions prennent corps.

Les objectifs et la démarche de programmation

- les intentions générales

Directeur et programmeur du *Channel*, Francis Peduzzi a eu l'idée directrice forte de la manifestation « Jours de fête » en voulant qu'elle soit une « manifestation artistique, festive et populaire ». Elle se décline, entre autres, avec l'idée de toucher la ville dans son intégralité, en terme de territoire mais aussi en terme de public. Pour lui il s'agit « d'amener les gens de la ville à redécouvrir leur cité, de les amener dans des endroits où on irait pas forcément, leur amener et leur proposer des points de vue qui ne sont

¹⁹⁹ On se reportera à notre thèse, partie III « Les mises en ville des spectacles », 1. Jouer dans l'espace public : réglementation et gestion de l'occupation, pp. 73-82.

²⁰⁰ C'est-à-dire selon l'échelle, la nature et l'importance de la manifestation.

²⁰¹ N'ayant pas de données particulières liées à Calais, nous n'en resterons ici qu'à une analyse générale, que nous avons approfondie dans notre thèse.

pas forcément... des points de vue habituels, point de vue au sens du regard, de l'endroit où on regarde et puis... de leur proposer peut-être des endroits insolites ». Par ailleurs, « la vocation même de la manifestation (...) c'est d'irriguer la ville (...) ... de ne pas laisser penser peut-être que la ville ne se résume qu'à son centre. Donc c'est pour ça qu'on s'efforce aussi d'avoir des propositions dans les quartiers ». C'est donc en ayant en tête l'intention de faire découvrir la ville dans sa variété et de s'adresser à une population plurielle, que Francis Peduzzi opère ses choix d'actions artistiques et de sites potentiels à investir. Cet objectif marque aussi bien la programmation de « Jours de fête » que tout le processus de mise en œuvre de la manifestation.

- une connaissance du terrain urbain

Nous pouvons faire l'hypothèse que le choix des lieux de représentation susceptibles d'intéresser les artistes et de correspondre aux actions artistiques fait émerger une certaine connaissance et « culture » de la ville de la part du programmeur et de son équipe. Francis Peduzzi dit d'ailleurs bien connaître Calais, mais retourne voir à pied, avec ses collaborateurs, des lieux pressentis pour des spectacles, car « il faut vérifier, il faut essayer de trouver l'endroit... à partir de l'idée juste il faut trouver l'endroit juste. Et... et créer les conditions de réussite du spectacle. Parce que c'est aussi un spectacle, c'est pas qu'un acte conceptuel ». Il se base donc sur des souvenirs, des représentations qu'il peut avoir de Calais mais il complète ces premières intuitions avec la perception *in situ*, le ressenti du terrain. La démarche de reconnaissance de sites potentiels pour « Jours de fête » semble se construire par des allers-retours entre ces deux attitudes.

Nous avons constaté que les rapports avec les artistes pour le processus de propositions de lieux dans la cité étaient différents entre Sébastien Barrier et *Royal de Luxe*. Par exemple pour « Tablantec », les différents lieux de représentation ont été proposés par *Le Channel* à Sébastien Barrier qui a confirmé toutes ces propositions. Pour *Royal de Luxe*, les places et rues investies sont déterminées principalement par le directeur de la troupe et metteur en scène Jean-Luc Courcoult. Pour le directeur du *Channel*, « on est face à une compagnie, à un metteur en scène qui a une idée précise du spectacle et moi je peux suggérer des choses mais après c'est lui qui fait son écriture et qui fait son scénario », ce qui est d'autant plus rendu possible que cette troupe connaît déjà bien Calais pour y avoir joué à plusieurs reprises. Néanmoins, Francis Peduzzi souhaitait investir des lieux moins fréquentés de Calais, de sortir des boulevards « habituellement » empruntés par le *Royal de Luxe* : « très concrètement, moi j'avais dit à Jean-Luc [Courcoult], ça serait bien que peut-être on essaie d'imaginer une petite... subtilité, une petite variante par rapport aux itinéraires précédents qui empruntaient les grands boulevards ». Ainsi la petite géante et l'éléphant ont déambulé en dehors des rues commerçantes et fréquentées par les citadins, des rues également plus étroites, résidentielles, « le spectacle s'est introduit dans ce qui s'appelle Calais-nord qui est le Calais historique²⁰² et... cette incursion était nouvelle ». On voit ici comment des dynamiques

²⁰² Mais qui n'est pas le centre ville.

de choix de lieux et d'utilisation de l'espace différents s'établissent, notamment entre le programmeur et les artistes.

- une connaissance des spectacles

Les spectacles qu'il programme, Francis Peduzzi les connaît déjà. Soit il les a déjà vu dans d'autres contextes, comme dans le cas de « Tablantec, cirque cynique et maritime », soit il travaille très en amont avec des créateurs dont il connaît les spectacles précédents, comme pour *Royal de Luxe*. Concernant Sébastien Barrier, il nous dira que « c'est tout simplement quelqu'un qui est... je l'ai vu en novembre, j'ai trouvé ça formidable et j'ai trouvé qu'il s'inscrivait totalement... totalement dans cette manifestation ». Il sait donc quel est le type de mise en scène du comédien mais aussi quelle implication celui-ci a avec le contexte de représentation. Pour la dernière création de *Royal de Luxe*, il y a une connaissance réciproque ancienne²⁰³, les épisodes précédents de la saga des géants ayant d'ailleurs été présentés à Calais. Cela aide vraisemblablement à se faire une idée à l'avance de l'espace ou du type d'espace où pourraient se produire les uns et les autres.

La situation calaisienne est intéressante car assez différente de celle des actions étudiées lors de mes autres travaux. En effet, la connaissance du terrain avancée par le programmeur et son équipe, qui se combine avec leur connaissance des spectacles, semble témoigner d'un gros travail et d'une implication forte au service d'une intention générale. On voit que cette idée générale se précise, s'ajuste au fur et à mesure des rencontres, au contact de la ville et des troupes.

L'inscription spatiale des spectacles : des préalables aux représentations

Pour que des spectacles puissent se jouer dans la ville, il faut faire avec des contraintes techniques, que celles-ci soient liées à l'espace de représentation ou au spectacle lui-même, qui ont des conséquences sur le déroulement de la manifestation, les parcours, le scénario, etc. Ainsi tout ce qui est lié au type de tissu urbain, à la dimension des voies, aux réseaux, aux qualités sensibles mais aussi aux usages ordinaires vont entrer en jeu.

- Les formes de la ville

Les rapports entre *Royal de Luxe* et Calais sont liés principalement à la taille de l'éléphant. Les dimensions de ce personnage vont pousser la troupe et les organisateurs à regarder la ville en repérant les rues où il va pouvoir passer. Cela oblige à examiner quelles rues ont un gabarit suffisant, c'est-à-dire une largeur de chaussée qui fasse au moins 7,20 mètres de large. Mais il faut prendre garde au fait que certainement, parfois, le gabarit serait bon mais l'implantation du mobilier urbain (poubelles, babines téléphoniques, bancs, plots, etc.) ou encore des plantations d'arbres peuvent réduire les dimensions de l'espace disponible. La hauteur de passage qui doit être de 11,20 mètres, ce qui signifie que cet espace doit être libre de fils, guirlandes et autres suspensions, mais aussi de feuillage et branches d'arbres, de luminaires, d'enseignes... De plus, il ne suffit pas à la petite géante et à l'éléphant de passer, il faut aussi

²⁰³ « C'est tout simplement qu'on a une histoire », Francis Peduzzi.

qu'ils puissent se déplacer, c'est-à-dire avancer sans problème mais aussi tourner : ainsi le sol ne doit pas avoir de dénivelé trop fort (pas de marches, une pente peu marquée) et les virages doivent correspondre au rayon de braquage de l'ensemble machine-marionnette. Comme le dit Jean-Luc Courcoult : « il faut savoir que mes choix de territoire sont faits aussi en fonction de la hauteur des câbles, des ponts qu'on ne peut pas démonter, à cause de la taille des géants. On quadrille la ville pour que tout ça soit en harmonie »²⁰⁴. A cela s'ajoute le fait que différents lieux correspondants à des moments clé²⁰⁵ doivent pouvoir accueillir un certain nombre de spectateurs.

Ces différents « filtres » d'examen de la ville dessinent alors des zones de la ville accessible aux personnages. Ces différents critères présentent ainsi une ville que l'on n'a pas l'habitude de voir selon de nombreuses dimensions généralement « oubliées », comme par exemple ce qui se trouve en hauteur (les toitures, les câbles et fils divers, les enseignes barrant la verticalité des rues). Cela permet ensuite d'établir des parcours possibles... ou non. C'est là qu'il est apparu à Francis Peduzzi qu'il n'y avait « pas beaucoup de marge de manœuvre sur un spectacle comme celui-là ». Par exemple, il était « prévu d'irriguer beaucoup plus la ville » et il n'a pas été possible d'aller sur une place déjà fréquentée par les girafes ou le petit géant noir car « tout simplement on n'entrait pas sur la place Crèvecœur ou alors au prix de l'abattage d'arbres et... voilà il fallait décider d'enlever des arbres ou de les laisser... à la ville ».

Entre ce qui est imaginé à l'origine et ce qui se réalise, une confrontation du spectacle à la ville oblige à des ajustements de scénarios mais aussi à des aménagements de la ville, en concertation avec d'autres acteurs de Calais, comme nous le verrons dans le point suivant.

- Des considérations sensibles

Si la question des « dimensions » paraît primordiale et relativement « visible », rendant par exemple possible ou non le passage des géants, des considérations sensibles entrent également dans ce processus de « mise en ville », même si elles sont souvent moins explicitées, moins mises en avant spontanément dans les discours des uns et des autres.

Ces préoccupations liées aux dimensions visuelle, sonore ou encore tactile de la ville se déclinent selon un spectre plus ou moins large et de façon nuancée selon les spectacles et selon les volontés des artistes et des organisateurs. Par exemple la compagnie *Royal de Luxe* « repère les places, les lieux où la visibilité est très bonne »²⁰⁶. Encore dans le registre du visuel, Francis Peduzzi a proposé le quai de la Meuse à Sébastien Barrier car il juge « cet endroit très beau. Et personne n'y va. (...) Et puis je trouvais très beau l'eau, en arrière fond... ». Ces deux cas différents montrent que les artistes et les programmeurs essayent de reconstituer, ou tout au moins de se représenter les perceptions que l'on peut avoir dans différents espaces. *Royal de Luxe* va imaginer plus précisément la perception du spectacle dans ces lieux avec l'idée de tel ou tel effet plus ou moins précis. Dans le second cas, il y a la volonté de faire découvrir des sites particuliers, une vue inédite de la ville.

²⁰⁴ Jean-Luc Courcoult in David C. (2001). *Royal de Luxe*. Nîmes : Actes Sud, p. 179.

²⁰⁵ Par exemple la sortie de la fusée, le pique-nique, le départ de la géante.

²⁰⁶ Jean-Luc Courcoult in David C. (2001). *Ibid.*

Malgré une large place accordée généralement à la vue, comme nous l'avions déjà constaté dans notre thèse, car il s'agit aussi pour les artistes de pouvoir se repérer dans la ville, essentiellement dans le cadre de parcours, nous relevons que l'ouïe, le toucher ou encore l'odorat jouent aussi un rôle important dans les repérages en contexte. Mais parfois, l'expérience immédiate du lieu et le spectacle se télescopent un peu, des ajustements techniques pouvant se faire quelques minutes avant le début véritable de la représentation ou même au fur et à mesure. C'est par exemple ce qui se passe, concernant le sonore, pour Sébastien Barrier, qui s'inquiète à plusieurs reprises de ce que les spectateurs l'entendent correctement ou pas, ce qui l'amène à régler le niveau d'amplification, ajuster l'orientation des haut-parleurs. Il est d'ailleurs deux fois confronté à des sons qui peuvent parasiter ou masquer son discours, comme les bruits de la circulation automobile sur l'esplanade du théâtre municipal ou encore la musique accompagnant l'éléphant qui passe dans le même secteur. Autre exemple, mais cette fois concernant les expériences tactiles et kinesthésiques nous avons remarqué que pour « Tablantec » les organisateurs installent des petits gradins de bois et un tapis (s'il a plus auparavant, cela évite que les gens aient à s'asseoir dans l'humidité, sur des revêtement de sol froid, etc.)²⁰⁷ et l'on peut supposer que le but premier est peut-être une question de confort des spectateurs.

- Le contexte social habituel

Les contraintes techniques ne concernant pas seulement des questions de tailles adéquates des espaces ou de bonnes qualités de perception des actions artistiques. Il s'agit pour les spectacles non seulement de s'insérer dans un ensemble construit et « meublé »²⁰⁸, dans un milieu sensible, mais aussi dans un contexte social de pratiques des espaces publics urbains et peuvent être amenés à utiliser ou jouer avec les représentations de certains lieux de la ville.

Ainsi, quand l'occupation de certaines rues et places est prévue, il faut avertir les riverains et autres usagers que des voies seront barrées, que celles-ci doivent aussi être « dégagées » des voitures qui y sont garées habituellement. Cela sous-entend que des nouveaux sens et parcours de circulation²⁰⁹ ont été étudiés pour ne pas empêcher complètement tout déplacement, maintenir des accès en différents points de la ville. On installe des panneaux, des barrières, les listes de lieux concernés paraissent dans les journaux locaux. A ce propos, Nord Littoral fait une demie page le vendredi pour prévenir des modifications du jour et à venir : « Circulation stationnement : avis aux mariés du samedi »²¹⁰. En effet, une bonne part du spectacle du *Royal de Luxe* se déroulant sur la place devant la mairie (place du Soldat Inconnu), le spectacle se trouve confronté à des cérémonies privées qui se déroulent aussi en partie sur cet espace public. L'ordinaire des mariages du samedi (accès mairie, photos à la sortie, cortège de voiture qui klaxonnent) rencontre l'extraordinaire de « Jours de fête ». Des aménagements spatiaux²¹¹

²⁰⁷ Cela participe aussi de la « bonne » perception visuelle : si tout le monde reste debout, le ½ cercle autour de l'acteur ne peut pas être très « épais », les gens se gênent les uns les autres pour voir le spectacle.

²⁰⁸ Meublé de mobilier urbain.

²⁰⁹ Il faut gérer aussi les livraisons aux commerçants et restaurateurs, etc.

²¹⁰ *Nord Littoral*, vendredi 29 septembre 2006, p.10.

²¹¹ Et certainement aussi temporels.

ont donc du être trouvés pour ne pas créer des interférences trop problématiques pour les deux parties²¹², les « Jours de fête » mettant en jeu le fonctionnement courant d'un établissement public.

Le contexte spatial ordinaire

Aux usages quotidiens des lieux s'ajoutent les représentations que se font les artistes de ces sites, à partir de leurs observations qui peuvent toucher beaucoup de détails (depuis la dimension construite jusqu'aux pratiques habitantes). Nous avons constaté au cours de nos travaux qu'ils sont également très sensibles au pouvoir évocateur des lieux, à l'imaginaire que ceux-ci peuvent receler. Au cours du spectacle « Tablantec » et de ses différentes représentations en divers lieux de Calais, le comédien fait référence à l'histoire industrielle et sociale de cette ville quand il se trouve devant la façade style art déco de la Bourse du Travail, parle des « migrants » qui vivent dans Calais en attendant d'aller en Angleterre lorsqu'il joue dans le parc Richelieu²¹³ et quai de la Meuse²¹⁴, etc. *Royal de Luxe* fait également référence à cette ville, par exemple en jouant sur des lieux symboliques comme la place devant l'Hôtel de Ville, qui est le lieu de représentation de la ville par excellence. C'est la grandeur de la ville, sa richesse, son pouvoir, son image, qui se trouvent symbolisés dans le bâtiment monumental de style néo-renaissance flamande et son beffroi²¹⁵. Recevoir le sultan, son éléphant et la petite géante à cet endroit, c'est en quelque sorte (en dehors du fait que c'est une grande place), jouer sur le symbole que représente le lieu : Calais reçoit des visiteurs de marque, qui ont droit à tous les honneurs. L'Hôtel de ville et son beffroi font aussi partie des monuments historiques et à ces constructions sont accordées une valeur patrimoniale, à la différence, semble-t-il, du reste de la ville²¹⁶ reconstruite en grande partie depuis la dernière guerre²¹⁷. L'éléphant de *Royal de Luxe* a d'ailleurs des fenêtres quasi identiques à celles de l'Hôtel de Ville de Calais, François Delarozière (créateur de cette marionnette), aimant particulièrement celles-ci, qu'il avait repérées lors d'un précédent séjour. Les journaux locaux s'en font d'ailleurs l'écho avec une certaine fierté de voir des références au patrimoine calaisien ainsi mis en valeur.

- La sécurité : une organisation aux conséquences plus larges

Cette manifestation festive attirant beaucoup de monde et se jouant dans l'espace public, s'inscrivant dans la vie quotidienne de la ville, les questions de sécurité prennent toute leur importance et ont des conséquences sur les pratiques habituelles des calaisiens. Ainsi il faut prévoir²¹⁸ une accessibilité possible en tout lieu et à tout moment aux services de secours (pompiers). Il faut également s'assurer que la circulation ordinaire est bien coupée et déviée aux bons endroits et aux bons moments, ce qui requiert

²¹² « Les cortèges nuptiaux seront autorisés à circuler et à stationner sur la partie arrière de la place du Soldat Inconnu délimitée par des barrières ». *Ibid.*

²¹³ Ce parc est complètement approprié par les migrants et semble très peu fréquenté par les calaisiens.

²¹⁴ Sur la rive en face de ce quai, un lieu paraît occupé exclusivement par les migrants, sorte de terrain vague avec des entrepôts abandonnés. Certains hommes se baignent dans le bassin.

²¹⁵ Celui de Calais fait partie des 23 beffrois classés au Patrimoine mondial de l'UNESCO. Pour donner une idée de l'échelle, il mesure 75 mètres de hauteur.

²¹⁶ Un journaliste de La voix du Nord s'écrit ainsi dans un article sur « Jours de fête » que l'évènement est un occasion de voir la ville différemment et fait une description très négative de Calais, entre autre concernant son urbanisme et son architecture : « D'accord tout ce beau monde [étranger à Calais] ne sera pas là pour admirer la fracassante beauté architecturale de notre cité, mais pour découvrir un éléphant mécanique et sa suite. Durant ces cinq jours, les Calaisiens, une fois n'est pas coutume, vont avoir l'occasion d'être fiers de leur ville ». in Mallet C. « Cinq jours de fête pour voir la ville d'un autre œil », *La Voix du Nord* n°19379, 27 septembre 2006, p. 7.

²¹⁷ La ville a été détruite à 90 %.

²¹⁸ Pour les conseils et mesures de sécurité à prendre, on se référera aux fiches à destination des professionnels : <http://horslesmurs.asso.fr> > « vie professionnelle » > « réglementation ».

les services de la Police, des motards assurant par ailleurs l'ouverture du cortège pour la petite géante comme pour l'éléphant. Ces stationnements interdits et ces rues barrées sont répertoriées et présentées systématiquement chaque jour dans les journaux locaux. Cela permet aux citoyens de prévenir tout risque de mise en fourrière, de s'organiser différemment pour leurs déplacements et le stationnement. Ces changements d'habitudes vont d'une certaine façon, obliger les gens à prendre d'autres parcours, les pousser à se rendre dans d'autres lieux, à découvrir d'autres endroits de leur quartier, d'autres secteurs de la ville. De plus, ces indications logistiques se transforment pour les spectateurs en autant d'indices sur les parcours que pourraient faire l'éléphant et la petite géante²¹⁹, ces déductions et interprétations diverses devenant des sujets de conversations et même une sorte de jeu de piste « géant » dans la ville. Ces détournements et interdictions ne sont pas vécus uniquement comme une gêne éventuelle mais aussi comme des éléments faisant déjà partie du spectacle.

Différents acteurs au service de la manifestation

Nous avons déjà repéré, lors de nos travaux précédents, que la tenue d'actions artistiques dans l'espace public, dans la plupart des cas, nécessitait l'accord et la collaboration de plusieurs types d'acteurs. De plus, cela s'accompagne généralement d'une confrontation au terrain, où se décident et s'ajustent au plus près les choix des sites d'intervention, entre souhaits et contraintes des uns et des autres, pour rendre possible la manifestation. Comme le dit Gilles Rhodes, cela permet aussi « à la ville d'accueil de mesurer l'ampleur des bouleversements »²²⁰.

- un évènement qui se construit à plusieurs

Le montage, l'organisation et la réalisation d'une telle manifestation, avec en plus l'ampleur d'un spectacle de *Royal de Luxe*, ne peut pas être mené à bien par *Le Channel* seul. Cela nécessite la collaboration de différents acteurs, tels les techniciens de la ville, aussi bien du service urbanisme, espaces verts, etc., ou d'autres partenaires privés, selon les décisions à prendre et les aménagements à mettre en œuvre.

Tout d'abord, rappelons qu'il faut du temps pour préparer la ville à l'accueil des spectacles. Si pour « Tablantec », Francis Peduzzi nous précise que la légèreté de la forme ne pose pas trop de problème, il faut plusieurs années pour mettre en place un spectacle de l'envergure du « Voyage du sultan des Indes... » : le programmeur du *Channel* indique ainsi que cela débute au moins « deux ans avant... je peux même dire que le spectacle de l'éléphant, il était en route trois ans avant. C'est un engagement tellement lourd ». Au cours de ces temps de préparation, différentes étapes sont nécessaires au montage de « Jours de fêtes », rythmées par des rencontres avec les différents interlocuteurs concernés, avec

²¹⁹ Plusieurs personnes nous diront se fier aux interdictions de stationner signalées dans le journal. Une dame précisera même « que chacun doit trouver. Des gens disent « ils devraient dire c'est là, c'est là à telle heure ». Mais c'est bien que ce ne soit pas si cadré. Ils nous font entrer progressivement dans le spectacle » (une spectatrice, le 30 septembre, place d'Armes).

²²⁰ Gilles Rhodes, *op. cit.*, *ibid.*

« comme un dégrossissage, premier, qui donne un peu la structure, qui fonde un peu la nature de la manifestation », puis cela s'affine peu à peu, pour en arriver à « la finalisation, c'est 7-8 mois ».

Ainsi le fait de savoir qu'il y aura la dernière création du *Royal*, pose un certain nombre de conditions de représentations, d'ajustement des espaces urbains, des gestion du budget global mais aussi « une occupation du temps et de l'espace énorme ». Gérer une proposition aussi lourde suppose des contraintes techniques elles aussi lourdes, mais de toute façon limitées : en terme de budget mais aussi en termes matériel : « il y a un moment il y a une limite au déploiement de moyens, on n'a que, j'sais pas, 2 kilomètres de barrières de sécurité, et voilà... et puis trop lourdes sur le plan budget, tout simplement ».

- un contexte municipal particulier et des acteurs privés

Il nous faut relever que Calais est un cas particulier par rapport à ceux que nous avons étudiés auparavant car les différentes éditions de « Jours de fête », depuis l'inauguration du tunnel sous la Manche, ont certainement donné une légitimité et une crédibilité au *Channel* et peut-être, surtout, des habitudes de travail entre la scène nationale et la Ville. Francis Peduzzi dit même que « la Ville ne se pose même plus la question d'aider ou de ne pas aider. Ça fait partie des réflexes quoi, c'est... D'une certaine manière c'est inscrit maintenant dans le calendrier ». Il semble que se soit instauré un dialogue et une compréhension mutuelle, qui passent par « des vraies séances de travail avec [la Ville], on explique la manifestation, (...) on pointe les questions techniques qu'il s'agit de régler ». Les décisions sont apparemment prises d'un commun accord, après discussions et, selon Francis Peduzzi « ça se passe bien, en très grande intelligence et complicité ». Ainsi, la fusée de la petite géante qui s'écrase près du théâtre a nécessité de casser quelques m² de bitume, ce qui a d'ailleurs fait beaucoup parlé les calaisiens qui n'ont pas toujours apprécié ! Mais cela a été « totalement assumé par la Ville », cela ne représentant en fait pas de gros travaux et se réparant très facilement. Il a aussi fallu détourner des feux tricolores qui se trouvaient au-dessus de la chaussée et qui empêchaient le passage des marionnettes géantes, ou encore couler un peu de bitume au niveau des ronds-points pour faciliter le passage de l'éléphant (adoucir la pente). Il faut ainsi aménager la ville, ou tout au moins pousser des éléments de mobiliers urbains telles que les jardinières au centre de la chaussée du boulevard Jacquart, celles habituellement installées sur la place d'Armes.

Tous les aménagements à effectuer dans la ville ne relevant pas tous des services municipaux ou de l'état (comme par exemple la Police nationale, la D.D.E., etc.) d'autres partenaires, privés sont sollicités. A Calais, un autre partenaire important est France Télécom. En effet, les réseaux n'étant pas enterrés, les fils de téléphone traversent les rues à une hauteur insuffisante. Pour dégager le passage pour la géante et l'éléphant, il a fallu couper momentanément les fils à certains endroits pour permettre le passage. C'est donc toute une infrastructure qu'il faut adapter pour quelques jours que ce partenaire doit être prêt à faire. Dans un autre registre, étant donné qu'il fallait pour l'occasion prévoir plus de

place en fourrière qu'habituellement, des garages privés ont été « réquisitionnés »²²¹ par la Police nationale pour apporter du renfort aux services municipaux.

Ainsi on écarte, on range pour un moment, des éléments (mobilier, véhicules) qu'il faudra aussi remettre en place après la manifestation. Le travail des services municipaux et d'entreprises se déroule avant (retrait d'éléments, installation de nouvelle signalisation temporaire de circulation, etc.), pendant (nettoyage, service de la fourrière) et après les « Jours de fête » (par exemple la réparation du bitume, remise à leur place des jardinières...). Ces différentes transformations temporaires de la ville montrent aussi que cela dépend en grande partie d'un investissement (en temps, en personnels, etc.) assumé par la mairie, d'une liberté accordée par la Ville à un établissement culturel. Cela fait également ressortir que la ville n'est pas figée (dans sa forme, ses aménagements, ses usages ...), que pour une fois une bonne partie du mobilier urbain est effectivement mobile et que l'espace public urbain peut s'adapter, bouger, comme ici lorsque l'on rend possible la rencontre d'objectifs artistiques et des possibilités et des volontés politiques.

Conclusion

- Une autre façon d'analyser la ville

Ainsi, quoique parfois assez différent, les artistes de rue comme les architectes et les urbanistes, se posent inévitablement les questions du contexte c'est-à-dire du moment et du lieu d'intervention, celui-ci possédant des qualités propres et des usages multiples qui varient selon des temps urbains. Ces deux professions ont néanmoins un certain nombre de contraintes communes à dépasser pour pouvoir intervenir sur la ville : cela concerne aussi bien des questions de budget, que d'autres liées à la sécurité, sans oublier les obligations réglementaires de tout ordre et les points techniques. Toutes deux ont également besoin de prendre connaissance de la ville et de l'analyser selon des critères particuliers qui participent au processus de projet. Mais l'analyse sur les pratiques de *mise en ville* des spectacles de rue a mis à jour des expériences d'analyse de l'espace urbain originales. Alors que généralement les aménageurs de l'espace regardent par exemple des pleins (le bâti), des vides (l'espace public, ce qui n'est pas construit), le parcellaire, les réseaux (souterrains et/ou aériens d'électricité, téléphone, gaz, eau...), les artistes poussent à une observation de « dimensions » souvent inhabituelle de la ville et, même si l'objet de leurs préoccupation peuvent être connus, le regard qu'ils y portent est différent. On repère ainsi d'autres qualités, d'autres particularités, on observe plus particulièrement certains usages.

C'est une autre façon de voir par conséquent d'autres clés d'appréhension et de compréhension d'une ville, dans toutes ses composantes (construite, sensible et sociale) que nous proposent les différents acteurs à la création et la réalisation de spectacles de rue.

²²¹ Cf. « Stationnement restreint avec Jours de fête : attention à la fourrière », *La Voix du Nord* n° 19381, 29 septembre 2006, p. 11.

- Des connaissances et des pratiques partagées

Cette observation de « Jours de fête » à Calais a permis de confirmer et même d'affirmer un des conclusions de notre travail de thèse. Nous avons donc constaté à travers nos analyses que la *mise en ville* de spectacles ne peut se faire que si les acteurs convoqués par ces événements travaillent ensemble, en synergie et dans le partage de leurs connaissances spécifiques de la ville. Comme nous l'avions montré dans des travaux précédents, l'espace public urbain est vécu, habité, parcouru par toutes sortes de personnes, chacune détenant en quelque sorte une « petite part » de cet espace. Il n'est pas simple, ni évident, de jouer dans l'espace public, non seulement d'un point de vue juridique et réglementaire, mais aussi parce que l'on n'est jamais seul dans la ville. Il faut partager les lieux, s'accorder pour accepter et concourir à la mise en place d'une action artistique dans l'espace public. Il faut relever que les instances municipales, à Calais, ont beaucoup participé, aux côtés d'autres acteurs, tous d'une façon ou d'une autre, à un moment donné, à l'émergence éphémère d'un moment artistique extraordinaire. Tous ces acteurs traversent le processus de la mise en espace des spectacles de rue, permettant ne serait-ce que de rappeler que l'espace public se construit avec eux tous et qu'ils participent donc de son existence. Cela fait également apparaître des compétences et plus encore la possibilité du partage de ces compétences, sous des modes différents, ce qui rend ces espaces encore autrement publics. Nous avons pu constater que cela demande du temps et un investissement certain de la part de chacun, que ce soit avant, pendant et/ou après l'évènement.

Les spectacles doivent prendre en compte une « réalité » des lieux mais ils vont aussi les réinterpréter selon des contraintes variées (externes ou liées au spectacle, des intentions artistiques) pour aboutir à l'œuvre qui sera présentée. Pour reprendre une autre expression de Gilles Rhodes, il s'agit pour les troupes « d'investir » mais aussi de « séduire la ville »²²². Cela signifie pour nous que toute intervention demande un certain temps d'interconnaissance entre le créateur, les organisateurs et l'espace urbain et qu'il ne s'agit pas de « poser » une œuvre mais de s'approprier mutuellement progressivement, et de transformer (adapter, ajuster...) peu à peu ville et spectacle. Cette opération de *mise en ville* des spectacles présente également les liens incontournables qui existent entre les différents acteurs de la ville ainsi que les compétences de chacun, que les artistes révèlent et questionnent par leurs interventions.

- La souplesse de la ville

Ces événements extraordinaires que sont les spectacles de rue nous montrent, ou au moins nous rappellent, que la ville n'est pas une entité stable, figée pour toujours, que ce soit dans sa forme, ses aménagements, ses pratiques, ses représentations. Par exemple, déjà en temps ordinaire, des usages se superposent, selon les moments de la journée ou les saisons, des pratiques sont tolérées, encouragées ou bien l'on cherche à éviter qu'elles apparaissent. Des travaux viennent modifier l'aspect de la ville, on « l'équipe » de mobilier urbain pour rendre l'espace public plus fonctionnel, confortable ou agréable aux

²²² *Ibid.*

habitants. Mais ces actions artistiques, quelles soient discrètes ou monumentales, poussent en quelque sorte la ville dans ses retranchements, l'obligeant à s'adapter, à tolérer du dérangement, à modifier les habitudes des habitants comme des gestionnaires de l'espace. C'est là que nous avons pu voir sa « souplesse », sa capacité à laisser la place, pendant un moment, à d'autres pratiques, d'autres aménagements, à des échelles différentes.

Cela nous questionne alors sur les limites de cette capacité à recevoir l'extraordinaire. Comment l'évolution urbaine, les programmes de construction, de rénovation, peuvent-ils prendre en compte l'inédit, le non prévu ? Dans le cas de Calais et de ses expériences hors du commun répétées, on peut supposer que ces préoccupations sont plus présentes que dans d'autres villes, aussi bien dans les consciences des habitants²²³ que dans celles des décideurs et des aménageurs. Ainsi Jean-Luc Courcoult témoigne de l'impact, en quelque sorte, des passages des géants : « J'ai su aussi que les gens disaient qu'il fallait faire attention au renouvellement urbain, de manière à ce que les géants puissent encore passer sur les boulevards... Ça m'a fait vraiment très plaisir »²²⁴. On retrouve là une attention aux rapports entre la ville et ses événements et une prise en considération des spectacles et peut-être même une nouvelle attention à la ville.

Catherine Aventin

²²³ Une dame à propos du boulevard Jaquart : « Le maire il n'a pas réfléchi que l'éléphant allait passer. Il a refait décorer et maintenant il va falloir démolir pour samedi ». Entretien le jeudi 28 septembre 2006, place du théâtre.

²²⁴ Jean-Luc Courcoult interviewé dans « Il était une fois... la magie en 3D », *Nord Littoral*, mercredi 27 septembre 2006, p. 13.