À l'épreuve

N° 3 | 2016
Genres et enjeux de légitimation

Écrire pour la rue

Mathilde MARCEL

Édition électronique :
URL : https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/2697-ecrire-pour-la-rue
DOI : numerev_2075
Date de publication : 19/11/2016

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MARCEL, M. (2016) Écrire pour la rue . *À l'épreuve*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2075

« La production théâtrale ou plutôt la mécanique de création » connaît un renouveau dans les années soixante-dix. Le refus de diffuser une culture et un langage attribués à la classe dominante et le souhait de rencontrer et d'échanger avec un nouveau public, « conduit certaines équipes théâtrales à ne plus concevoir la représentation comme transposition d'un texte préalablement écrit », à rejeter le pouvoir des auteurs et des metteurs en scène et à adopter un mode de production collectif similaire à celui des troupes de théâtre radical et expérimental nord-américaines. La création collective «interroge la spécialisation excessive et poursuit l'utopie d'une nouveauté qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe. »

Mots-clés :

« La production théâtrale ou plutôt la mécanique de création[1] » connaît un renouveau dans les années soixante-dix. Le refus de diffuser une culture et un langage attribués à la classe dominante et le souhait de rencontrer et d'échanger avec un nouveau public, « conduit certaines équipes théâtrales à ne plus concevoir la représentation comme transposition d'un texte préalablement écrit[2] », à rejeter le pouvoir des auteurs et des metteurs en scène et à adopter un mode de production collectif similaire à celui des troupes de théâtre radical et expérimental nord-américaines. La création collective «interroge la spécialisation excessive et poursuit l'utopie d'une nouveauté qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe[3]. »

De nombreuses compagnies[4] créent alors autour de thèmes en lien avec l'actualité et la vie quotidienne des populations, procèdent par observations, enquêtes, et improvisation et admettent l'essai, l'erreur ainsi que l'intervention de tous les membres de l'équipe dans l'écriture dramatique et scénique. En 1979, dans le cadre d'un projet d'animation de la ville de Châtenay-Malabry, le Théâtre du Campagnol recueille les témoignages de personnes âgées et les transpose avec une centaine d'habitants au cours d'ateliers hebdomadaires. « Ce travail (…) a trouvé une forme de présentation publique lors de la fête des associations de la ville et il a été au départ de la création du *Bal*[5].» Le processus de création ne trouve pas sa valeur dans le seul résultat mais aussi dans sa capacité à rencontrer la population et à innover.

Les artistes de rue s'inscrivent dans la lignée de ces expérimentations. Laissant de côté le mode vie communautaire, ils font du processus de création un véritable *work in progress,* un voyage « marqué par l'énergie collective[6] », les espaces et les publics-populations[7]. Au cours des dernières décennies, les artistes ont su développer des procédés d'écriture singuliers et édifier le réseau et les structures adaptés, les lieux de fabrique et les CNAR[8] -pour les mettre en œuvre. Institutionnalisé, financé, le secteur rue à désormais les moyens de ses ambitions -ou presque-.

Pour illustrer et approfondir notre propos nous allons retracer le parcours de deux créations : *Borderline Blues* de la Fabrique Fastidieuse et *Regards en biais* de la compagnie La Hurlante.

Parcours # 1 : Borderline Blues de la Fabrique Fastidieuse

Dans *Borderline Blues*, quatre adolescents, aux portes de l'enfance et de l'âge adulte, dépassent, cherchent, éprouvent, leurs limites et celles des autres au-delà de la mort.

Avec le jeu pour seul langage, les interprètes expriment à la fois l'innocence et la cruauté de l'être humain ; combien il est difficile de vivre ensemble, de se tolérer sans rivalité, de s'aimer sans se jalouser. Par « une danse vertigineuse, brute, acrobatique[9] » *Borderline Blues* dévoile la violence du jeu social. *Borderline Blues* est le premier projet dédié à l'espace public de La Fabrique Fastidieuse, une jeune compagnie de danse lyonnaise. Créée en 2008, elle est dirigée par Julie Lefebvre et Anne-Sophie Gabert. Julie Lefebvre a suivi une formation de danse classique puis contemporaine au conservatoire de Bordeaux. En 2009, elle intègre la troisième promotion de la Formation avancée et itinérante des arts de la rue (FAI AR). Anne-Sophie Gabert a d'abord été « formée à la gymnastique avant de découvrir la danse par le biais de l'improvisation. […] Elle conçoit la danse comme un engagement physique exigeant et nourrit une danse à la fois précise, subtile et acrobatique[10]. »

Écritures et réécritures

Borderline Blues est le fruit d'un long processus. Sa réalisation fait suite à près de deux ans de réflexion et d'expérimentations. Au cours des 18 mois de formation, les apprentis de la FAI AR développent un projet de création. Pour Julie Lefebvre se sera *Borderline Blues.* La première mise en espace, lors du Panorama des chantiers – journée où les apprentis montrent leurs travaux à des professionnels du secteur – séduit les programmateurs. Les festivals, La Plage des six pompes à La Chaux-de-Fonds (Suisse) et Scènes de rue à Mulhouse proposent d'accueillir et de programmer le spectacle. La Fabrique Fastidieuse travaillera quinze jours à Mulhouse avant la diffusion et quatre jours à La Chaux-de-Fonds. Anne-Sophie Gabert intègre alors le projet, ce qui permet à Julie Lefebvre de se positionner en tant que metteur en scène. – En effet, jusque-là elle était aussi interprète. – *Borderline Blues* connaît alors une première réécriture.

En 2011, *Borderline Blues* est soutenu par le dispositif Écrire pour la rue, piloté par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS). Une résidence de quatre semaines est organisée à Ramdam, lieu de création et de ressources artistiques implanté sur la commune de Sainte-Foy-lès-Lyon. L'équipe s'enrichit d'une danseuse, Lucie Paquet et d'un créateur son, Julien Grosjean. Ensemble, dans la forêt voisine, ils entament un nouveau cycle d'improvisation autour du jeu, en lien avec les interventions de Julie Lefebvre dans une école maternelle de Lyon. Dans le cadre du programme Enfance, art et langages, elle anime des ateliers de danse pour des enfants de deux à cinq ans et « glane au quotidien des « physicalités » joueuses, chaotiques, insolentes, excessives et instinctives qu'elle reconstitue, fastidieusement, avec ses interprètes[10]. » L'état de jeu, le plaisir et l'investissement physique qu'il requiert, sont recherchés et place *Borderline Blues* aux limites de la danse.

Suivront trois autres résidences. Les danseurs de la Fabrique Fastidieuse prennent tour à tour possession des anciens ateliers municipaux de Villeurbanne – les Ateliers Frappaz -, ainsi que de la Fontaine des géants du quartier du Tonkin puis de l'aire de jeu du parc de l'hôtel de la ville de Chilly-Mazarin (91). Le spectacle se construit dans l'accumulation d'improvisations, d'expérimentations et de confrontations à l'espace. Elles s'ajoutent, s'annulent et se superposent les unes aux autres.

L'écriture suit les évolutions. Elle est mémoire et trace du processus. Tout d'abord notes personnelles, puis partagées, images et sons elle devient partition. La sortie de résidence des Ateliers Frappaz est mise en verbe et dessinée par la plasticienne Anne Corté. La chorégraphie des jeux apparaît dans toute sa richesse et sa complexité. Les présentations suivantes font l'objet d'un synopsis, une écriture plus succincte et efficace intégrant les particularités de l'espace physique et sonore.

Borderline Blues s'inscrit dans les lieux. Chaque représentation demande au minimum trois jours de « recréation »[11]. De sorte que la représentation n'est pas l'aboutissement mais une étape dans un vaste processus.

Une semaine avant le début des premières représentations à Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival « Chalon dans la rue », Julie Lefebvre et son équipe répétaient dans les charbonnières du port nord. « Pendant que les premières répétitions donnent forme au spectacle, les techniciens aménagent le décor : débroussaillage, implantation de prises pour grimper sur les murs, mise en place du dispositif sonore[12]. »

Dans un terrain vague, une jeune fille tague un mur. De la musique sort d'un poste de radio. Une adolescente surgit de derrière le mur. Le jeu commence. Elle arrache la bombe de peinture des mains de sa nouvelle camarade de jeu. Elles se poursuivent, disparaissent derrière les murs, enjambent ces derniers, à bout de souffle s'assoient contre. Elles s'enlacent, se serrent, s'étouffent. L'une a le dessus sur l'autre ; elle rit…

Auteurs d’espaces publics

« Écrire pour la rue recouvre une palette de langages qui ne se borne pas aux seuls textes : partitions, compositions, écrits et improvisation, croquis et programmes informatiques, poèmes et didascalies pour scénographies urbaines[13]. » Plusieurs langages peuvent se faire suite, s’ajouter, se compléter comme autant de regards et de mises en question de la création. Multidisciplinaire, l’écriture est une série de traces qui restent dans le souvenir et la mémoire.

Les projets s’écrivent dans un va-et-vient entre les langages et les corps, entre le dehors et le dedans, cherchant leur nécessité profonde dans l’espace.

Pour les artistes de rue l’écriture est recueil de paroles, collecte de mots et d’idées. Souvent collective, elle est action, s’inscrit dans l’espace, dans les corps et dans le souffle. Les mots sont utilisés pour dire, crier et murmurer. Ils ne sont jamais vraiment figés. Ils peuvent aisément être gommés, effacés, raturés. Le texte et les mots sont appréciés dans leur fonctionnalité. Ils sont un matériau de création rarement voué à la publication.

Si les artistes de rue déposent leurs œuvres auprès de la SACD depuis longtemps, il faut attendre les années deux mille pour qu’ils s’affirment en tant qu’auteurs et que la notion d’écriture pour l’espace public émerge.

En 2005, tandis que la SACD crée un poste d’administrateur délégué aux arts de la rue[14], une réflexion sur le soutien et l’accompagnement aux écritures destinées à l’espace public est amorcé dans le cadre du Temps des arts de la rue. Elle aboutit en 2007 à la création de la bourse Écrire pour la rue. Dans la même veine, le festival « Chalon dans la rue » et la SACD lancent, en 2006, un dispositif similaire, Auteurs d’espaces. « La multiplication de ces initiatives souligne la volonté des institutions, des professionnels et des artistes de soutenir les écritures particulières de ce champ[15]. »

Depuis 2009, la collection Scénogramme, des éditions L’Entretemps, consacrée aux répertoires du spectacle propose une série « rue[16] ». Tartar(e), « griot blanc », farouche défenseur de l’oralité s’est laissé convaincre. Les compagnies se montrent plus à leur aise dans le récit de leurs histoires collectives et créatives. Elles sont nombreuses à se raconter, laissant les traces d’une démarche, d’un processus collectif.

Les arts de la rue interrogent le statut d’auteur et l’écriture dans sa fonction, sa pratique et sa forme.

Parcours # 2 : *Regards en biais* de La Hurlante

Regards en biais est une déambulation à travers la folie. Nous suivons Noël Folly, le simplet du village, dans le dédale des rues pour découvrir sa folie et celle des autres. Parfois nous perdons sa trace et rencontrons les habitants, leurs témoignages sur le pas de leurs portes. Leurs voix surgissent et nous guident dans la folie.

Forte de son expérience de comédienne et d'auteure au sein des compagnies Sîn et Les Boucans, Caroline Cano crée La Hurlante en 2011. Après une création pour le jeune public, elle imagine en 2012 *Regards en biais ;* un spectacle dans lequel elle interroge la notion de « folie ». Depuis 2009, Caroline Cano intervient auprès d'adultes souffrant de troubles mentaux dans le cadre d'ateliers et de stages de théâtre. Ces rencontres l'ont amenée à s'interroger sur la folie. Qu'est-ce que la folie ? Qu'est-ce que la normalité ? Qu'est-ce que la réalité ?

La rencontre comme processu

Le processus de création de *Regards en biais* commence par une recherche documentaire et des entretiens avec des personnes en situation de handicap psychique et leurs proches. Les témoignages recueillis, lors de la première résidence à la Bulle Bleue, ESAT artistique culturel solidaire et singulier en mai 2013, imprègnent durablement la création. Les récits intimes sont retranscrits et assemblés en une polyphonie. En creux, la silhouette d'un personnage se dessine, celle de Noël Folly. Au fil des résidences, l'ordre et l'importance des témoignages s'affinent tandis que Noël Folly et sa poésie s'étoffent.

Le recueil de parole constitue une première approche des publics-populations. La Hurlante qui veut intéresser la population à la création et à son processus va exploiter le procédé. Les résidences sont l'occasion de discussions autour de la folie et de rencontres avec la population, qui deviennent le moteur de la création. Peu à peu, un protocole se met en place. Le lieu d'accueil convie les habitants souvent par l'intermédiaire des associations de quartier à une présentation de projet. Les personnes sensibles à la démarche de la compagnie sont invitées ultérieurement à échanger en privé avec Caroline Cano et Marina Pardo, son assistante à la mise en scène. Un questionnaire guide l'entretien. Ces temps de rencontres permettent à Caroline Cano de solliciter les habitants. Différentes modalités de participation sont proposées : restituer un témoignage, construire des éléments de décor, faire de la figuration ou prêter sa fenêtre, son balcon. Par la suite, des ateliers artistiques permettant d'intégrer les volontaires au spectacle sont organisés. Le protocole a été mis en place dans son intégralité pour la première fois à l'automne 2013, dans le quartier de Celleneuve à Montpellier. L'enthousiasme des participants et du public marque la première restitution. Dix résidences suivront et bien plus de rencontres inoubliables.

Avec *Regards en biais,* l'utopie de la rencontre avec le spectateur devient réalité. L'échange et la participation de l'habitant, spectateur potentiel, alimentent la création. La compagnie La Hurlante tisse des liens et fait du rapport à autrui le sujet même de l'évènement artistique.

Voulant être au plus près du public[17], les compagnies de rue ouvrent les différentes phases du processus de création. Les résidences se terminent par des présentations publiques : sortie d'atelier, *crash-test*..etc. Trop fugaces, ces moments de partage ne suffisent pas à certains artistes qui invitent les spectateurs à cheminer à leurs côtés, le

temps d'une répétition, d'un atelier, d'une ou plusieurs représentations. L'intégration d'amateurs reconduit le processus de création, donne un nouveau souffle au spectacle. Ce dernier s'aère au contact des acteurs du quotidien pour mieux brouiller la frontière entre réalité et fiction.

Processus de création : *work in progress*

Ainsi, les artistes mûrissent leurs projets au contact des espaces, des territoires, de leurs habitants et des spectateurs. Concevoir un spectacle pour l'espace public requiert un temps relativement long. Il faut trois ans[18] pour conduire à terme une création hors les murs. Un an pour penser, construire le projet, quelques mois de plus pour trouver les coproductions nécessaires à son financement et un an et demi jalonné de résidences.

Certains artistes omettent d'emprunter le circuit des CNAR et des lieux de fabrique. Par manque de moyens ou pour apporter une réponse plus immédiate à des demandes de type évènementiel, les artistes créent dans des délais beaucoup plus courts. Le directeur artistique de Délices Dada, Jeff Thiébault, évoque des temps de montage de cinq à huit semaines. Les artistes s'appuient alors sur leurs créations antérieures. Les canevas sont dépoussiérés, costumes et accessoires sont époussetés, bricolés, recyclés. Les essais, les répétitions, les représentations dans l'espace public et auprès des publics-populations constituent un savoir-faire et bientôt un répertoire.

Les créations se construisent dans un dialogue actif avec le territoire et les habitants. L'expérimentation des espaces et l'écoute des réactions de l'assistance instruisent les praticiens, permettent le perfectionnement du projet artistique[19]. Sortie d'atelier, *crash test,* essai, répétition publique sont des temps de dialogue. Les premiers essais sont souvent confidentiels. Professionnels, expert, chercheurs et autres amateurs « éclairés » sont les premiers spectateurs. Une fois testé et corrigé, le spectacle se stabilise.

Mais les artistes de rue ne cherchent pas à reproduire à l'identique. L'improvisation est largement admise. Et pour cause, ceux qui écrivent se donnent également en spectacle. Seul, un petit nombre met en rue des classiques et commande des textes à des auteurs contemporains. Ils inscrivent les improvisations dans leurs partitions, scénarios, synopsis. Ils laissent place à de micro-évènements mettant en jeu l'espace ou le spectateur et intègrent dès qu'ils le peuvent amateurs et professionnels. Les spectacles n'ont de cesse de se réinventer.

Ils s'écrivent à quatre, six mains voire plus et empruntent leurs mots au tout-venant. Une création pour l'espace public nécessite souvent plusieurs auteurs. Aussi est-il fréquent que le metteur en rue partage ses droits avec le collectif qui l'accompagne.

Les spectateurs sont intégrés au processus de création. On prend leurs témoignages, on les invite à construire des décors, à chanter, à danser, à dire un texte. La créativité du spectateur est stimulée.

Les arts de la rue s'écrivent dans l'espace et se fabriquent au contact des autres. Ils se construisent dans les va-et-vient entre la mise en espace, la rencontre et l'écriture. Ces allers retours sont le reflet des mouvements de l'esprit, des questionnements sur les espaces et le spectateur qui enrichissent considérablement la performance théâtrale. L'observation du processus de création met à jour un fonctionnement plus global des arts de la rue et des artistes qui, chemin faisant, repoussent les limites pour inventer sans cesse.

(Rirra 21, Université Paul Valéry)

Notes et références

[1] Jean Caune, « Créateur/Animateur », *La décentralisation théâtrale 4, Le temps des incertitudes 1969-1981*, Robert Abirached (dir), Arles, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 72

[2] *Idem*, p 71.

[3] Jean-Pierre Ryngaert, « Création collective », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Michel Corvin (dir), Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 443.

[4] Le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium ou le Théâtre du Campagnol se sont illustrés dans ce type de démarches.

[5] Jean Caune, *op.cit,* p. 73 *sqq*.

[6] Anne Gonon, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2011, p. 58.

[7] « Le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge et de classe sociale. », Michel Crespin cité par Philippe Chaudoir, *La Ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 66.

[8] Le ministère de la Culture et de la Communication référence aujourd'hui treize Centre nationaux des arts de la rue : l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen (Haute-Normandie), le Parapluie à Aurillac (Auvergne), l'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Bourgogne), le Fourneau à Brest (Bretagne), le Citron Jaune à Port-Saint-Louis du Rhône (Provence-Alpes-Côte d'Azur), la Paperie à Angers (Loire Atlantique), le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec (Île-de-France), Pronomade(s) en Haute-Garonne (Midi-Pyrénées), les Usines Boinot à Niort (Poitou-Charentes), le Secteur Ouvert des Arts de la Rue (SOAR) à Boulieu-lès-Annonay (Rhône-Alpes), le Boulon à Vieux-Condé (Nord Pas de Calais) et les Ateliers Frappaz à Villeurbanne (Rhône-Alpes).

[9] La Fabrique Fastidieuse, [En Ligne].www.lafabriquefastidieuse.com [Site consulté le 28

février 2016]

[10] [a] [b] *Ibidem*.

[11] Selon les termes de l'artiste.

[12] Rebecca Pinos, « Chalon dans la rue en préparation », *Journal de Saône et de Loire*, 19 juillet 2013.

[13] Claudine Dussollier, Les Éditions L'Entretemps [En Ligne]. http://www.web183018.clarahost.fr/ [Site consulté le 28 février 2016]

[14] Poste occupé successivement par Frédéric Michelet (CIA), Dominique Houdart (Compagnie Dominique Houdart et Jeanne Heuclin) et Frédéric Fort (Annibal et ses Eléphants).

[15] Anne Gonon, *op.cit*, p. 59 *sqq*.

[16] Quelques textes de spectacle de rue ont été publiés : *Les pendus* de Kumulus et Nadège Prugnard, les partitions de l'orateur Tartar(e)*, A A A A. A, Adieu, et Antoinette et le poilu, Le Retour* de Cyril Lévi Provençal et Sylvie Clidière et *1789* de Frédéric Michelet.

[17] *« À l'origine de la rencontre entre public et théâtre de rue se trouve une soif commune de liberté, d'échanges et de partages libérés de toute répression sociale. »* Joël Cramesnil, « Point de vue de spectateur »*, La relation au public dans les arts de la rue,* Anne Gonon (dir), Actes de colloque « Les arts de la rue : quels publics ? », Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006, p. 84.

[18] Entretien avec Jean-Raymond Jacob. Voir Mathilde Marcel, *Arts de la rue : inventaire et nuancier*, Thèse de doctorat, Arts du spectacle, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2015, annexe audio.

[19] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur : pour une étude du spectateur,* Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », 1998, p. 224.