

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE DE RUE COMME DISPOSITIF, PROJET ET PROCESSUS DE
MÉDIATION CULTURELLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

CATHERINE LANGLAIS

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Quel chercheur perdrait un temps précieux à penser le théâtre de rue,
souci bien inutile pour la « carrière » ?
(Revue *Cassandre*, 1997, section Liberté et conformisme)

C'est un « moi ! » souvent enthousiaste, parfois un peu épuisé, mais toujours convaincu qui résonne lorsque je retombe sur cette question, notée au détour d'une longue soirée de lecture.

L'intérêt et la curiosité ne se sont pas démentis; se sont ajoutés le plaisir du terrain, ses rencontres et ses défis.

Aux artistes qui m'ont fait réfléchir, rire et rêver : merci.

Je remercie M. Bruno Péquignot pour sa disponibilité et ses encouragements patients;

Je remercie M. Louis Jacob pour son accompagnement à travers les méandres administratifs et salue sa bienveillance tranquille et éclairée, qui a rendu possible le dépôt de ce mémoire sous sa forme actuelle.

AVANT-PROPOS

Cette recherche exploratoire portant sur le théâtre de rue a été en partie réalisée dans le cadre d'études de second cycle (master II) en histoire, esthétique et sociologie de médiation culturelle menées à Paris en 2011-2012. Elle avait pour but de faire d'abord reconnaître l'action de médiation culturelle réalisée par le théâtre de rue : en dressant un portrait du riche éventail des pratiques et dispositifs du théâtre de rue d'une part, et d'autre part, en examinant dans quelle mesure cette forme artistique correspond à l'énoncé des principes de la *Charte déontologique de la médiation culturelle*. Ensuite, elle s'intéressait à la médiation culturelle particulière proposée par le théâtre de rue, dont les visées sont doubles : à la fois rencontre possible avec la forme théâtre, et occasion d'assemblée dans l'espace public.

La continuation de cette recherche est une étape nécessaire à l'amorce d'études au troisième cycle : l'entrée au doctorat est envisagée pour la session d'automne 2021.

L'étudiante et la direction du programme de maîtrise en sociologie de l'UQAM, avec l'accord du sous-comité d'admission et d'évaluation (SCAE), ont convenu des objectifs suivants pour la poursuite de la recherche. Elle vise à enrichir la compréhension du dispositif de médiation culturelle spécifique proposée par le théâtre de rue à la lumière des développements pratiques et théoriques dans le champ de la médiation culturelle depuis l'amorce de cette recherche il y a maintenant sept ans, et d'intégrer à la recherche des observations menées sur le territoire québécois, afin d'étoffer le portrait du théâtre de rue, forme artistique aux déploiements multiples. Elle permettra également d'approfondir la réflexion sur la portée politique de la médiation culturelle réalisée par le théâtre de rue, et de poser un regard critique

sur les possibilités et limites de celle-ci. La reprise de la recherche et son achèvement comportent, dans leur forme même, des défis de structure, d'harmonisation et de cohérence; nous espérons les avoir relevés au mieux.

Les observations menées dans le cadre de cette recherche exploratoire ont pris place dans des lieux publics. Les conditions d'observation étant conformes à celles énoncées à l'article 2.3 de l'ÉPTC2, ce projet est dispensé de la démarche d'approbation éthique. Le certificat d'achèvement du didacticiel EPTC 2 - Formation en éthique de la recherche que j'ai suivi se trouve en appendice A du présent mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	4
1.1 La place de l'institution théâtrale	4
1.1.1 En France	5
1.1.2 Au Québec	5
1.1.3 Fréquentation théâtrale	6
1.2 Collaboration avec le milieu scolaire	7
1.3 La médiation culturelle du théâtre	8
1.3.1 Une médiation institutionnelle	10
1.4 Des pratiques « hors les murs »	10
1.4.1 En France	11
1.4.2 Au Québec	12
1.5 Médiation culturelle et théâtre de rue	13
1.6 La médiation culturelle en tension	14
1.6.1 Médiation culturelle et théâtre de rue : concilier art et sociocommunautaire	15
1.6.2 Le théâtre de rue : en quête de reconnaissance politique en France	15
1.6.3 Le théâtre de rue : en quête de légitimité artistique en France	17
1.6.4 Le théâtre de rue : au Québec	18
1.6.5 Des logiques de légitimité distinctes	19

1.7	Matériau	21
1.7.1	Collecte de données.....	22

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE DE RUE : UN DISPOSITIF DE MÉDIATION CULTURELLE EN ACCORD AVEC LA CHARTE DE LA MÉDIATION CULTURELLE

2.1	<i>La Charte déontologique de médiation culturelle</i>	26
2.2	Premier principe : Se fonder en éthique	28
2.2.1	Démocratisation et démocratie culturelles	28
2.2.2	Accessibilité	34
2.3	Second principe : S'inscrire dans un contexte	37
2.3.1	Le territoire d'action : la dimension matérielle de la rue	38
2.3.2	Le territoire d'action : la dimension sociale de la rue	40
2.3.3	La structure culturelle : le festival.....	42
2.3.4	Les outils de médiation culturelle	43

CHAPITRE III

DU CÔTÉ DES PUBLICS ET DE LA RÉCEPTION

3.1	Troisième principe : Investir le temps, perdurer	46
3.1.1	La temporalité de l'objet	47
3.1.2	Le temps de l'expérience.....	48
3.1.3	Le temps de l'espace public	49
3.1.4	Le temps des relations aux populations, des partenariats pérennes	50
3.2	Quatrième principe : Accueillir la compétence culturelle de chacun	51
3.2.1	La diversité des compétences culturelles	52
3.2.2	Des acteurs libres de leurs pratiques culturelles.....	53
3.2.3	Invention culturelle individuelle et collective.....	55
3.2.4	Un accompagnement du devenir culturel et du vivre ensemble	57
3.3	Cinquième principe : Composer, par le truchement de l'objet	58
3.3.1	L'objet comme moyen de rencontre avec l'autre.....	58
3.3.2	L'objet comme moyen de rencontre avec les autres	61
3.3.3	L'objet comme moyen de rencontre avec soi	62
3.3.4	L'objet actualisé	63
3.3.5	L'objet comme producteur inépuisable de sens	64
3.3.6	Une démarche sensible et cognitive.....	65
3.4	Une médiation par la proximité.....	66

3.5 Réception des représentations.....	67
CHAPITRE IV	
DES ACTEURS ENGAGÉS	74
4.1 Sixième principe : Exprimer une dynamique transversale.....	74
4.2 Septième principe : Des professionnels engagés	76
4.3 Des artistes engagés	78
4.3.1 L'exposition publique d'une sensibilité politique.....	79
4.3.2 Les expériences symboliques d'alternatives	80
4.3.3 La création en commun.....	81
4.3.4 Hors logique d'institution théâtrale.....	82
4.3.5 Particularité québécoise.....	83
4.4 Des artistes qui saisissent l'espace public dans son sens politique.....	85
CHAPITRE V	
UNE REPRÉSENTATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE IMMERSIVE	89
5.1 Fête et théâtre : deux modèles disjoints ?.....	89
5.2 La dimension festive du théâtre de rue : une expérience immersive	94
5.3 Esthétisation du rendez-vous urbain	98
5.4 La dimension théâtrale du festival : le souci du commun.....	100
5.5 Conclusion	104
CONCLUSION.....	106
ANNEXE A Charte déontologique de la médiation culturelle	109
ANNEXE B Grille d'observation	115
ANNEXE C Liste des tableaux <i>Où tu vas quand tu dors en marchant... ?</i>	117
APPENDICE A Certificat d'achèvement du didacticiel EPTC 2 — Formation en éthique de la recherche	119
RÉFÉRENCES.....	121

RÉSUMÉ

Il existe, en France particulièrement mais également au Québec, de nombreux festivals et initiatives théâtrales « hors les murs », dont Chalon dans la rue – festival transnational des artistes de la rue, le Festival international du théâtre de rue d'Aurillac, et le déambulatoire québécois *Où tu vas quand tu dors en marchant...?*. Ils s'affirment comme des formes culturelles plus accessibles, inclusives et festives que le théâtre « en dur » — or qu'en est-il vraiment? Ce mémoire propose de lire le théâtre de rue à la lumière du projet politique qu'il porte, et de le rapprocher de celui de la médiation culturelle, dont il constitue un dispositif. Il s'attarde aux tensions politiques et esthétiques qui définissent le théâtre de rue — dans ses formes, le contexte où il prend place et la réception particulière qu'il appelle et à travers l'engagement de ses artistes. Il fait état des divergences entre finalités artistiques et sociocommunautaires qui traversent les pratiques et les discours des artisans. Pour en faire sens, il les éclaire en les inscrivant dans le débat théorique qui a vu s'affronter théâtre et fête comme modèles de construction politique au XIXe siècle. L'expérience immersive proposée par les festivals de théâtre de rue s'affirme alors dans sa dimension politique, sans pourtant pouvoir faire l'impasse sur les limites de la forme festivalière pour l'inscription de cette expérience dans la durée, et le développement de relations durables entre théâtre et citoyens.

Mots clés : Médiation culturelle, théâtre de rue, festival, France, Québec,

ABSTRACT

There are, particularly in France but also in Quebec, many festivals and theatrical initiatives "outside the walls", including Chalon dans la rue - festival transnational des artistes de la rue, the Festival international du théâtre de rue d'Aurillac, and the Quebecois walk-through experience *Où tu vas quand tu dors en marchant...*? They are asserting themselves as more accessible, inclusive and festive cultural forms than «traditional» theater - but are they really? This master thesis proposes to read street theater in the light of the political project it carries, and to bring it closer to that of cultural mediation. It focuses on the political and aesthetic tensions that define street theater : in its forms, in the context in which it takes place and the particular reception it calls for, and through the commitment of its artists. It points out the divergence between artistic and socio-community purposes that runs through the practices and discourses of the street theater's artisans, as well as in cultural mediation sphere. In order to make sense of those tensions, the thesis inscribe them in the theoretical debate that saw theater and festival confront each other as models of political construction in the 19th century. The immersive experience proposed by street theater festivals then asserts itself in its political dimension, without however being able to ignore the limits of the festival form for the inscription of this experience in the development of lasting relations between theater and citizens.

Keywords : street theater, cultural mediation, festival, France, Québec

INTRODUCTION

Octobre 2011, Paris : une grande « ruée libre » prend d’assaut la place de la République. Armés de chaises, les artistes issus de dizaines de compagnies de théâtre de rue qui ont fait le voyage depuis les quatre coins de la France défilent et parodent; ils iront déposer le symbole de leur inconfort (de bois, de perpétuelle chaise musicale, d’entre-deux) au pied du monument qui domine le lieu. Cette manifestation artistique, festive et décalée, est ma première rencontre avec le théâtre de rue. Arrivée par hasard en sortant du métro, je m’attarde un instant et observe l’espace qui se déploie et se transforme devant mes yeux : la circulation suspendue, les artistes qui sortent leur bric-à-brac de leurs camions colorés et s’installent sommairement, les passants qui s’approchent, hésitent, rigolent. Je ne resterai pas très longtemps, mais l’étincelle de curiosité envers cette forme théâtrale en rue me suivra : comment s’installe le théâtre dans l’espace public ? À qui s’adresse-t-il, et que fait-il en prenant parole de cette façon ? Je partirai ainsi, tout l’été qui suivra, sur les routes des festivals de théâtre de rue qui ponctuent la saison estivale du territoire français, pour vivre ces rencontres avec le théâtre dans la cité. À mon retour au Québec, je tendrai l’oreille aux bruissements du théâtre de rue, plus discret de ce côté-ci de l’océan.

Rue Libre !, que j’avais donc croisé au détour d’une sortie de métro parisien, est le nom de la journée d’action organisée tous les ans depuis 2007 par la Fédération nationale des arts de la rue sous le thème de « l’art est public »; l’évènement, à la fois artistique, festif et militant, porte sans discontinuer son message : l’art est une « dimension fondamentale de notre vivre ensemble ». Cet engagement illustre ce que Montoya, dans sa thèse sur la médiation culturelle, relève : « la culture est de plus en plus valorisée comme le lieu et l’outil d’élaboration de “liens qui font du sens” et de

formes réflexives de compréhension du monde et de nous-mêmes » (Montoya, 2009, p. 48). Ces liens sont mis en œuvre entre autres par la médiation culturelle, qui désigne un ensemble large de pratiques qui « visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art et de culture, les publics et les populations » (Charlety, 2008, p. 47). En m'attardant à la façon dont le théâtre de rue va vers le public, et propose, en pleine ville, un espace où nouer ces liens, j'ai souhaité mieux comprendre l'expérience que proposait le théâtre de rue aux spectateurs qui le rencontraient lors des festivals.

Ce mémoire est composé en cinq parties. Le premier chapitre fait état de la problématique de la médiation culturelle du théâtre : la place qu'occupe le théâtre dans les sociétés française et québécoise, et ses liens avec l'éducation, y est présentée succinctement; les défis de la médiation culturelle du théâtre et l'apport des initiatives « hors les murs » dont fait partie le théâtre de rue sont également évoqués. Le chapitre se clôt avec la présentation du corpus et de la méthodologie de la démarche de recherche.

Le deuxième chapitre propose une lecture du dispositif de médiation culturelle que constitue le théâtre de rue. Le déploiement, par tous les acteurs impliqués, de ce dispositif porte un projet politique plus large, qu'incarne et explicite la *Charte déontologique de la médiation culturelle*; c'est ce texte qui guidera l'analyse du projet et du dispositif de médiation culturelle du théâtre de rue. En nous appuyant sur la *Charte*, nous tenterons de faire valoir le projet politique qu'énonce le théâtre de rue dans sa forme même, en présentant le résultat des observations menées sur le terrain.

Le troisième chapitre poursuit cette exploration du dispositif de médiation culturelle aux côtés des publics du théâtre de rue, et de la réception du théâtre qu'il engage. Il se penche sur l'effet de proximité rendu possible par le dispositif de médiation culturelle du théâtre de rue et de la forme festivalière urbaine dans laquelle il prend place, et la portée de celui-ci sur la réception de la forme théâtrale. Il témoigne également des

limites inhérentes au modèle festivalier pour l'établissement de relations significatives aux représentations.

Le quatrième chapitre se tourne vers les artistes du théâtre de rue, qui lient art et politique dans un même geste en prenant la rue comme lieu d'expression. Il permet d'identifier certains des dissensus qui émergent dans la mise en pratique du théâtre de rue, entre engagement politique et cadre culturel institutionnalisé du festival, qui questionne l'efficace subversive de leur proposition artistique.

Le cinquième chapitre explore la mise en tension de la fête et du théâtre, dont les caractéristiques propres se trouvent réunies dans le dispositif festivalier du théâtre de rue; en instaurant une sphère artistique et culturelle immersive, en pleine ville, le théâtre de rue favorise des rencontres, mais provoque également des exclusions. C'est dans le maintien des deux pôles : artistique et festif, qu'il réalise une médiation culturelle.

Enfin, la conclusion ouvre sur de nouvelles perspectives de recherche.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre la problématisation de la recherche menée est détaillée : l'inscription de l'institution théâtrale dans les sociétés française et québécoise est succinctement présentée, ainsi que les liens qu'elle a développés avec le milieu éducatif. Les défis de la médiation culturelle du théâtre et la place qu'occupent les initiatives « hors les murs » comme le théâtre de rue sont ensuite évoqués. Enfin, le corpus et de la méthodologie de la démarche de recherche sont décrits.

1.1 La place de l'institution théâtrale

Dans sa capacité à présenter au regard des spectateurs une vision singulière de la réalité issue du processus créatif (Chaumier, 2007, p. 56), l'art permet une distanciation critique de ce que Bognoux appelle le terrain des fureurs du monde ou, plus simplement, le réel. L'accession au symbolique, « un certain propre de l'homme » (Bognoux, 2006, p. 8), rendue possible par le travail artistique, participe à la production d'un sens qui engage la collectivité et permet la prise de conscience de soi (Charley, 2008, p. 45). Cette fonction de l'art, entendue comme processus d'allègement, de mise en forme par la transposition d'un monde autre, mesuré et codifié, est accomplie entre autres formes artistiques par la représentation théâtrale.

1.1.1 En France

Ainsi, « c'est au théâtre qu'est dévolue depuis presque toujours la tâche de nous raconter à nous-mêmes les traces anciennes et actuelles de nos paroles, et comment elles génèrent ou accompagnent nos comportements individuels et collectifs », affirme Vincent (2005, p. 73). Cette ancienneté archaïque nourrit la légitimité et la « position symbolique dominante et démiurgique du théâtre » parmi les institutions culturelles françaises, dit Blandin-Estournet (HorsLesMurs, 2010, p. 12). En France, les cinq théâtres nationaux et les soixante-quatorze centres dramatiques nationaux sont « les piliers de la politique publique en faveur de l'art dramatique » et sont, à ce titre, sous tutelle du ministère de la Culture (<http://www.culture.gouv.fr/> section Théâtre Nationaux). Le financement des théâtres nationaux est entièrement assumé par l'État, parce que ces institutions assurent une « mission de service public » auprès des populations sur l'ensemble du territoire (<http://www.culture.gouv.fr/> section Les institutions théâtrales).

1.1.2 Au Québec

Au Québec, la situation diffère quelque peu. Il n'y a qu'un seul théâtre qui soit reconnu au titre de société d'État : le Grand Théâtre de Québec. Lieu de résidence de la compagnie le Théâtre du Trident, entre autres, il agit également à titre de diffuseur majeur des arts de la scène, accueillant une programmation diversifiée de spectacles musicaux, de variété, d'humour, et de ciné-conférences (Grand théâtre de Québec, n.d., pp. 17-18). De plus, la politique culturelle du Québec, qui structure l'intervention gouvernementale en appui au développement de la production culturelle, n'a pas de volet spécifique nommément voué au théâtre, ni de structure de soutien dédiée en particulier aux institutions théâtrales. L'architecture des financements s'articule en subventions aux organismes culturels accordées au

fonctionnement (ou soutien de la mission) et au soutien des projets et activités : ces programmes sont ouverts, dans leurs différentes déclinaisons, à toutes les disciplines artistiques (<https://www.calq.gouv.qc.ca> section aide aux organismes de création et de production; <https://conseildesarts.ca> section financement aux institutions artistiques). Il n'en demeure pas moins que le théâtre bénéficie d'une part conséquente des financements octroyés : un peu moins du quart des subventions attribuées par le Conseil des arts et lettres du Québec (CALQ) en 2017-2018 étaient accordées à la discipline théâtrale (CALQ, 2018, tableau 29) alors qu'un peu moins du cinquième du financement du Conseil des arts du Canada (CAC) était alloué au champ de pratique théâtral (<https://conseildesarts.ca/recherche/des-chiffres-des-histoires>).

Aussi, la présence de l'État québécois au sein de la Confédération canadienne constitue une situation distincte par rapport à la France quant à la responsabilité étatique de financement des institutions culturelles, qui se retrouve partagée. La multiplication des instances et soutiens financiers décentralise de fait les programmes subventionnaires (Saint-Pierre, 2011). Les aides financières au fonctionnement, à la mission et aux activités accordées aux organismes privés de production et diffusion que sont les théâtres par les différents paliers de gouvernement sont établies sur des cycles courts (deux ou quatre ans), en rupture avec une logique de pérennisation des financements. De plus, le montage de toutes ces aides est complété, par chacune des organisations, par la recherche de soutien financier complémentaire : revenus de billetterie, financement de partenaires privés et philanthropie, susceptibles, par nature, à des fluctuations annuelles (Saint-Pierre, 2011).

1.1.3 Fréquentation théâtrale

On constate de part et d'autre de l'Atlantique que la fréquentation régulière des salles de théâtre est minoritaire. À titre d'illustration (et prenant en compte les variabilités

possibles d'une année à l'autre en fonction de nombre de critères, dont les programmations et productions à succès), mentionnons qu'en France, selon la dernière enquête des pratiques culturelles des Français disponible (2008), c'est 81 % de la population qui n'était pas allée voir une pièce de théâtre jouée par des professionnels dans la dernière année (Donnat, 2009, fig. VII-2-2-Q70B). Au Québec, c'est 74 % de la population qui n'avait pas fréquenté, en 2014, une salle de théâtre professionnelle en saison dans la dernière année (Ministère de la Culture et des Communications, 2016, graph. 35). Des proportions somme toute similaires, malgré des contextes culturels distincts.

1.2 Collaboration avec le milieu scolaire

Les théâtres, en France et au Québec, collaborent avec les institutions scolaires, chargées d'assumer la transmission de connaissances au sujet du théâtre par l'inscription d'œuvres théâtrales aux programmes scolaires, en développant des outils pédagogiques spécifiques. En France, la présence étendue du théâtre dans la société distille néanmoins des images d'une institution culturelle un peu figée, dont le médiateur premier a souvent été l'école. Or, la logique du choix des œuvres à l'étude demeure « fortement dominée par la prééminence patrimoniale, principalement classique », Molière en tête (Bernanoce, 2013, p. 31). Pour autant, la « généralisation des enseignements artistiques à l'école depuis les années 1980 » porte fruit (Djakouane, 2011, p. 15) : une étude sur le public de la scène nationale de Cavaillon révèle que dans près de 50 % des cas, la première sortie théâtrale se fait sous prescription scolaire (Djakouane, 2011, p. 16). Le cadre pédagogique, prédominant dans la prise de contact avec la forme théâtrale, est parfois vécu comme contraignant : nombreux sont ceux à en avoir gardé des souvenirs d'ennui (Gonon, 2007, p. 72), de rigidité, ou d'un théâtre « prise de tête » (Sizorn, 2008, p. 170).

Au Québec, l'inscription du théâtre québécois dans les projets éducatifs et des liens avec les institutions scolaires est faible; le genre « théâtre » parmi les œuvres complètes à l'étude dans le cadre des cours de français (primaire et secondaire) « n'occupe qu'une maigre place (5,4 % des titres cités) » (Dezutter *et al.*, 2012, p. 116) et Molière, lorsque les œuvres théâtrales sont au programme, domine ici aussi du côté de l'enseignement collégial (Dezutter *et al.*, 2012, tableau 1). De plus, force est de constater que « la fréquentation de spectacles reste inégale et [que] plusieurs élèves ne vont pas du tout au théâtre. Les sorties culturelles sont encouragées, mais pas officiellement intégrées au cursus scolaire », conclut Nadeau dans une étude menée pour le Conseil québécois du théâtre sur la sortie au théâtre en contexte scolaire (Nadeau, 2015, p. 4). Au diapason de leurs collègues français, pour nombre d'élèves québécois les activités culturelles pratiquées dans le cadre scolaire sont reléguées au rang de ce qui est jugé « ennuyeux » (Poirier, 2012, p. 122).

1.3 La médiation culturelle du théâtre

Or, dans la mesure où « la participation culturelle s'inscrit dans un projet de longue durée, dans la temporalité de toute une vie » (Pronovost, 1996, cité par Djakouane, 2011, p. 39), la rencontre avec l'univers théâtral ne peut être laissée à la seule charge et au seul contexte du système éducatif. C'est là tout l'intérêt de la médiation culturelle, qui cherche à favoriser la mise en contact des œuvres et des populations. Comme « processus de mise en relation entre les sphères de la culture et du social [...] visant à construire de nouveaux liens entre les citoyens et la culture » (Quintas, 2014, p. 2), elle tend vers la recherche d'espace de dialogue à construire pour remédier à la distance énoncée, dans les termes mêmes de la nécessaire médiation culturelle, entre art et public. Le recours aux médiateurs, qui accompagnent la réception publique des œuvres, favorise cette prise de contact dialogique. Il importe de préciser que l'attention du présent mémoire se limite à la médiation culturelle du théâtre dit « tout

public » : le champ du théâtre jeune public, et la médiation culturelle spécifique qu'il engage, excèdent le cadre de la réflexion ici menée.

Au théâtre, l'action de médiation culturelle, à l'heure actuelle, est inégalement soutenue par les pratiques institutionnelles des théâtres. En effet, la médiation culturelle était peu usitée dans le domaine du spectacle vivant (Montoya, 2009, p. 20) au moment de la première phase de cette recherche. La tendance est pourtant au changement à cet égard, et les formes de la médiation culturelle de la représentation théâtrale sont à s'inventer. Longtemps laissée à la charge du service des relations publiques dans une logique de promotion des spectacles et de fidélisation du public, la mission de médiation culturelle s'entendait généralement comme élaboration d'une offre institutionnellement adaptée aux différents publics (Montoya, 2009, p. 215). Au cours des dernières années néanmoins, les titulaires des nouveaux postes de chargé-e de projet en médiation culturelle et en relation aux publics mènent aussi dans les théâtres des ateliers, des comités et d'autres activités auprès des spectateurs.

Parmi les différentes initiatives lancées, les projets sont multiples, et prennent des formes diversifiées. Dans son mini-guide sur la médiation culturelle au théâtre, Boulanger en donne quelques exemples (2016, p. 11-12; voir aussi Jacob et Bélanger, 2009, et Lafortune, 2012). Certains sont de nature plus ponctuelle, articulés autour d'une pièce : il peut s'agir de rencontres organisées entre des créateurs et des publics ciblés pour favoriser la prise de contact avec l'univers théâtral, autour d'une thématique propre au spectacle, ou alors de rencontres préalables à la création, dans le cadre d'une démarche artistique. D'autres projets, conçus sur le temps des saisons théâtrales et plus souvent portés par les institutions théâtrales, s'installent sur l'année : on peut entre autres penser, du côté québécois, au Comité spectateurs du théâtre Espace Libre à Montréal, ou à la Horde, menée par le Centre du théâtre d'aujourd'hui; côté français, les initiatives de transmission artistique et culturelle à destination du public du champ social, comme le nomme l'Odéon — Théâtre de l'Europe, se

déclinent également sous diverses formes, comme le Club des spectateurs, du Théâtre du Rond-Point, ou la série des Ateliers pour tous de La Colline — Théâtre National.

1.3.1 Une médiation institutionnelle

Ces propositions de médiation culturelle demeurent néanmoins en partie déterminées et contraintes par le cadre institutionnel dans lequel elles se déploient; elles accompagnent principalement la réception artistique théâtrale des spectateurs présents en salle sans pour autant avoir les moyens d'une rencontre avec les « non-spectateurs » du théâtre. Saada constate ainsi que, encore en 2018, dans les institutions théâtrales, la charge de développement des nouveaux publics prime sur l'engagement dans une action plus large de médiation culturelle dans la communauté (Saada, 2018, p. 65). Ainsi, plusieurs médiateurs et médiatrices expriment « la difficulté qu'ils ont à trouver leur place dans les théâtres » (Saada, 2018, p. 65), puisqu'ils intègrent généralement les structures culturelles une fois la programmation de saison bouclée; les enjeux de communication autour des pièces à l'affiche prennent alors le pas sur le développement d'une relation pérenne entre l'institution et la communauté qui l'accueille. Seuls certains théâtres inscrits dans une démarche plus politiquement engagée semblent privilégier le déploiement d'un dispositif qui permette une médiation culturelle féconde (Saada, 2018), afin de « dépasser les simples mesures d'accessibilité pour construire des relations plus engagées et durables » entre le public et les représentations (Quintas, 2014, p. 8).

1.4 Des pratiques « hors les murs »

Pour aller rejoindre la diversité des publics où qu'ils se trouvent, de plus en plus d'initiatives s'inscrivent dans le cadre de pratiques « hors les murs ». Certaines

s'inscrivent dans la tradition du théâtre d'intervention (théâtre forum, interactif, documentaire), né dans la foulée du Théâtre de l'Opprimé théorisé par Boal à la fin des années 1970. Au sein de celui-ci, le public joue un rôle essentiel tant dans la démarche de création collective que dans la représentation théâtrale; le théâtre est conçu comme outil à finalité sociale, à la fois d'éducation populaire et d'*empowerment* (Martineau et Lepage, 2007). Cette pratique, multiple, constitue toutefois un champ en soi; les médiations culturelles spécifiques qu'elle implique et rend possibles ne peuvent faire ici l'objet d'une exploration rigoureuse. Notre regard de recherche s'est plutôt porté sur une des manifestations artistiques dont la forme et le travail s'approchent du théâtre d'intervention, et qui choisit d'abord la rue comme terrain d'action : le théâtre de rue. Comme forme qui existe de facto à l'extérieur des murs, il peut contribuer au développement d'une relation directe et perceptible entre public et représentation, et faire advenir le spectateur théâtral.

1.4.1 En France

Il existe, en France, un très grand nombre de festivals dédiés aux arts de la rue : on en recensait, en mai 2017, plus de 400 tout au long de l'année qui regroupent un ensemble assez divers de manifestations artistiques : disciplines circassiennes, théâtre de geste, danse, performances, théâtre de marionnettes, animation, théâtre de rue composant les différentes programmations (<http://www.zoomlarue.com/> section L'agenda des arts de la rue). Si les festivals ne représentent qu'environ 10 % des débouchés pour les compagnies de théâtre de rue, ils constituent néanmoins « la partie la plus visible, la plus légitimante et la plus structurante de l'activité des artistes de rue » (Sagot-Duvauroux et Dapporto, 2000, paragr. 41). Cet écosystème foisonnant, au cœur duquel trônent les deux plus vieux festivals français consacrés au genre, soit Chalon dans la rue – festival transnational des artistes de la rue et le Festival international du théâtre de rue d'Aurillac, est rendu possible par une

structuration de longue date du milieu, à laquelle contribue depuis 1997 une association professionnelle pour les artistes et artisans des arts dits « hors les murs ». De plus, il bénéficie du soutien du ministère de la Culture, à travers le financement du réseau des centres nationaux des arts de la rue, créés en 2005 dans la foulée de l'initiative le Temps des arts de la rue, lancée par le ministère de la Culture (<https://www.ruelibre.net/Le-temps-des-arts-de-la-rue>).

1.4.2 Au Québec

Au Québec, les formes théâtrales en espace public se présentent différemment : de nombreux événements artistiques se déroulent en plein air, mais peu de festivals sont entièrement dévolus aux arts de la rue. Le festival de théâtre de rue de Shawinigan, qui a pris place entre 1997 et 2006, s'est éteint en raison de soucis financiers; le Festival de théâtre de rue de Lachine, qui lui a succédé depuis 2008, était le seul festival québécois à se consacrer uniquement aux arts de la rue (jusqu'à la naissance en 2017 du petit nouveau Festival des arts de ruelle, qui se tient dans le quartier Rosemont – Petite-Patrie à Montréal). Une initiative ponctuelle, *À nous la rue !*, qui se voulait le « plus grand événement des arts de la rue en Amérique du Nord », a été mise sur pied en 2017 dans le cadre des festivités entourant le 375^e anniversaire de Montréal, dans une mouture finalement réduite par rapport aux ambitions et annonces qui avaient été faites, pour des raisons invoquées de sécurité¹. En dernier ressort, les représentations prévues ont été intégrées à la programmation des différents festivals déjà fixés pour l'été 2017. Ce sont les modalités généralement observées des

¹ Relaté dans l'article « Le festival À nous la rue a dû changer ses plans » (La Presse, 30 mai 2017) L'occupation de la rue Sainte-Catherine pour une aussi longue période (plus de trente jours, entre 18 h et 23 h tous les soirs) a été jugée problématique pour la circulation des services d'urgence.

représentations théâtrales en espace public au Québec, qui consistent en l'inclusion d'un volet « arts de rue » dans les programmations des festivals de spectacles vivants établis tels Juste pour Rire, Festival TransAmérique (FTA), Carrefour international de théâtre, Montréal complètement cirque, Le Fringe Festival, etc. Notons enfin qu'à Montréal, une série d'activités estivales d'animation a lieu dans les différents parcs publics (Ville de Montréal, 2015, p. 4), et comporte un volet théâtral. Les artistes qui s'y produisent sont nombreux à faire partie du Regroupement des Arts de rue du Québec, fondé en 2009, et fort d'une soixantaine de compagnies œuvrant en espace public (<https://rarduquebec.ca/regroupement>).

1.5 Médiation culturelle et théâtre de rue

Plusieurs travaux, en France, ont été consacrés au théâtre de rue, certains s'attardant à la définition du genre (Gonon, 2001; Loubier, 2005), qu'ils tentent de circonscrire malgré l'hétérogénéité qui le constitue, et dont ils déploient les principales caractéristiques : un projet théâtral inscrit dans l'espace urbain. Le rapport aux spectateurs (Chaumier, 2000; Gonon, 2007; Lefevre, 2008), dans ce cadre, est incontournable : le théâtre de rue place au cœur de sa dramaturgie la relation au public. De même que le rapport qu'il entretient avec l'espace public (Chaudoir, 2000; Delfour, 1997), qui lui sert de scène et de décor et avec lequel il est intimement lié. En resituant l'évolution sociohistorique (Gaber, 2009; Lee, 2009) du secteur, il est possible de faire valoir l'interaction entre les financements octroyés, les politiques publiques et culturelles qui l'encadrent et l'institutionnalisation du théâtre de rue. À ce titre, l'impact économique de celui-ci est également analysé (Sagot-Duvauroux et Dapporto, 2000). Enfin, une littérature grise traçant l'archive des différents festivals (Baillet *et al.*, 1995; Guénoun, 2005; Poirier *et al.*, 2010, entre autres) constitue de précieux témoignages des temps forts d'une forme artistique dont la documentation ne va pas de soi. Les travaux sur la question, au Québec, sont presque inexistantes. Ils

sont plutôt le fait de comptes-rendus ponctuels d'initiatives spécifiques : la parole est prise à la fois par les artistes (voir par exemple Castonguay et Marcoux, 2013; De Zangroniz, 2013) qui exposent leur démarche propre et par des chercheurs analysant des conditions et spécificités des projets (Ducharme, 2015; Poirier *et al.*, 2010; Simard et Sirois, 2012).

Rares pourtant sont les travaux qui ont porté spécifiquement sur la médiation culturelle que peut réaliser, par sa forme, le théâtre de rue. HorsLesMurs, le centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque créé en 1993 par le ministère de la Culture français, a lancé en 2010 un chantier sur la médiation culturelle dans les arts de la rue. Peu de traces du travail mené sont disponibles; les contenus du site internet de HorsLesMurs, qui faisait partiellement état de l'avancée du chantier, n'ont pas survécu à la transition advenue en 2016, qui a vu la naissance d'ARTCENA, le nouveau centre national français des arts du cirque, de la rue et du théâtre. S'il est souvent cité en exemple comme initiative favorisant la rencontre parce qu'allant vers la population (Saez, 2018), le théâtre de rue souffre peut-être de l'apparente évidence de son action médiatrice : qu'en est-il vraiment ?

1.6 La médiation culturelle en tension

Tout d'abord, il nous faut cerner le contexte plus large dans lequel il s'inscrit : la dynamique inhérente à la médiation culturelle, soit la mise en relation d'un pôle esthétique-artistique aux règles définies par le monde de l'art, et ses exigences, et d'un pôle sociocommunautaire, mobilisé par des questions d'inclusion, de participation et d'expression populaire. Le théâtre de rue ne réconcilie pas ces deux postures mais semble faire place aux deux pôles, qui peuvent coexister, souvent en tension, en raison de sa multitude même. Il constitue donc une des articulations possibles de cette dynamique.

1.6.1 Médiation culturelle et théâtre de rue : concilier art et sociocommunautaire

La médiation culturelle s'inscrit dans l'action des structures artistiques et des institutions culturelles, en accord avec le cadre défini par les politiques culturelles et sociales énoncées par les gouvernements. La reconnaissance de l'action de médiation culturelle va croissante en France, où « le thème de la médiation s'invite explicitement dans les politiques culturelles dès le début des années 80 » (Saez, 2018, paragr. 1), et au Québec, où « la médiation culturelle s'est progressivement imposée jusqu'à apparaître formellement dans les politiques culturelles municipales » (Lafortune, 2013) au début des années 2000.

De part et d'autre de l'océan, ce sont les paliers gouvernementaux dits de proximité (ville, commune, région) qui soutiennent de plus en plus l'intervention culturelle auprès des populations. Au Québec « la médiation culturelle s'inscrit dans le cadre défini par la transformation récente des politiques culturelles, qui ont fait du palier municipal l'acteur public central de leur mise en œuvre », affirme Lafortune (2013). En France, le mouvement de décentralisation culturelle vers les paliers régionaux est amorcé depuis une cinquantaine d'années : « depuis les années 1970, les collectivités locales ont su mettre en œuvre leurs propres politiques publiques de la culture » (Poirier, 2018), et ce sont elles qui assurent, à ce titre, l'intervention culturelle sur le territoire.

1.6.2 Le théâtre de rue : en quête de reconnaissance politique en France

L'institutionnalisation du secteur des arts de rue en France, notamment à travers la fondation d'une association professionnelle du secteur intitulée la Fédération nationale des arts de la rue en 1997, permet aux arts de la rue de se présenter et de se concevoir comme arts : l'organisme œuvre en effet à la reconnaissance

professionnelle et artistique des artistes de rue, en plus de voir au développement des financements et des outils (Fédération nationale des Arts de la rue, n.d., sect. Présentation).

Depuis, le ministère français de la Culture a créé, en 2016, comme instrument de politique culturelle décentralisée et en partenariat étroit avec les collectivités territoriales, les Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP). En continuité avec l'action amorcée en 2010 par la reconnaissance des Centres nationaux des arts de la rue (CNAR), les établissements labellisés CNAREP « contribuent au renouvellement, à la diversité artistique et à la démocratisation culturelle, à la médiation et à l'éducation artistique et culturelle, au traitement équitable des territoires ainsi qu'à la professionnalisation des artistes et des auteurs du secteur de la création artistique » (Ministère de la Culture [France], n.d.). L'association ÉCLAT, productrice du festival d'Aurillac, ainsi que L'Abattoir, organisateur du festival de Chalon-sur-Saône, sont toutes deux des structures labellisées : le temps fort de leur action est bien sûr le festival annuel des arts de la rue qui est au cœur de leur programmation.

La reconnaissance par les pouvoirs publics des arts de la rue semble, en France, acquise : ainsi Aurélie Filippetti, alors ministre de la Culture et de la Communication en France, qui signe l'édito d'ouverture du programme officiel du festival d'Aurillac en 2012, conclut celui-ci en qualifiant les arts de rue de « forme d'expression artistique aujourd'hui affirmée et reconnue de tous » (Productions Éclats, 2012, p. 3), ce que viendrait confirmer l'existence des CNAREP, structures labellisées de création, de production et de diffusion en arts de la rue. Or, déplore Gaber, « alors que les metteurs en scène [de théâtre] reconnus travaillent sur les plateaux et font l'objet d'analyses critiques [...], les artistes de rue sont relégués au rang d'animateurs et leur travail, lorsqu'il fait l'objet d'une étude, est scruté sous l'angle sociologique et non pas esthétique » (2014, p.70), critique à laquelle n'échappe pas le présent mémoire.

Elle dénonce la rupture entre l'artistique et le socioculturel marquée, en France, par la répartition des financements : le soutien à l'excellence artistique relève du ministère de la Culture, à quoi s'opposent les subventions des projets à vocation sociale pour retisser du lien plutôt issues des fonds d'intervention culturelle et des politiques de la ville (Gaber, 2014), ce « qui vaut aux fêtes et aux festivals d'être financés dans les localités par des services différents (culturel et socioculturel) » (Garat, 2005, paragr. 5). Les moyens et les reconnaissances sont donc inégaux.

1.6.3 Le théâtre de rue : en quête de légitimité artistique en France

La reconnaissance institutionnelle de la légitimité artistique des arts de la rue est ainsi fragile (Granger, 2008b). Les artistes de la rue témoignent de cet écueil en estimant que leur pratique, considérée comme art périphérique, est à défendre : il leur revient de faire valoir l'esprit de leur art, par l'excellence de leur travail et l'audace de leurs propositions (Etc, 2007, p. 159). Ces enjeux s'inscrivent dans une réflexion plus large sur la médiation culturelle, l'espace public et les relations entre art, pouvoirs, et société. La place accordée aux arts de la rue dans les politiques de la ville est parfois perçue par les artistes comme une récupération politique d'une relève artistique; ils considèrent que leur travail de création fait l'objet d'une « instrumentalisation aux fins d'une logique d'animation municipale » (revue *Cassandre*, 1997, sect. Conversation avec Jean-Luc Baillet). Les financements municipaux et territoriaux favorisent, estiment-ils, le développement de propositions plus tournées vers le divertissement et l'« animatoire » — qui plaisent au public (Gonon, 2001, p. 18) — que vers l'exigence esthétique et éthique. Leur légitimité au sein du champ artistique et théâtral s'en ressent : « les artistes œuvrant dans l'espace public continuent de pâtir auprès de leurs pairs d'une imagerie et de préjugés infondés, selon lesquels approximation artistique et populisme caractérisent le mieux les arts de la rue » (Etc, 2007, p. 157).

1.6.4 Le théâtre de rue : au Québec

Au Québec le contexte diffère, et il n'y a pas de structure dédiée aux arts de la rue. Il apparaît néanmoins que la mission du Carrefour international de théâtre, producteur du déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, rejoint l'énoncé de politique culturelle du Québec publiée en 2018 intitulée *Partout, la culture*. Le Carrefour annonce ainsi se donner « le défi de profiter du festival pour multiplier les contacts directs entre les citoyens, les arts et les artistes, et pour y accueillir ceux et celles qui n'ont pas facilement accès aux arts et à la culture » (Carrefour international de théâtre, n.d.-b). En cela il rejoint la première orientation générale de la politique culturelle, intitulée « contribuer à l'épanouissement individuel et collectif grâce à la culture », et plus précisément à l'objectif 1.2 de celle-ci, qui vise à « soutenir une participation culturelle élargie et inclusive » en encourageant « la pratique du loisir culturel et les initiatives utilisant la culture comme outil d'intervention sociale » (Gouvernement du Québec, 2018). Marie Gignac, directrice artistique du festival Carrefour, insiste : « On propose un projet artistique pour lui-même, mais je pense qu'un de ses effets, c'est de faire la promotion du théâtre en général dans la population de Québec. Ça en rapproche les gens, ça leur donne le goût d'y aller » (Lambert, 2012). En ce sens, elle affirme la volonté de faire du parcours un projet de médiation culturelle au théâtre du festival et elle illustre bien le constat fait par Lafortune : la médiation culturelle s'impose comme modèle d'action privilégié par « les milieux institutionnels de la culture désireux d'étendre leur audience » (2013). Ainsi, les structures culturelles chargées, sur le territoire, de la mise en œuvre concrète des politiques culturelles, donnent naissance à des événements d'envergure « à la fois locaux, festifs et participatifs » capables de « porter des valeurs expressives, [de] produire des images fortes et [de] contribuer à la cohésion sociale » (Lafortune, 2013).

1.6.5 Des logiques de légitimité distinctes

Le théâtre de rue voit donc s’opposer deux logiques de légitimité distinctes, celle de l’artistique et celle des politiques sociocommunautaires. Cette critique recoupe l’une des dynamiques au cœur de la médiation culturelle : la mise en tension des valeurs esthétiques et des valeurs sociales au sein des dispositifs (Lafortune, 2012). Le caractère artistique des représentations, jugé à l’aune des critères esthétiques du milieu théâtral, importe pour les artistes qui les défendent; ils se revendiquent ainsi d’un théâtre de qualité, mais sans prétention. La portée sociocommunautaire du théâtre de rue est affirmée, mais à travers une appartenance aux pratiques des arts populaires, dont les arts forains. Loubier en souligne le caractère ingénieux et débrouillard, qui sait s’adapter aux lieux et aux circonstances où il se produit (2005, p. 58). Ainsi la dénonciation de l’animateur est présente dans le discours que tiennent les artistes de rue sur leur pratique, comme le note Gonon : « ils s’opposent, assez vigoureusement parfois, à l’animation, voire à “l’animateur” (la déformation reflète la connotation au [sic] combien péjorative du terme) » (2001, p. 78), qui relèguerait les artistes de rue à des amuseurs publics.

Pourtant, impossible de faire l’impasse sur les « injonctions régulières du ministre de la Culture qui incitent les artistes à aller à la rencontre de leur public » (Saada, 2018, p. 54) et la place « prioritaire » qu’occupent les principes de la médiation culturelle dans les politiques culturelles et les programmes gouvernementaux de financement des arts au Québec (Casemajor *et al.*, 2017, p. 5). La reconnaissance politique de « la modeste mais réelle capacité d’intégration et de cohésion sociale des arts de la rue » (Granger, 2008b, paragr. 21), dont les publics sont toujours plus nombreux au rendez-vous, n’est pas sans impact sur la dynamique en jeu entre portée artistique et portée sociocommunautaire au sein du théâtre de rue.

C'est dans cette tension que se déploie notre analyse du théâtre de rue, et de ce qu'il tente de réaliser : par-delà les notions convenues de la médiation culturelle qu'il peut réaliser et qui l'associent trop rapidement à la seule recherche du consensus, existent des initiatives engagées, parmi lesquelles le théâtre de rue, qui « visent à contester l'ordre établi des hiérarchies sociales, des inégalités d'accès aux équipements culturels et des obstacles à l'expression publique des formes culturelles minoritaires » (Lamoureux 2008, cité dans Casemajor *et al.*, 2017).

C'est donc sur le dispositif, le projet et le processus de médiation culturelle réalisé par le théâtre de rue que portera le présent mémoire. Fleury détaille la polysémie de la médiation culturelle en trois volets : dispositif technique qui fait action de mise en lien; projet politique qui favorise l'accès de chacun à la culture et d'une culture pour tous; processus sociopolitique, enfin, « lorsqu'il condense les conséquences de cette action et révèle par là même que les outils ne sont pas neutres. Mieux, ils produisent des effets politiques, induisent des normes sociales, d'où se déduisent des attentes culturelles. » (Fleury, 2016, p. 78)

Nous nous demanderons, dans un premier temps, comment se déploie concrètement le projet politique que porte le théâtre de rue — la mise en relation avec et par le théâtre —, lorsque celui-ci se trouve dans la rue; pour en explorer les caractéristiques, nous le mettrons en relation avec le projet de la médiation culturelle. C'est donc sur la façon dont les possibilités formelles du théâtre de rue composent un dispositif de médiation culturelle que portera la première partie de notre réflexion.

Nous nous arrêterons, dans un deuxième temps, sur certains des enjeux pratiques et politiques du théâtre de rue pour explorer le processus sociohistorique de médiation culturelle qu'il constitue. D'abord, le théâtre de rue est un art porté par des artistes engagés, qui prennent parole dans l'espace public en revendiquant la nature politique de leur action. Habitant un imaginaire distinct, marqué par le carnaval et la portée

symbolique de la rue où il prend place, il se trouve en contradiction avec le cadre culturel institué des festivals où il se produit. Ensuite, la mise en tension de la fête et du théâtre, souvent opposés mais qui s'appartiennent dans la forme proposée par le théâtre de rue, n'est pas sans effet; la double dimension festive et artistique travaille la portée politique de son action. Enfin, la réception de la forme théâtrale, facilitée par le théâtre de rue, est vécue dans une temporalité courte : celle du festival; pour s'inscrire dans la durée, d'autres modalités de médiation sont présentées.

1.7 Matériau

Il est ardu de définir succinctement la nébuleuse de pratiques artistiques qui composent les programmations des festivals de théâtre de rue; « ces pratiques protéiformes » (Granger, 2008b, paragr. 11) font l'objet de nombreuses « appellations qui empêchent une définition commune » (Granger, 2008b, paragr. 11). Le théâtre de rue n'échappe pas à l'influence du postmodernisme dans le milieu artistique, qui admet désormais, comme le formule Lamoureux,

la déhiérarchisation des genres et des styles, l'importance du contexte de monstration, le pluralisme, l'hybridité, l'hétérogénéité, la singularité. Il en découle une jonction plus étroite entre l'art, le social et le politique; une expansion des pratiques qui misent non pas sur la création d'objets, mais sur le relationnel, la communication, la participation; un foisonnement de démarches de plus en plus personnalisées. (2008, paragr. 11)

Ainsi il est composé d'un vaste champ de pratiques qui allient de nombreux métiers et disciplines, qui vont des arts plastiques à la danse, de la musique au multimédia. Si le théâtre de rue « se joue des étiquettes et fuit la tyrannie des genres » (revue *Cassandra*, 1997, sect. Édito), il n'en demeure pas moins une prépondérance, au sein des propositions fortement marquées par le métissage des genres, du théâtre et de la

dimension théâtrale. C'est plus précisément aux représentations qui s'en revendiquent que nous nous sommes attardée. À l'essentiel, on pourra nommer pour définir le théâtre de rue la coïncidence de trois éléments : le théâtre, la rue, le public. C'est l'existence d'un jeu d'acteur en situation de représentation (Baillon, 2005, p. 94) dans l'espace public de la rue, porté par une dramaturgie qui met le public et le rapport au spectateur au cœur de sa démarche (Gonon, 2001, p. 61) que nous avons retenu ici comme distinguant le théâtre de rue.

1.7.1 Collecte de données

Une grande partie de la collecte de données, dans le cadre de cette recherche, s'appuie sur l'observation *in situ* de manifestations artistiques de théâtre de rue. En France, deux grands festivals de théâtre de rue, véritables institutions du genre et incontournables par la longévité de leur existence et par la richesse et la diversité de leur programmation, ont retenu notre attention : le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac (fondé en 1986), et Chalon dans la rue – Festival transnational des Artistes de la rue de Chalon-sur-Saône (fondé en 1987). Il n'existe pas au Québec de festivals équivalents; les représentations de théâtre de rue qui bénéficient d'une certaine visibilité sont celles données dans le cadre de festivals d'art vivant d'envergure. Ainsi, l'observation s'est portée sur le parcours déambulatoire à grand déploiement intitulé *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, présenté dans le cadre du Carrefour international de théâtre. Ce festival, fondé en 1991 à Québec, est un « évènement théâtral de haut calibre » (Plourde, 2006, p. 130), qui a inauguré en 2009 une proposition de déambulatoire pour les spectateurs invités à parcourir un quartier de la ville transformé par des « sphères d'activité artistique » (Carrefour international de théâtre, n.d.-c) durant toute la durée du festival. Le déploiement de grande ampleur de cette œuvre, sur plusieurs sites au cœur de la ville de Québec, ainsi que la durée des représentations — deux heures en continu sur huit jours en 2018 et sur douze

soirs en 2019 —, ont permis d'installer une certaine continuité temporaire de l'occupation des lieux urbains, se rapprochant en cela des expériences festivières françaises où « la ville devient théâtre » pour quelque temps.

Nous avons assisté à ces deux festivals français d'arts de rue à l'été 2012; nous étions à Chalon-sur-Saône du 18 au 23 juillet 2012, ainsi qu'à Aurillac du 21 au 26 août 2012. Dans les deux cas, l'arrivée sur place est l'occasion d'un premier repérage spatial et de mettre la main sur les programmations officielles, à la fois celles du *In* et celles du *Off*. Les compagnies du *In* sont invitées par le festival, sur sélection des équipes de direction artistique, et font l'objet d'une présentation détaillée dans les programmations. Les compagnies dont les propositions figurent dans le *Off* ont candidaté pour leur présence sur place, et offrent une grande diversité de formes réunies dans une programmation touffue et souvent déconcertante. Après vient un travail de repérage, en fonction des genres de spectacles proposés, d'abord dans le *In*, puis dans le *Off*. Notre attention s'est portée sur les compagnies identifiées, au cours des lectures, pour leur travail théâtral (CIA, KompleXXKapharnaüm, Compagnie n° 8, Royal de Luxe), puis sur les formes évoquant en premier lieu l'univers théâtral (« performance théâtrale », « théâtre de rue », « théâtre absurde, décalé », « théâtre déambulatoire », etc.) tout en respectant le critère de la gratuité des représentations. L'élaboration d'un agenda sommaire des incontournables et points d'intérêt permet d'orienter l'activité festivière et d'assister au plus grand nombre possible de représentations d'une programmation très chargée : au seul programme du *Off* d'Aurillac (intitulé « l'Accueil des compagnies de passage ») figuraient plus de 660 propositions, donnant lieu à plus de 2500 représentations annoncées durant quatre jours.

Nous avons également assisté, le jeudi 31 mai 2018 et les vendredi et samedi 8 et 9 juin 2019, à deux moutures distinctes du parcours déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec,

et dont les propositions sont renouvelées biennalement. En 2018, les cinq « univers insolites » (Carrefour international de théâtre, n.d.-d) proposés par le parcours prenaient place sur la colline parlementaire, au cœur de la Haute-Ville; en 2019, le parcours inaugurerait un nouveau terrain de jeu : les abords de la rivière Saint-Charles, à la confluence de trois quartiers de la Basse-Ville. Nous avons fait l'expérience des dix tableaux présentés dans le cadre des deux éditions; la liste de ceux-ci est présentée en annexe (voir Annexe C).

Nous avons cherché à observer, *in situ*, plusieurs éléments des différentes propositions : le genre théâtral choisi, la disposition scénique privilégiée, les thématiques abordées, la réception spectatrice, le contexte de représentation, les éléments audiovisuels ajoutés; nous avons aussi souhaité explorer l'environnement urbain qui sert de trame et d'écrin aux multiples représentations théâtrales des festivals, et compléter le portrait du contexte festivalier en nous attardant aux dispositifs d'accueil des spectateurs mis en place par les organisateurs, tels que présentés dans les programmations. Une synthèse de cette grille d'observation sommaire se trouve en annexe.

Enfin, nous avons aussi été spectatrice de toutes ces représentations : le regard que nous posons sur les manifestations de théâtre de rue qui font l'objet du présent mémoire est également informé par notre expérience de festivalière, et par l'immersion dans ce grand espace festif que devient la ville lorsqu'ont lieu les festivals. Il n'y a pas, à ce moment, d'extérieur à l'expérience : le cœur de Chalon-sur-Saône et d'Aurillac bat entièrement au rythme du théâtre de rue, du matin au soir, quatre jours durant. C'est une observation participante à laquelle nous nous sommes livrée : en étant « participant[e] et observat[rice] à temps partiel, c'est-à-dire participant[e] en public et observat[rice] en privé » (Bastien, 2007, p. 129), nous avons pu vivre pleinement l'expérience festivalière tout en la documentant par l'observation et la prise de notes. Notre compréhension de ce qui se joue dans les

festivals est donc aussi formée à l'aune de toutes les rues arpentées, des heures assise à même le bitume avec tant d'autres spectateurs, partie prenante du public assemblé, et du plaisir que nous avons eu à y être.

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE DE RUE : UN DISPOSITIF DE MÉDIATION CULTURELLE EN ACCORD AVEC LA CHARTE DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Il s'agit ici de présenter les résultats des observations menées sur le terrain et d'établir, à partir des caractéristiques des représentations auxquelles nous avons assisté, l'action de médiation culturelle réalisée par le théâtre de rue. Pour explorer et présenter la diversité des formes du dispositif du théâtre de rue, nous sommes appuyée, tout au long de notre réflexion, sur l'énoncé de projet politique de la médiation culturelle que constitue *Charte déontologique de la médiation culturelle* (voir Annexe A).

2.1 La *Charte déontologique de médiation culturelle*

La *Charte déontologique de la médiation culturelle* (ou *Charte*, dans la suite du texte) a été élaborée par Médiation culturelle association entre 2004 et 2007, avant de faire l'objet d'une mise en débat à l'occasion d'une journée de réflexion professionnelle en janvier 2008. L'édition de 2010, sur laquelle nous nous sommes appuyée pour notre réflexion, a bénéficié de légères modifications à la suite de retours des praticiennes en médiation culturelle. Aux premiers moments de cette recherche en 2012, la *Charte* était rendue disponible sur le site web de l'association, alors en pleine effervescence. L'association ayant mis fin à ses activités en janvier 2019 « faute de forces vives », la *Charte* est désormais hébergée pour mémoire et référence sur le site internet de l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques.

Médiation culturelle association avait pour objet de participer à la définition et la reconnaissance des métiers de la médiation culturelle, alors émergents. La charte rédigée pose les fondements d'une éthique de la médiation culturelle, et trace les rôles des différents intervenants auprès des publics dans la mise en œuvre d'une médiation des projets culturels. Elle articule un certain nombre de principes qui structurent l'action de médiation culturelle conçue comme tissages entre trois pôles symboliques : les personnes, les structures culturelles et les œuvres.

Elle permet d'envisager l'ensemble des éléments qui composent la posture de médiation culturelle; en cela elle constitue un cadre d'analyse des actions médiatrices. Bien sûr, les pratiques théâtrales dans le champ de la médiation culturelle au Québec sont à distinguer de celles qui priment en territoire français : existe ici une tradition d'art action, d'art d'intervention (happenings, performance, etc.) et de théâtre communautaire spécifique. Notre regard en terrain québécois s'étant exclusivement porté sur le déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, un pan de la médiation culturelle théâtrale au Québec échappe à notre analyse; nous sommes consciente des limites imposées par ce choix. Une étude plus approfondie de la pratique de la médiation culturelle du théâtre au Québec, et du rôle qu'y jouent les compagnies de théâtre de rue, serait certainement à réaliser pour donner un portrait juste de la situation québécoise. Une telle étude pourrait prendre appui sur le travail en cours du côté du Regroupement des médiateurs.trices culturel.les du Québec (rMcQ), créé en janvier 2018, qui concourt à la rédaction d'une charte de la médiation culturelle enracinée dans la réalité de sa pratique québécoise; l'achèvement de ce document est prévu pour 2020.

La charte proposée par Médiation culturelle association, dans ce contexte, et bien qu'ancrée dans la réalité française de la médiation culturelle, a été retenue au moment de la rédaction comme outil d'analyse parce qu'elle énonce, exhaustivement, une programmation de la médiation; elle pourra très bien être convoquée au moment

d'analyser les deux situations française et québécoise : c'est dans l'exploration de la façon dont le théâtre de rue fait sien le projet politique et les principes énoncés et toutes leurs composantes que nous pourrons le désigner comme forme artistique constituant un dispositif de médiation culturelle. Nous reprenons dans le cadre de cette exploration du théâtre de rue comme dispositif de médiation culturelle, chacun des principes énoncés par la *Charte*, et les différentes composantes de ces principes. Ce chapitre est porte sur les deux premiers principes, soit Se fonder en éthique, et S'inscrire dans un contexte. Nous détaillons, pour chacun, les modalités du théâtre de rue convoquées par celles-ci.

2.2 Premier principe : Se fonder en éthique

La médiation culturelle est fondée en éthique; héritière de la pensée humaniste, elle défend un idéal de « participation culturelle de tous à la vie de la Cité » (Association médiation culturelle, 2010, p. 5), et considère que l'art, et la culture, concourent à l'émancipation de l'être humain et au plein développement de ses capacités intellectuelles et sensibles. Cet idéal démocratique, précise la *Charte*, repose à la fois sur une réflexion quant aux formes que peut prendre la participation culturelle, et sur les possibilités d'accès à celle-ci.

2.2.1 Démocratisation et démocratie culturelles

La médiation culturelle intègre deux modalités qui composent la participation au culturel : la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle. La démocratisation culturelle est entendue comme mise à disponibilité et l'accessibilité de l'art auprès des publics dits « empêchés » (G. Guillot dans *HorsLesMurs*, 2010, p. 3) des structures culturelles consacrées; est ainsi visé un « élargissement de la base sociale

du public, à partir d'une offre [artistique] conventionnelle » (Charley, 2008, p. 45). Elle s'appuie sur un idéal d'accès égal aux œuvres unanimement estimées, qui constituent un patrimoine artistique commun. La démocratie culturelle, quant à elle, accueille la diversité et la créativité des formes culturelles, enrichissant l'ensemble désigné par le vocable « art » et permet ainsi « l'élargissement de la notion de culture » (Charley, 2008, p. 45); elle postule la « coexistence non concurrentielle des différences culturelles » (Montoya, 2009, p. 184). Ces deux mouvements interrogent les notions de légitimité culturelle, de culture d'élite et de culture populaire, dont ils déplacent les frontières et les acceptions.

Le théâtre de rue participe de ces deux logiques d'action : démocratie culturelle du théâtre dans la rue, et démocratisation culturelle du théâtre de la rue composent l'identité de cette forme artistique. Ainsi le théâtre dans la rue s'affirme d'abord théâtre : les artistes revendiquent ce choix (Gonon, 2001, p. 41), et engagent un nouveau rapport à la théâtralité (Ostrowetsky, 2000, p. 16) en installant dans les rues des œuvres aux formes consacrées.

Certaines troupes font le pari d'une transposition littérale des pièces théâtrales classiques; cette démocratisation de la culture théâtrale institutionnelle met au contact du public de la rue des œuvres qui ont leur place dans les théâtres « en dur ». Le théâtre est dans la rue : aux textes est insufflée « l'énergie de la rue » (E. Noé, conversation, 22 août 2012), sans pour autant bouleverser le cadre classique du modèle théâtral traditionnel, où sont délimités des espaces pour la création qui se déploie « indépendamment » du public devant lequel elle se produit (Carpentier, 2008, p. 100). C'est le cas par exemple de la compagnie parisienne Tout le monde dehors !, qui présentait au Off d'Aurillac en 2012 la pièce *Le Cid B-Side*, théâtre de rue d'après Corneille. Cette tragi-comédie de Corneille est un classique « incontournable » du patrimoine littéraire et théâtral français, estime la compagnie (2008, p. 3). Ainsi la pièce, dont la première représentation a eu lieu en 1637, est présente au répertoire de

la Comédie-Française² depuis 1680 (Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution [CESAR], 2019). À Aurillac, la pièce était jouée dans sa version originale, en vers, et en quasi-totalité : seules quelques scènes ont été retranchées en raison des contraintes de temps liées à une représentation en extérieur. En lieu et place, un comédien se charge d'en résumer le contenu dans une interaction directe avec les spectateurs; ce moment de rupture du quatrième mur interpelle les spectateurs et soutient leur adhésion à l'échange symbolique. La troupe, qui refuse réadaptation, réécriture, simplification, traduction ou résumé, défend l'accessibilité de ce texte, « grandiose, et compliqué », que tous peuvent, selon elle, entendre et goûter (Compagnie Tout le monde dehors !, 2008, p. 2). Dans une posture qu'elle décrit comme s'opposant à « l'enfermement artistique », la compagnie met en rue et de l'avant la musicalité du texte et la grandeur des émotions qu'il porte (Compagnie Tout le monde dehors !, 2008, p. 4). C'est d'ailleurs par une adresse aux spectateurs que s'amorce la représentation : contre les idées reçues d'un texte insaisissable, la comédienne plaide pour l'ouverture bienveillante à ces sonorités parfois un peu anciennes, mais porteuses, et dont la compréhension exacte n'est pas, assure-t-elle aux spectateurs, en toutes choses essentielle pour suivre l'histoire présentée. Acte de médiation qui amorce la relation entre public et représentation, cette introduction au style de l'œuvre permet également de présenter les personnages principaux et l'intrigue qui les occupe, afin d'aiguiller les spectateurs vers l'œuvre à la fois familière et étrangère.

Le théâtre contemporain a également sa place : textes d'auteurs contemporains (dont celui de V. Novarina, *Le monologue d'Adramélech*, par la compagnie La Lune rouge),

² La Comédie-Française est fondée par ordonnance royale de Louis XIV en 1680 et est toujours en activité aujourd'hui; les œuvres du répertoire, soit celles admises à être jouées sur sa scène principale, doivent faire l'objet de l'approbation du Comité de lecture de l'institution.

créations originales, adaptations théâtrales d'œuvres littéraires (dont *La vie devant soi* d'Émile Ajar [Romain Gary], par la compagnie Les Chiennes nationales) sont au nombre des représentations de théâtre de rue dans les différents festivals. Ces formes théâtrales se trouvent dans la rue parce que leurs interprètes ont choisi d'y être, souhaitant « faire sortir le théâtre du théâtre » (Compagnie SF, n.d., p. 5) : elles proposent un théâtre de textes dont les représentations pourraient être données sur scène. Ainsi la Compagnie SF qui donnait au *Off* de Châlon dans la rue la création *Il faut creuser – un miracle dans la fosse*. « Un spectacle léger, autonome, déplaçable en tous lieux, intérieur, extérieur, au soleil, sous la pluie à midi ou à minuit », résume la compagnie (Compagnie SF, n.d., p. 2). La pièce est un long monologue d'un comédien-marionnette qui obéit aux instructions, transmises par oreillette, du metteur en scène; la démarche d'écriture, puisant à diverses sources littéraires contemporaines et classiques comme Cioran, Beckett, Pasolini, et Lucrèce, entre autres, s'inscrit dans la culture dite légitime. La présence de gradins délimitant une surface de jeu — dispositif assez rare en accès libre en cadre de festival de théâtre de rue — témoigne d'ailleurs de la reproduction d'une structure théâtrale plus traditionnelle, et de la possible transposition sur scène « intérieure » de la pièce.

Or les rues et les festivals qui y prennent place voient aussi se produire du théâtre de la rue : un théâtre « intrinsèquement lié à la rue » (Gonon, 2001, p. 42) et dont les modalités en ce qui concerne l'espace scénique et la relation au public sont spécifiques. C'est une forme artistique théâtrale qui prend plutôt le parti de la démocratie culturelle : les projets artistiques développés par le théâtre de rue sont fondés d'abord sur l'acteur (Gonon, 2001, p. 48) et sa capacité d'interaction avec le public (Carpentier, 2008, p. 108). Une place privilégiée est accordée à l'humour (Bottineau, 2008, p. 120) et à l'interdisciplinaire (Gonon, 2001, p. 42) : un métissage des formes qui « fuit la tyrannie des genres » (revue *Cassandre*, 1997, part. Edito) et refuse de délimiter la frontière entre l'art et le non-art (Bottineau, 2008, p. 116).

Ainsi certaines troupes choisissent de puiser dans le répertoire culturel légitime des textes dont elles travailleront la matière sous forme d'interprétation et autres adaptations. Leur appartenance à l'imaginaire collectif offre aux spectateurs certains points de repère : grandes lignes de l'intrigue, répliques célèbres aux origines oubliées ou inconnues, personnages emblématiques (L'arrêt public, 2007). Leur reprise par des compagnies de théâtre de rue est l'occasion de revisiter ces œuvres sous une forme plus ludique et « très sympa » (Chalon dans la rue, 2012) : c'est ainsi qu'en 2012 la compagnie suisse Les Batteurs de pavés présentait *Hamlet* dans le *Off* de Chalon dans la rue. Armés de passoires de plastique couronnant le roi et la reine du Danemark et de plumeaux vert et orange faisant office d'épées avec lesquelles s'affronteront Hamlet et Laërte lors du duel final, les comédiens portaient ce qu'ils décrivent comme « la tragédie la plus longue de Shakespeare, et l'une des plus connues, et sûrement la plus sanglante, entre trahison, meurtre et folie » (Les Batteurs de Pavés, n.d., sect. Hamlet) dans la rue, et recrutaient les figurants à même le public assemblé. Doués d'un grand sens du rythme, les comédiens livrent une performance de conteurs et d'humoristes. Différents registres d'énonciation se côtoient, avec des adresses aux spectateurs sous forme de commentaires et de nombreux « décrochages » de la convention théâtrale, où l'acteur semble prendre le pas sur le personnage. Cette rupture est illusion : « l'acteur » est en soi un personnage, et l'interaction des comédiens entre eux, souvent sur le mode de la querelle pour l'effet comique, est affaire de jeu — ce que révélera la deuxième représentation de *Hamlet* à laquelle nous assisterons, à Aurillac cette fois. La mise en scène des spectateurs-acteurs improvisés provoque elle aussi des situations cocasses qu'exploitent les comédiens, en plus de la part d'improvisation inhérente au théâtre de rue (Gonon, 2001, p. 62), où il faut composer avec les éléments extérieurs à la représentation : passants qui font fi de la convention scénique instaurée, bruits urbains et autres interruptions. L'invitation à la participation du public et l'inclusion dans l'espace de la représentation qui en résulte crée un espace théâtral partagé. La relation au public

instaurée par les comédiens est forte; en témoigne l'important parterre de spectateurs riviés aux échanges des comédiens.

Enfin, d'autres compagnies élaborent des créations originales dans le cadre d'une démarche au plus près de l'esprit du théâtre de rue, entendu comme

une démarche spécifique, qui se joue de la rue en tant que telle, avec son espace, son mobilier, son activité, sans aménagement particulier, et qui apporte à la rue une théâtralisation dont l'un des éléments essentiels est la rue elle-même, considérée comme décor, partenaire, public, prétexte et sens du jeu. (revue *Cassandre*, 1997, sect. Théâtre de rue, dans la rue, à la rue)

C'est le projet de la Compagnie no 8, et du spectacle *Monstre(s) d'humanité*, présenté en 2012 à Aurillac et à Chalon-sur-Saône. Multidisciplinaire et composé de plusieurs moments distincts, le spectacle s'ouvre sur un parvis imposant où se tient une réception mondaine des principales fortunes du monde, nous dit une voix hors champ d'annonceur télé qui en fait le commentaire. Place au burlesque lorsque les acteurs commencent à s'empiffrer et à se barbouiller la figure avec la nourriture du banquet, puis à la danse contemporaine lorsque les convives devenus zombies traversent les rangs du public assemblé pour entraîner les spectateurs dans une déambulation grotesque vers une autre aire de jeu. Là, récital, théâtre et comédie s'exercent dans un numéro de chiens savants et obéissants prêts à tout pour mettre la main sur des enveloppes bien remplies de faux billets qui leur sont promises, avant que les artistes ne s'éclipsent à nouveau vers un troisième lieu sur fond de chorégraphie musicale pop, pour enfin revenir, par un cortège funèbre, à la scène de départ. Entraînés dans la ronde, les spectateurs s'éloignent et se rapprochent, participent eux aussi de la scénographie imaginée par la troupe qui multiplie les formes et les références populaires, maintenant malgré tout un fil narratif cohérent. Ce spectacle, conçu pour la rue, ne pourrait exister hors de celle-ci; la fragmentation dans le divers et le

multiple (Roland, 2008, p. 140) rendu possible par la succession d'espaces scéniques et des univers qu'ils peuvent porter est caractéristique du théâtre de rue.

C'est également le cas de la proposition intitulée *Terre promise*, de Maryse Lapierre et Maxime Beauregard-Martin, présentée dans le parcours 2019 d'*Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*. Le tableau, pensé comme une excursion dans un camping de bord d'autoroute, est installé sur un grand terrain herbeux jouxté par un stationnement. S'y trouvent quatorze « campements », habités par un ou deux personnages dont les courtes saynètes sont toutes jouées simultanément. Les spectateurs déambulent librement dans l'espace aménagé, et s'attardent devant l'une ou l'autre des bluette présentées jusqu'à ce que l'appel du sauveteur de la piscine, qui trône sur sa chaise haute en plein centre, retentisse : c'est le signal pour que tous les comédiens convergent vers la surface bleue qui tient lieu de piscine et se lancent dans une danse en ligne commune. La fin de la chorégraphie, quelques minutes plus tard, verra tous les personnages reprendre leur poste premier, chacun dans leur mini-univers, et le cycle recommencer. La fragmentation est ici intégrée à la structure même de la représentation proposée, qui de prime abord semble éparpillée, mais trouve son sens partagé dans la mise en commun à laquelle appelle ponctuellement le maître-nageur : ce vaste mouvement de va-et-vient, qui englobe les spectateurs en son sein, n'aurait pu être scénarisé ailleurs que dans ce lieu particulier — duquel est née l'idée même du tableau.

2.2.2 Accessibilité

La médiation culturelle entend favoriser l'accès aux projets culturels et leur appropriation par tous, sans discrimination. À ce titre, elle constitue un projet politique de mise en commun des œuvres de l'art et de la culture, et de leur

réappropriation collective, dont l'espace public, physique et symbolique, est le terrain privilégié (Charley, 2008, p. 57).

En prenant la rue, le théâtre de rue investit physiquement et symboliquement l'espace urbain; il installe la tenue d'une représentation au sein de l'espace public (Gonon, 2001, p. 42), dont l'accès est libre et l'appropriation possible. Le théâtre de rue fait exister concrètement le théâtre dans la rue et sur les places, avec une « visibilité à 100 % » (Lebon et Cros, 2008, p. 223) qui l'impose dans l'espace urbain. Cette présence agit, dit Chaudoir dans une thèse consacrée aux discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue (2000), comme remise en question de l'espace clos et privé du théâtre comme espace artistique et réflexif distinct de l'espace public. En droit accessible à tous, la rue abolit les différences d'accès discriminantes à l'art : elle est le lieu d'un public non sélectionné, non élitiste (Gonon, 2001, p. 61), où tous jouissent en principe d'une égale liberté de circulation et d'approche des œuvres (Féménias, 2008, p. 196). La réalité inégale de cette liberté d'accès théorique au territoire de la ville, problématisée par d'autres chercheurs en sciences sociales, ne saurait faire ici l'objet d'une exploration approfondie; notons toutefois que l'idéal d'égalité qu'elle constitue est mobilisé dans le discours des acteurs du théâtre de rue comme principe d'action : installer le théâtre dans la rue invite à suspendre les règles explicites et normes implicites qui régissent l'espace public, et pourrait permettre, pour les artistes, de faire advenir — ne serait-ce qu'un moment — l'égalité d'accès aux espaces urbains et à la représentation.

Prendre la rue permet de s'opposer à la segmentation des publics que provoque la consommation théâtrale et culturelle traditionnelle, affirme Chaudoir (2000, p. 72) : la gratuité, inhérente à l'idéal du théâtre de rue, participe de son accessibilité financière et symbolique. Elle offre l'égalité matérielle des conditions d'accès à la culture et à l'art, en abaissant une frontière pécuniaire; la démarche vers la représentation est facilitée par l'absence du geste d'acquisition du billet de théâtre, et

du coût qui lui est souvent relié, ce qui est déterminant pour le public « non-habitué » du théâtre (Bourgeon-Renault et *al.*, 2014, p. 102). Le libre accès et la gratuité proposent aussi une manifestation artistique sans dresser le seuil d'une porte à franchir, d'un engagement à prendre : c'est une « expression qui a le double avantage de s'imposer et de ne pas prendre [au spectateur] son temps en otage » (revue *Cassandre*, 1997, sect. La subversion et les notables). L'absence d'implication liée à l'achat d'un billet de théâtre — dont la « probabilité de faire une erreur dans le choix et [la] crainte des conséquences de ce choix s'il est mauvais » comme l'ennui ou la déception (Bourgeon-Renault et *al.*, 2014, p. 91) — permet la déambulation au sein du festival, et rend possible l'exploration comme occasion de découvertes (Féménias, 2008, p. 198). Autonomes, les passants sont libres d'accorder leur attention de spectateur au gré des propositions qu'ils rencontrent, et qu'ils saisissent parfois en plein acte. Ils peuvent également se désengager sans heurts, reprenant leur parcours dans la ville et continuant de composer leur expérience artistique. Les festivals de théâtre de rue lèvent ainsi plusieurs freins à la consommation culturelle, de nature pécuniaire et organisationnelle — réservation obligatoire, durée définie du spectacle, distance du lieu de la représentation, charge familiale et domestique à planifier autour de la sortie culturelle : repas, enfants, déplacements (Bourgeon-Renault et *al.*, 2014) — facilitant ainsi la possibilité même d'une prise de contact avec l'univers théâtral.

La liberté de déambulation entre les propositions favorise l'appropriation des représentations. L'adhésion libre permet aux spectateurs d'exprimer un choix, et de plébisciter ce choix à chaque instant de la représentation puisqu'existe en tout temps la possibilité d'y échapper sans éclat (Chaumier, 2007, p. 105). Roland, dans l'étude menée sur les publics du festival de VivaCité (Sotteville-lès-Rouen), observe que le choix des spectateurs se porte souvent vers des petites formes (2008, p. 139), puisque le théâtre de rue est un théâtre plus dépouillé, qui fait l'économie des effets de structure (Freydefont, 1997) en raison du contexte de son déploiement temporaire en rue. Le « caractère fondamentalement artisanal du spectacle vivant » (Henry, 2009,

p. 13) permet d'entretenir un rapport d'extrême proximité avec le public (revue *Cassandra*, 1997, Chapitre Conversation avec Philippe Chaudoir) : le travail des artistes peut être appréhendé au plus près, en l'absence de scène. Les formes précaires et éphémères, qui composent les propositions élémentaires du théâtre de rue (Ardenne, 2008, p. 180), facilitent l'approche et la participation des spectateurs. Le théâtre de rue se veut un « refus d'élitisme savant au profit du "populaire" [qui] passe par la préférence accordée à l'humour, aux petites formes, déambulatoires festives [sic], simplicité et authenticité faisant ainsi le contrepois d'un art potentiellement exclusif et réservé. » (Sizorn, 2008, p. 171) Cette impression d'intimité et de proximité physique, sociale et symbolique avec l'art et les artistes participe de la médiation culturelle réalisée par le théâtre de rue. C'est non seulement l'accès à la représentation théâtrale qui est perçu comme matériellement et symboliquement aisé, mais le spectacle lui-même qui est « perçu comme proche » (Roland, 2008, p. 144) à travers le théâtre de rue.

Il nous semble ainsi que le théâtre de rue porte le projet d'une participation culturelle pour tous, grâce aux « trois fonctions que sont la gratuité, l'autonomie et le libre-choix » (Saada, 2018, p. 137). Elles sont indispensables, affirme Saada, en ce qu'« elles soulèvent la question de la mobilité sociale, celle du corps et de l'esprit » (2018, p. 137) : ainsi est inscrite l'émancipation des humains au cœur de sa démarche.

2.3 Second principe : S'inscrire dans un contexte

Le second principe de la *Charte* stipule que la médiation culturelle s'inscrit toujours dans un contexte concret. Sa mise en acte tient compte des territoires où elle s'exerce, des logiques qui justifient et légitiment son action, des structures culturelles dont elle relève et dépend, et enfin des objectifs de ceux qui l'exercent.

La médiation culturelle s'inscrit concrètement dans un contexte déterminé d'abord par les spécificités du territoire où elle s'exerce. Pour le théâtre de rue, cela implique de considérer la rue en fonction de deux des composantes de l'espace public dont fait état Chaudoir (2000) : les dimensions matérielle et sociale de la rue.

2.3.1 Le territoire d'action : la dimension matérielle de la rue

La dimension matérielle, d'abord : la rue est un espace architecturalement et matériellement structuré, dont le mobilier sert des usages déterminés. Le théâtre de rue compose avec les contraintes objectives en s'adaptant aux espaces urbanistiques où il intervient; il s'approprie les lieux publics lors des représentations. Ainsi, les artistes de la Compagnie no 8 dont nous avons fait état plus tôt prennent appui sur les particularités architecturales des places où ils jouent pour faire à la fois écho à la ville où ils se produisaient, et à la représentation qu'ils donnent. À Chalon-sur-Saône, c'est devant l'imposante façade de l'église Saint-Pierre, place de l'Hôtel de Ville, que se produit la réception privée des hommes et femmes richissimes par laquelle s'ouvre le spectacle; à Aurillac, c'est plus modestement devant le Centre des congrès, construction moderne terne qui domine la place des Carmes, que se déroule la même scène. Deux scénographies différentes d'un même spectacle qui portent, différemment, le propos de *Monstre(s) d'humanité* et l'inscrivent dans le paysage urbain, avec lequel il tisse des liens signifiants propres.

Certaines compagnies ont même l'occasion de réaliser un travail *in situ*, qui permet la création d'une œuvre en fonction de la spécificité du site d'implantation. Dans une démarche qui prend en compte le contexte architectural, historique, géographique et sociologique du lieu, la création repose sur un « équilibre situé entre la tension et l'intégration de l'œuvre avec le site » (Zini, 2008, p. 214). Elle institue ainsi la ville comme sujet de la prestation artistique (revue *Cassandre*, 1997, Chapitre

Conversation avec Philippe Chaudoir) et produit l'identité d'un espace urbanistique précis (Chaudoir, 2000, p. 95), qu'elle qualifie artistiquement en réactivant ses composantes architecturales et matérielles. C'est le cas des tableaux qui constituent le déambulateur *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* du Carrefour international de théâtre de Québec. L'équipe responsable du parcours sélectionne des espaces dans la ville qui accueillera les représentations : le regard se porte vers les « lieux méconnus », les « zones d'ombres » des quartiers arpentés (Dubois, 2015, p. 59). Les artistes retenus se voient ensuite confier des espaces distincts, en fonction desquels ils conçoivent leur proposition.

C'est ainsi qu'a pris place, en 2018, *Les nervures secrètes*, de Marie-Josée Bastien, dans la cour du Complexe Marie-Guyart. Cet imposant édifice, qui abrite de nombreux ministères, est situé sur la Colline parlementaire en plein cœur de Québec, et est tout de béton orné. Outre par les fonctionnaires dont c'est le lieu de travail, la cour du bâtiment est rarement fréquentée, et est invisible depuis la rue. Les nombreux îlots de verdure étagés interreliés par de larges escaliers de ciment qui la constituent ont accueilli les multiples installations mises en lumière et saynètes qui composent *Les nervures secrètes*. Portant sur les solitudes disloquées dans l'espace, par la suite ralliées par une prise de parole simultanée dont le chœur envahissait la cour, la proposition a été vécue par les spectateurs comme un moment de poésie, « une parenthèse émouvante au cœur de la ville » (Lambert, 2018). Saada affirme que de déplacer les conditions de réception « suscite un autre rapport aux œuvres » (2018, p. 79). En mariant cadre bâti familier et théâtralité, le tableau établit la représentation comme une mise en relation. Le rapport à l'œuvre s'établit dans un cadre commun : il se nourrit de cette proximité, permet d'en réduire la distance perçue.

Le théâtre de rue rend aussi possible la négociation des usages « normaux » de l'espace public (Aventin, 2006, p. 4), puisqu'il offre l'occasion d'une prise de contact physique avec la ville, son architecture et ses objets. Ainsi les spectateurs appelés à se

mouvoir dans la ville s'approprient l'espace et le mobilier urbain disponible, sur lequel ils grimpent, s'assoient, s'appuient, s'affalent. C'est tout le corps des spectateurs, à travers l'usage inusité de l'espace public, qui est engagé dans la réception de la pratique théâtrale; cela permet aux spectateurs d'être physiquement présents dans l'espace de la représentation (Roland, 2008, p. 135) et de s'y rapporter différemment. Le théâtre de rue fait vivre l'évènement théâtral aux spectateurs : « l'engagement corporel se double d'une posture d'implication et d'adhésion » (Gonon, 2007, p. 63) à la représentation, qui permet aux spectateurs d'être partie intégrante de celle-ci. Le théâtre de rue propose ainsi une mise en relation directe avec le théâtre, et la rue où il prend place.

2.3.2 Le territoire d'action : la dimension sociale de la rue

La rue admet ensuite une dimension sociale : elle est espace vivant parce qu'habité, dont est fait, par les citadins, un usage réitéré. Elle est le lieu de la vie quotidienne (Gonon, 2001, p. 6), le « territoire "naturel" de nos vies » urbaines (revue *Cassandre*, 1997, sect. Édito). Adoptée par les comédiens du théâtre de rue pour leurs représentations, où ils descendent pour être à même le monde réel, pour vivre le monde concret (Ardenne, 2008, p. 175), et intégrer l'acte artistique à la vie de la ville et de ses habitants (Lebon et Cros, 2008, p. 133). Leur présence n'est pas insignifiante; ils y sont perçus comme étrangers, venant d'un autre monde, plus excentrique et marginal (Sizorn, 2008, p. 164), qui a peu à voir avec le banal quotidien de la rue. Les moments qui précèdent et suivent la représentation sont l'occasion pour les spectateurs d'aborder les artistes, et de démystifier le mode de vie et d'être de « l'Artiste » (Sizorn, 2008, p. 164). Le théâtre de rue accomplit ainsi une autre forme de médiation culturelle, qui affirme l'appartenance des acteurs, et de leur travail de création, à un univers partagé, jusque dans ses aspects les plus quotidiens et anodins. Vilar y voyait la responsabilité « d'éducation artistique » qu'ont les artistes

de faire sortir l'art de sa tour d'ivoire; pour engager l'artiste dans la société où il se produit, d'abord, et pour nourrir les propositions artistiques par une connaissance du monde social, ensuite (cité dans Montoya, 2009, p. 114).

Le théâtre de rue agit aussi pour « modifier le réseau général de compartimentage des lieux et des fonctions » (revue *Cassandre*, 1997, sect. Théâtre d'art) des villes qui éloigne les institutions culturelles des lieux habités. Le cloisonnement et la segmentation des usages sociaux et culturels de l'espace (Chadoir, 2000, p. 79) contribuent à l'édification d'une distance entre le public, le théâtre et ses artisans. Invisible au quotidien, le théâtre évolue dans les lieux qui « sont comme étrangers » à de nombreux citoyens (Féménias, 2008, p. 200). L'une des visées de la médiation culturelle est d'instaurer une relation de familiarité entre l'institution théâtrale et le public, cette proximité permettant de « favoriser des pratiques de fréquentations familières et libres » (Montoya, 2009, p. 212) et de développer un lien privilégié avec le théâtre. Le théâtre de rue œuvre à rendre la forme théâtrale plus familière : il rejoint les spectateurs chez eux, où l'approche et la participation sont plus aisées (Bompard et Tutard, 2008) dans un cadre qu'ils connaissent et reconnaissent. Des liens plus égalitaires avec la représentation s'installent : ils accueillent le théâtre, en sont les hôtes. C'est particulièrement le cas pour *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* qui se déplace à tous les deux ans dans Québec. Le déambulatoire a ainsi pris place dans tous les quartiers centraux de la ville depuis sa première itération, en 2008; l'idée « de vraiment s'inscrire à l'intérieur de la cité » en parcourant les rues, « des banlieues résidentielles aux quartiers populaires fortement densifiés » (Doyon, 2009, p. 151), permet au théâtre de s'approcher des gens, qui « se f[ont] dire que le théâtre, ça p[eut] aussi être ça » (Lambert, 2012).

Ce mélange de l'art et de la réalité, de l'art à la réalité, permet de « décaler les regards » (Bottineau, 2008, p. 127); ceux portés sur la ville et l'espace routinier, qu'il révèle : « l'acte artistique, par son irruption, par son incongruité même, produit une

mise en lumière magnifiée de l'espace qui l'accueille » (Chaudoir, 2000, p. 78); ceux portés sur l'art théâtral, aussi : l'art dans la rue « n'est pas de l'art "normal" » (Bottineau, 2008, p. 127). En investissant théâtralement l'ordinaire de la rue, le théâtre de rue fait de la ville un lieu d'exploration particulière, où le connu permet d'appréhender l'inconnu, de le voir autrement. « Les rencontres avec les représentations sont imprévues : les spectateurs peuvent choisir de se laisser happer par les comédiens, et être surpris par ce qu'ils découvrent », affirme Émilie Noé, directrice artistique de la compagnie Tout le monde dehors !, qui présentait *Le Cid*. (2008, p. 2) Les pièces de répertoire telles *Le Cid* « semble[nt] réservée[s] à une élite » (Féménias, 2008, p. 200); or s'y trouver confronté presque par hasard permet de prendre contact avec celui-ci, d'en faire la découverte. En cela aussi le théâtre de rue agit comme médiation culturelle : il met au contact du quotidien un art qui lui est perçu comme étranger, et permet qu'il soit rencontré.

2.3.3 La structure culturelle : le festival

Cette rencontre est facilitée par la forme du festival : pour Garat (2005), le festival de théâtre de rue, parce qu'il se déroule en espace public, est gratuit d'accès, et s'inscrit dans une culture localisée, s'approche des fêtes. Forme historique et objet culturel familier, son existence dans la culture populaire permet d'identifier sommairement ce qu'il désigne, même lorsque les formes artistiques spécifiques qui le constituent ne sont pas définies. Il est saisissable et perceptible dans l'espace public où il se produit : la forme festivalière est reconnaissable comme telle. Le festival annuel, comme projet artistique et culturel, est doté d'une existence locale et régionale (Garat, 2005, paragr. 37), qui est reconnaissable par l'inscription dans l'agenda des villes, par une récursivité annuelle et l'expérience périodique qu'en font les citoyens. Perceptible, il existe matériellement pour les spectateurs comme événement, dans la suspension des usages normaux de l'espace de la ville et dans les activités qui s'y déroulent.

Enfin, ce sont avec les dispositifs d'accueil des publics mis en place par l'organisation des festivals qu'interagissent les spectateurs au premier abord — bureau d'information, site web, programmation, employés et bénévoles présents sur le site. Ces dispositifs informatifs constituent le cadre concret des initiatives de communication et d'accompagnement des publics mises en place par les festivals.

Ainsi, à Québec, pour *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, l'accompagnement des publics se résume au dispositif d'accueil sur place, qui comporte une équipe de bénévoles chargée de guider, tout au long du parcours, les spectateurs vers les différents tableaux qui composent le déambulatoire. « Les points d'accueil (...) bien rodés, ça semble anodin comme information, mais c'est capital pour le bon déroulement », dira le directeur artistique, Dubois (2015, p. 59). L'essentiel des représentations du festival de théâtre du Carrefour international de Québec ayant lieu en accès payant en salle, à l'exception du déambulatoire gratuit et en extérieur, les propositions d'« activités satellites » du quartier général du festival sous forme de « conférences, lectures (et) tables rondes » (Carrefour international de théâtre, n.d.-a) sont plutôt en écho à la programmation « régulière » du festival et servent comme point de rencontre de tout le milieu théâtral de Québec, mobilisé pour l'évènement (Lambert, 2017).

2.3.4 Les outils de médiation culturelle

En France, les festivals proposent, en plus de la programmation, des dispositifs de médiation culturelle annoncés comme tels. Ainsi à Chalon-sur-Saône, la Rue des publics est le « lieu de liens avec les publics, avec les arts de la rue et le festival » (L'Abattoir, 2012, p. 28) : plusieurs actions d'accompagnement des publics y sont organisées, permettant d'abord d'orienter les spectateurs par rapport à la programmation, puis d'offrir des espaces de réflexion et d'échange sur les arts de rue.

Une équipe de médiateurs culturels, les Fourmis volantes, est ainsi présente quotidiennement pour orienter les spectateurs dans leur découverte du festival et de sa programmation. Les médiateurs s'offrent pour guider les spectateurs vers différents itinéraires, composés en fonction des intérêts artistiques ou thématiques exprimés par ces derniers. Ils animent également les Petits-déjeuners, où les spectateurs qui le souhaitent peuvent trouver conseil pour élaborer une programmation journalière face à l'offre hétérogène et pléthorique du festival : l'arsenal du festivalier — programme du festival, catalogue des compagnies, journal de la rue du jour, qui met en exergue quotidiennement la sélection de représentations de la rédaction — est mis à disposition pour l'occasion. On peut réfléchir cette portion du dispositif comme cherchant à faciliter la lisibilité des propositions programmées : située du côté de la relation aux publics, il s'agit d'une médiation du festival comme structure, plutôt qu'une médiation culturelle de la forme théâtrale en rue.

Des moments de discussion sont également prévus : rencontres avec les artistes venus échanger sur des thèmes liés au théâtre de rue et occasion de partage des impressions et expériences de la journée au forum des spectateurs. Enfin, des initiatives liées à la transmission de savoirs étaient prises : un espace des ressources bibliographiques pour découvrir ou approfondir ses connaissances sur les compagnies et enjeux du théâtre de rue en libre accès, en plus d'une conférence autour de la médiation culturelle animée par Anne Gonon, à ce moment chargée des études et de la recherche à HorsLesMurs, centre national de ressources des arts de la rue. L'ensemble de ces propositions vise à étoffer la relation entre festivaliers et arts de rue, enrichissant l'expérience autrement que par la rencontre artistique.

Il nous est difficile d'établir les effets de ce dispositif proposé par L'Abattoir, CNAREP producteur du festival de Chalon-sur-Saône : une étude plus détaillée des spectateurs ayant fréquenté la Rue des publics serait à réaliser pour ce faire. Cette initiative, installée dans la cour de la Maison du festival de Chalon dans la rue,

semble pourtant avoir un impact limité : un peu à l'écart, dissimulée au regard des passants par son emplacement, elle implique un seuil institutionnel à franchir, ce qui est en dissonance avec l'esprit des représentations qui occupent la ville au moment du festival. Bien qu'ouvert à tous, elle semble s'adresser surtout au public familier de la structure institutionnelle du festival, et aux spectateurs initiés (Évrard et Ferradji, 2008, p. 60) qui font un usage extensif du programme : les informations pratiques quant au dispositif de médiation se trouvent exclusivement dans le programme officiel, auquel tous n'ont pas recours. Enfin, c'est une démarche qui prend du temps, temps qui d'une part n'est pas disponible pour tous (Gonon, 2007, p. 64), et qui d'autre part peut sembler faire concurrence au temps des représentations : devant l'abondance des propositions, il apparaît probable que la démarche vers les activités de médiation ne soit pas le choix de tous.

Le théâtre de rue s'inscrit donc dans un contexte déterminé par le lieu de son action : la rue; et la forme qui l'accueille : le festival. S'y exerce un ensemble vaste de pratiques et de propositions artistiques au sein d'un champ hétérogène; le théâtre de rue donne à voir une multitude de représentations installées en rue à destination du plus grand nombre et dont l'accès est gratuit, et facilité par le contexte urbain et quotidien dans lequel il se déploie. En mettant le théâtre dans l'espace urbain, il fait écho aux lieux qui l'entourent et permet que les citoyens se rapportent différemment à la fois au lieu, et à l'œuvre. Soutenu par des structures institutionnelles qui favorisent son inscription quotidienne sur le territoire, il cherche à accompagner les publics dans leur découverte du théâtre. En déplaçant le contexte habituel de réception, il fait œuvre de médiation culturelle, en permettant au public d'entrer différemment en contact avec l'œuvre théâtrale.

CHAPITRE III

DU CÔTÉ DES PUBLICS ET DE LA RÉCEPTION

Nous poursuivons notre analyse en explorant les troisième, quatrième et cinquième principes de la charte de médiation culturelle, qui nous mènent aux côtés des publics du théâtre de rue. Nous nous arrêtons ensuite sur la médiation culturelle rendue possible par la proximité du théâtre de rue, qui en favorise l'approche par les publics. Les conditions de la réception du théâtre, modulées par la forme particulière du théâtre de rue, permettent de faire voir autre chose de celui-ci, et peut-être, d'infléchir l'horizon d'attente des spectateurs par rapport au théâtre.

3.1 Troisième principe : Investir le temps, perdurer

La médiation culturelle intègre différentes temporalités qui marquent les formes de son action : elle se développe et s'adapte en fonction des temporalités propres à l'objet culturel et à l'expérience qu'en ont les personnes. Elle prend le temps d'établir des relations pérennes avec les populations, et les territoires, affirme la *Charte*.

3.1.1 La temporalité de l'objet

La temporalité propre de l'objet culturel est d'abord à envisager. Le théâtre de rue, à cet égard, rejoint son public dans l'instant de sa représentation : il capte l'attention facilement, mais dispose de peu pour la retenir longuement. Le public de la rue n'est jamais acquis (Gonon, 2001, p. 60); l'intéresser est un défi permanent pour les comédiens de rue, qui s'appuient sur le *hic et nunc* de leur représentation pour convaincre le passant de s'attarder pour de bon, de devenir spectateur. L'éphémère du théâtre de rue intensifie la considération du public (Lebon et Cros, 2008, p. 226), et permet de profiter du moment de la représentation : il n'y a pas d'autre relation avec le théâtre de rue que celui de l'instant, rappelle Saada (2018, p. 40). Les conditions matérielles contingentes de la rue ne seront jamais reproduites. Ainsi, « à l'extérieur, la météo est un risque qui peut devenir sublime... Pendant une représentation du Roi boiteux³, il a plu pendant toute la sixième partie. L'effet de la pluie fine qui enveloppait les costumes sombres, les lampions et les grands parapluies noirs était magnifique, impossible à reproduire » (2009, p. 80), raconte par exemple Desloges à propos d'une représentation à laquelle elle a assisté. Cette exaltation du moment présent (Sizorn, 2008, p. 164) marque le rapport du spectateur à l'œuvre, dont il se sait témoin privilégié, destinataire particulier.

³ Monté en 2004 à Québec par le Théâtre des Fonds de tiroirs, compagnie dirigée par Frédéric Dubois. Ce dernier a été l'initiateur (avec Marie Gignac, directrice du festival Carrefour international de théâtre) et coordonnateur du parcours *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* pendant sept ans, de 2009 à 2016.

3.1.2 Le temps de l'expérience

Le théâtre de rue, lorsqu'il se produit dans le cadre des festivals qui ont fait l'objet de notre terrain, ouvre une dimension temporelle liée à l'expérience du festival comme totalité.

Le festival est d'abord le temps perturbé de la ville, l'occasion d'une rupture de l'habitude, où sont altérés les usages normaux du temps et de l'espace public (Chaudoir, 2000, p. 78). Il convie à l'exceptionnel, l'extraordinaire. La ville semble se résumer un moment au festival qu'elle accueille et vers lequel tous les regards convergent. C'est particulièrement le cas à Chalon-sur-Saône et Aurillac, deux villes de taille moyenne, qui voient défiler sur quelques jours des milliers de visiteurs venus pour l'occasion⁴. Les festivals de théâtre de rue annoncent la tenue sur la place publique d'une expérience esthétique hors du commun dans son sens littéral : hors de l'« habituel, fréquent, usuel » (Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL], 2012a) de l'usage des rues. Ils transforment temporairement la ville en théâtre, et dirigent le regard des citadins vers les manifestations théâtrales, dont ils signifient la présence légitime. Le public doit être préparé, d'une certaine façon, pour qu'il se déplace, qu'il soit ouvert aux propositions théâtrales (Freydefont, 1997). En les nommant comme tels — théâtre de rue, arts de la rue —, les festivals ouvrent un espace où le public va à la rencontre du théâtre.

⁴ Chalon-sur-Saône : la population en 2012 est de **46 319** habitants (INSEE), et le festival accueille **252 000** spectateurs en 2014 (Lamalle, 2015, p. 3)

Aurillac : la population en 2012 est de **28 850** habitants (INSEE), et le festival accueille **130 000** spectateurs en 2012 (Association Éclat, 2013, p. 3).

Source INSEE : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2119595?sommaire=2119686>

Il est aussi le temps dense et « continu » de l'expérience artistique, où les représentations s'enchaînent et se suivent à un rythme soutenu pendant quelques jours. C'est un moment plein de l'effervescence artistique qui occupe la ville, ses habitants et ses visiteurs : l'art et le théâtre sont partout, littéralement. La fréquentation du festival est une immersion dans un espace théâtral à aire ouverte, qui se décline sous différentes formes : du flâneur qui s'est arrêté par curiosité aux « affamés » qui ont établi une planification détaillée des spectacles auxquels ils souhaitent assister, les figures et attitudes des spectateurs varient (Évrard et Ferradji, 2008, p. 62), mais tous sont plongés dans ce « temps privilégié et créatif à l'abri de l'urgence et des contraintes courantes » (Saada, 2018, p. 108). Ce moment, partagé par la collectivité, est l'occasion d'un temps commun; il permet de percevoir l'appartenance à une vie culturelle partagée (Saada, 2018, p. 108).

3.1.3 Le temps de l'espace public

Le théâtre de rue, ainsi, interroge les temporalités de la ville. « Évènement nomade et éphémère, le spectacle de rue tente d'équiper en réanimation une ville prise soit dans le tumulte du mouvement et de la vitesse, soit dans le silence et la lenteur des temps morts », résume Chaudoir (2000, p. 28). Le théâtre de rue instaure un temps particulier, celui de la représentation. La tension entre ces deux temporalités — celle de la ville, celle de la représentation — aux frontières poreuses, facilement franchies à la fois par le passant pour se joindre à l'assemblée et par le spectateur pour s'en dégager, participe de la réception du théâtre de rue. Les spectateurs s'émerveillent de l'existence de ce temps suspendu — moment du « rêve », du « retour à l'enfance » (Bottineau, 2008, p. 128) — instauré par la représentation. Les structures urbaines que s'approprient les artistes de rue pour l'évènement sont parfois même l'occasion d'une suspension littérale : ainsi *Les Points de suspension* de Karine Ledoyen et Ludovic Fouquet présentés à Québec en 2019 ont installé une dizaine de comédiens et

d'acrobates à la structure d'acier du pont Lavigueur, qui surplombe la rivière Saint-Charles. Les spectateurs, arpentant la chaussée d'ordinaire réservée aux voitures, avaient les yeux rivés vers le ciel, et constataient précisément la suspension du temps de la représentation face à celui du quotidien. L'effet était d'autant plus marqué que le tableau, accessible à la tombée de la nuit, faisait l'objet d'un montage et démontage diurne afin que le lien automobile soit maintenu en journée.

La force de l'évènement théâtral de rue tient à ce que « non seulement l'évènement ait lieu, mais surtout qu'il fasse lieu » (Chaudoir, 2000, p. 65). Le partage d'un même moment dans un même espace altère la perception de cet espace : l'expérience de l'évènement éphémère marque le lieu, « fait trace » (Chaudoir, 2000, p. 65). Ce faisant, il permet aux spectateurs d'inscrire leur expérience dans le temps long du lieu, de se rapporter à lui à travers des souvenirs qui composent une mémoire collective commune : le théâtre de rue fait évènement et histoire, dira Chaudoir (2000, p. 29).

3.1.4 Le temps des relations aux populations, des partenariats pérennes

La médiation culturelle s'installe dans la durée des relations pérennes aux populations, indique la *Charte*. Le théâtre de rue est, dans sa forme, éphémère, mais s'inscrit dans une forme récurrente de diffusion : le festival. De très nombreux festivals, répartis sur l'ensemble du territoire français, rythment la saison estivale des citadins et sont l'occasion d'un rendez-vous prévu, annoncé, avec le théâtre. La renommée des grands festivals, nous l'avons vu, permet d'attirer de nombreux spectateurs. Même à Québec, l'évènement plus modeste qu'est le déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, dénombre quelque 100 000 spectateurs par année (Lambert, 2017).

Toutefois, l'exceptionnalité annuelle de la manifestation ne suffit pas toujours à marquer en profondeur un territoire et ses habitants, estime Gaber (2014, paragr. 13).

Ainsi, les structures qui produisent les festivals annuels offrent une constance qui permet d'établir et de cultiver des relations dans le temps, et de soutenir la médiation culturelle réalisée par le théâtre de rue. En France, les centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP), structures de référence pour les arts de la rue, ont pour principales missions de soutenir la création des arts de la rue et de faire se rencontrer démarches artistiques, populations et territoires tout au long de l'année, à l'extérieur des logiques de l'économie festivalière. Ils organisent ainsi des résidences d'artistes dans leurs installations, qui sont l'occasion de convier la population à la présentation d'un travail en cours, et d'entamer discussion et médiation autour des démarches poursuivies (Beddows, 2013). Certains mettent aussi en place des rencontres en amont et en aval du festival entre le public et les compagnies de théâtre de rue, parmi lesquelles des répétitions techniques et diffusions, suivies d'échanges, dans les jours et semaines qui précèdent dans certains quartiers ou communes éloignés du centre historique où se déroule le festival (les Quartiers de Lune à Chalon-sur-Saône, les Préalables d'Aurillac).

Ainsi, le théâtre de rue, en travaillant les temporalités de l'objet théâtre, de l'expérience de celui-ci, et de la ville qui l'accueille, permet d'accomplir ce que Saada nomme comme visée de la médiation culturelle : soit d'« introduire du vivant et du temps sur toute proposition artistique » (2018, p. 38).

3.2 Quatrième principe : Accueillir la compétence culturelle de chacun

La médiation culturelle articule son action aux compétences culturelles des personnes auprès desquelles elle agit. Cela signifie d'abord que chacun est pris en compte dans sa totalité singulière : les dispositifs de médiation s'accordent à l'identité sociale et culturelle des personnes auxquelles ils sont destinés, dans leur diversité. Elle reconnaît ensuite l'autonomie des acteurs et de leurs pratiques culturelles; leur

implication dans le processus de médiation est libre. Elle souhaite, à partir des ressources culturelles des personnes, favoriser l'invention culturelle individuelle et collective, pour élaborer l'expérience d'une culture partagée. Elle travaille enfin à l'épanouissement du vivre ensemble.

3.2.1 La diversité des compétences culturelles

Le public imaginé auquel s'adresse les compagnies de théâtre de rue est celui qui se trouve dans la rue, « naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas », projette Michel Crespin⁵ qui le définit d'un terme : le public-population, « la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôles, de fonction, d'âge [ou] de classe sociale que l'on puisse jamais trouver dans un ensemble de spectateurs » (cité par Chaudoir, 2000, p. 66). Sa conceptualisation témoigne de ce que Chaudoir identifie comme la composante politique de l'espace public : la rue est l'espace de la population dans sa multiplicité et dans sa diversité (2000, p. 57). En s'installant dans la rue, le théâtre de rue tente de s'adresser à la ville entière, sans égards aux distinctions sociales et culturelles de ses citoyens. L'idéal du public composite et hétérogène est une fiction, comme le rappelle Lamizet : la ville, fait géographique, symbolique et culturel, donne lieu à des pratiques différenciées de l'espace et la segmentation de l'espace urbain réfute l'idée d'un espace urbanistique véritablement partagé par tous (1997, p. 6). Néanmoins, cet idéal façonne la pratique artistique du théâtre de rue : c'est par lui et à travers lui que les artistes réfléchissent leur travail de création, c'est en fonction de lui qu'ils élaborent les représentations qu'ils souhaitent jouer, « là, au milieu de la foule, entre la dame qui promène son chien, la petite fille

⁵ Michel Crespin, fondateur du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac et directeur de celui-ci de 1986 à 1993. (<https://www.aurillac.net/index.php/fr/1-association-eclat>)

qui fait du vélo et le jeune homme qui fait ses courses » (Compagnie Tout le monde dehors !, 2008, p. 2). Le public-population comme public spécifique du théâtre de rue demeure un destinataire virtuel; si le « théâtre de rue détient, en puissance, le pouvoir de s'approcher de tous ceux qui circulent, passent et usent de l'espace public » (Gonon, 2001, p. 61), il tente d'abord d'être présent, dans la rue, pour permettre au théâtre d'être vu et entendu, théoriquement, par tous, sans discrimination.

3.2.2 Des acteurs libres de leurs pratiques culturelles

Le théâtre de rue se revendique d'un esprit libre; il reconnaît cette liberté chez l'autre, passant ou spectateur. Liberté d'adhérer, de s'installer, ou de s'en aller. Les personnes convoquées par le théâtre de rue à l'évènement-assemblée de la représentation sont libres d'en disposer. La qualité première du public de la rue est, pour Crespin, « le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention. » (cité par Chaudoir, 2000, p. 66). Les modalités plurielles d'adhésion à la représentation évitent de fixer définitivement l'inclusion du spectateur au public constitué : le désengagement est toujours possible, afin « de garder une liberté d'action dans la participation à l'évènement » (Roland, 2008, p. 147).

Le rapport instauré à la représentation dans ce cadre reconnaît l'autonomie et l'agentivité des spectateurs, qui en sont conscients — en témoigne par exemple le choix à faire de la place où s'installer pour assister à la représentation. À Aurillac et Chalon-sur-Saône, les places assises sont le privilège des enfants et des premiers arrivés; elles offrent l'avantage d'un confort tout relatif, mais requièrent en contrepartie une forme d'engagement implicite envers la représentation. Elles intègrent en effet ses occupants dans un double régime de visibilité en raison de leur proximité immédiate à l'espace scénique : les spectateurs qui les occupent sont à la fois vus des comédiens qui leur font face et des autres spectateurs auxquels ils font

dos. L'absence de dispositif scénique en hauteur place le spectateur qui se lève au même plan que la représentation en cours; son départ serait aussi visible qu'elle. Il est plus difficile, dans ces conditions, de se « distancier simplement » (Roland, 2008, p. 147). Le spectateur, s'il se lève pour regagner la rue, s'expose à une double singularisation : il s'individualise en quittant le public assemblé et soumet sa désolidarisation aux regards de l'assemblée. De plus, il devra faire face aux comédiens au moment où il rompt le pacte de la représentation, et risque fort d'être interpellé publiquement à ce moment. Les places debout, en périphérie, sont plus fluctuantes. Elles permettent d'assister à la représentation de manière moins engagée, et accueillent plus facilement les spectateurs impromptus. Elles maintiennent la liberté de mouvement des personnes et leur statut de « spectateur volant » : sur la frontière entre l'espace de la représentation et le reste de la ville, aux confins de la sphère d'interpellation des comédiens, ces spectateurs refusent la claustration relative de l'espace d'atroupement qui tend à se clore (revue *Cassandre*, 1997, sect. Conversation avec A. Simon). La place occupée est donc choisie par les spectateurs; elle témoigne de leur volonté d'engagement envers la représentation, ou à tout le moins du rapport qu'ils souhaitent établir avec elle, sans être contraints par la structure habituelle des places assignées.

Le théâtre de rue soutient également une pratique libre de la diversité culturelle des formes qu'il propose. L'éclectisme et le caractère hétéroclite des représentations et spectacles qui composent le domaine des arts de la rue permettent aux spectateurs d'entretenir des pratiques spectatoriales diversifiées, et nombreuses. Les festivals sont l'occasion de laisser libre cours à des désirs exploratoires (Roland, 2008, p. 147) dans un espace riche en possibles rencontres esthétiques et artistiques. La multiplicité de ces rencontres permet également de mieux contextualiser et diversifier l'entendement général de ce qu'est le théâtre : en effet Saada souligne que pour certains publics, dits éloignés, « la rareté des sorties [théâtrales] les essentialise cruellement » (Saada, 2018, p. 74). Chaque représentation revêt alors un caractère donné dit « théâtre » qui vaut

pour toutes les autres, et permet de rejeter en bloc le genre lorsque le spectacle n'est pas apprécié. Le festival de théâtre de rue, en ce sens, favorise la médiation culturelle du théâtre en ce qu'il permet de composer un paysage du théâtre pour ses spectateurs; la variété manifeste des formes proposées affirme l'appartenance plurielle au genre, et la possibilité d'un rapport au théâtre différencié selon les goûts et sensibilités des spectateurs.

3.2.3 Invention culturelle individuelle et collective

Les festivals de théâtre de rue sont aussi l'occasion d'une invention culturelle et collective, en permettant d'associer les spectateurs à une démarche artistique et spectaculaire (Chaudoir, 2000, p. 80). Ils déploient un terrain où les spectateurs peuvent créer et façonner une relation individuelle à l'art, et participer d'une effervescence culturelle collective en s'associant soit aux artistes, soit au festival lui-même.

Plusieurs formes d'inclusion des spectateurs sont possibles. Carpentier, dans son étude de la place du spectateur dans les arts de rue (2008), distingue ainsi les spectacles interactifs qui font appel à des spectateurs choisis dans le public tout en restant dans un cadre théâtral identifiable, des spectacles dits hors norme où la participation des spectateurs se fait comme malgré eux en raison des déroulements théâtraux incertains ou inédits : ils sont inclus dans le dispositif théâtral à leur insu. Le théâtre de rue fonctionne sur cette idée de l'intégration du spectateur à l'espace de la représentation et du refus de son assignation au seul statut de spectateur (Roland, 2008, p. 132); si le spectateur ne devient jamais pleinement acteur de la représentation, ainsi que le montre Chaumier dans son analyse du mythe du spect'acteur (2000), ce dernier demeure régulièrement interpellé, et s'éprouve comme faisant partie de l'évènement. Les spectateurs témoignent des effets de cette

rencontre : « ils évoquent quasi systématiquement le sentiment d'avoir été embarqués, de s'être sentis "dedans", d'en être "partie intégrante" » (Gonon, 2007, p. 10).

Certaines compagnies optent également pour des appels à participation qui sont lancés en amont des représentations, afin de recruter des citoyens qui seront soit complices, soit participants lors des représentations. Ainsi à Québec, l'artiste Giorgia Volpe a imaginé pour l'édition 2017-2018 du déambulatoire un projet intitulé *La grande manufacture* : une œuvre collaborative réalisée avec quinze femmes, issues de différents milieux sociaux, culturels et professionnels. Les collaboratrices, qui ne sont pas des actrices, « habitaient » (Volpe, 2018) l'installation, qui mettait à l'honneur le travail manuel et le savoir-faire : elles interagissaient avec les spectateurs, explicitaient leurs gestes, rendaient compte de l'univers du travail féminin qui les occupe. Ces participantes ont eu l'occasion d'accéder, dans une certaine mesure, aux rouages d'une pratique artistique et d'y prendre part, exceptionnellement. Dans l'espace du parc où étaient installés les petits kiosques qu'animaient les femmes, les spectateurs se promenaient d'un édicule à l'autre, plongés dans l'univers industriel de la production évoqué par l'horloge qui rythme le temps de travail, et la sonnerie qui fait retentir l'heure de la pause; ils participent de l'installation et du microthéâtre qui se joue dans les interactions avec les artisanes.

Les festivals s'appuient enfin sur une équipe de bénévoles, tant pour l'accueil des publics que celui des compagnies. Ils offrent ainsi aux personnes qui le souhaitent la possibilité d'une « aventure artistique » collective particulière : en s'impliquant auprès de l'organisation du festival, les bénévoles intègrent une structure culturelle au temps fort de son action et sont les témoins privilégiés d'une manifestation culturelle en acte. La rencontre avec les artistes se fait en marge de la représentation; les liens qui s'établissent ainsi permettent de faire connaissance avec l'univers du théâtre de rue et ses artisans, et d'inscrire une dimension supplémentaire à la relation à l'art théâtral que cherche à rendre accessible le théâtre de rue.

3.2.4 Un accompagnement du devenir culturel et du vivre ensemble

L'acte théâtral de rue, comme tout acte théâtral, « ne commence à exister pour vrai qu'à travers la rencontre, à la fois réelle et fantasmée, du spectateur et des formes d'interaction que permet cette rencontre » (Mervant-Roux, 2008, p. 15). Ce désir de partage de la représentation, et du plaisir esthétique qu'elle procure, fondent le théâtre, et le théâtre de rue. Les spectateurs qu'il convoque dans la rue composent, virtuellement, l'ensemble de la population : le théâtre de rue s'adresse à la collectivité entière, et fantasme d'en faire une communauté, de la fédérer autour de sa proposition artistique. Cette convocation, par appel public, et la tenue en réponse d'un rassemblement social volontaire, est acte politique, affirme Guénoun (cité par Chaudoir *et al.*, 2007, p. 32). Que cette assemblée soit le fait d'artistes et qu'elle soumette au regard d'une esthétique théâtrale qui se publicise instaure un espace sensé partagé, commun, ajoute-t-il (cité par Chaudoir *et al.*, 2007, p. 32). La représentation qui se joue permet à la société un retour sur elle-même : la production sensible issue de l'interprétation artistique du réel est soumise aux regards de la communauté assemblée. C'est dans cette « sensation communément éprouvée construite à partir du sentiment d'être son propre commun » qu'existe la sociabilité (Ostrowetsky, 2000, p. 11). En cela le théâtre de rue est une « forme d'action susceptible de recréer du lien social » dans les espaces publics (Chaudoir, 2000, p. 23), et donc de les faire advenir comme espaces communs. Le théâtre de rue « donne un sens aux espaces, et donne une communauté au sens » (Chaudoir, 2000, p. 57). C'est un acte de médiation globale réalisé par le théâtre de rue; il permet virtuellement la réalisation du projet de théâtre, celui de dresser l'effigie de l'homme aux yeux de tous (revue *Cassandre*, 1997, sect. Edito).

Le théâtre de rue, en s'adressant — ne serait-ce que virtuellement — à l'ensemble de la population qui se trouve dans la rue, imagine d'emblée un public diversifié, et libre dans son approche de la forme théâtrale. En proposant des formes inédites qui

incluent les spectateurs dans l'espace de représentation, le théâtre de rue permet que soit partagée l'expérience de la manifestation culturelle, et que puisse s'instaurer une communauté à travers ce partage.

3.3 Cinquième principe : Composer, par le truchement de l'objet

La médiation culturelle travaille avec des objets culturels matériels et immatériels qui sont considérés comme moyens d'une rencontre avec l'altérité : rencontre de l'Autre, des autres, de soi. Elle rappelle l'inépuisable faculté productrice signifiante de l'objet artistique, et la mobilise pour parler à l'homme de l'homme, et lui parler de son histoire. Elle s'inscrit dans une démarche sensible et cognitive pour composer, autour de l'objet, une relation sensée au monde.

3.3.1 L'objet comme moyen de rencontre avec l'autre

Ce désir d'altérité est partagé par le théâtre de rue, et s'incarne dans son projet artistique de plusieurs façons. Il ne fait nul doute que les artistes de rue recherchent l'altérité dans la rencontre avec des publics qui sont étrangers aux salles de théâtre. Leur choix de la rue, pour aller les rejoindre au plus près de leur vie quotidienne, en participe. Il y porte un geste de médiation culturelle du théâtre mis en acte dans l'altérité théâtrale qu'il donne à voir, dans la pluralité des formes théâtrales proposées, et dans l'ailleurs qu'elles évoquent. Les spectateurs découvrent, par le théâtre de rue, « des formes et des histoires qu'ils n'imagineraient jamais voir ailleurs » (Gonon, 2007, p. 61). C'est aussi l'occasion de rompre les frontières entre les artistes et le public au-delà des représentations qui existent de chacun de part et d'autre (Saada, 2018), et de renouer avec une appartenance commune au monde mis en scène.

La vitalité artistique caractérise les arts de la rue qui se réinventent par des emprunts tous azimuts à la création contemporaine (revue *Cassandra*, 1997, sect. Conversation avec J.-L. Baillet); les artistes en font état et s'en réclament, constate Simonot, qui relève, parmi les spécificités du théâtre de rue mises de l'avant par ses praticiens, « l'interdisciplinarité, le métissage des genres »; « l'expérimentation, sans souci des normes »; « la liberté, hors des contraintes institutionnelles » (Simonot, 1999, p. 6 cité par Gonon, 2001, p. 53). La pluralité des disciplines artistiques mobilisées par les artistes de rue offre des amalgames qui étonnent. Certains spectateurs, plus aguerris, sont même activement à la recherche de l'atypique, de l'original propre au théâtre de rue (Gonon, 2007, p. 62). Ainsi la proposition intitulée *Sélection naturelle*, présentée par la compagnie Makadam Kanibal à Chalon-sur-Saône : une pièce de théâtre forain presque muette, pour trois comédiens et une marionnette, présentant le quotidien tordu d'une famille hors du temps. Discours sur la cruauté et la violence d'un monde laissé à lui-même, la pièce fait advenir physiquement la douleur dans l'espace scénique par le fakirisme. L'univers décalé créé par la troupe, déjà déstabilisant, est nourri par la diversité des pratiques artistiques : en multipliant les formes que peuvent prendre les ressorts dramatiques, il est possible de surprendre les spectateurs et de déjouer leurs attentes.

La créativité d'un « rapport direct à la matière, à la fabrication » dont se réclament également les praticiens (Simonot, 1999, p. 6 cité par Gonon, 2001, p. 53) s'exprime dans les dispositifs élaborés qui fascinent aussi : ils sont parfois à eux seuls œuvre, affirme Sauvageot (cité par Gonon, 2007, p. 66). C'était le cas des *Baraques des sœurs Langlais*, une création de la compagnie Les armoires pleines présentée à Chalon-sur-Saône. Deux comédiennes accueillent les spectateurs dans leur domaine forain un peu inquiétant et à l'abandon, où se trouvent sept entresorts habités par des créatures étranges qui s'animeront sous les yeux des spectateurs; l'installation plonge le spectateur dans un musée inédit, qu'il arpente librement. Le soin du détail apporté aux sept baraques et les univers qu'elles présentent valent à eux seuls le détour. Il ne

s'agit pas de simples décors; la compagnie, qui a pour ambition de créer des poèmes visuels et « d'établir un dialogue entre les arts plastiques et les arts vivants » (Les Armoires Pleines, n.d., sect. Présentation), en fait une partie intégrante du spectacle. Le dispositif est conçu et réalisé par une plasticienne et ses acolytes, dont un collectionneur-sculpteur d'installations : il est projet artistique en soi.

La capacité des arts de rue « à faire scène » (Gonon, 2007, p. 66) et à installer l'extraordinaire au cœur de l'ordinaire provoque une tension entre réalité et fiction : le théâtre de rue « instaure le lieu comme un ailleurs » (Ostrowetsky, 2000, p. 16) par là même où il travaille l'espace urbain dans « sa matérialité, sa permanence » (Chaudoir, 2000, p. 65). Les spectateurs se prennent au jeu, entrent dans le récit qui fait un hors ville dans la ville qui continue de les entourer, et que la représentation interpelle. La mise en scène des formes urbaines permet de les révéler (Chaudoir, 2000, p. 65) en les mettant à distance, en leur faisant porter l'évocation poétique du théâtre qui enrichit ainsi l'imaginaire urbain. C'est le cas de l'intrigante manifestation déployée par Christian Lapointe pour l'édition 2017-2018 d'*Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* À un jet de pierre du parc de l'Amérique-Française, important lieu de manifestations altermondialistes à Québec en avril 2001 contre le Sommet des Amériques, et de manifestations lors de la grève étudiante du printemps 2012, débouchait la rue où se dispersaient la vingtaine de statues qui composaient le tableau *La souricière*. Manifestants et policiers à têtes animalières — girafe, poulet, chien, lapin, cochon — étaient représentés, voiture de police renversée en prime; au travers des statues, les projections d'images des manifestations étudiantes tissaient lien entre le vécu de la ville, et celui des habitants. Trame qui joue « de ce que l'on pourrait appeler la théâtralité du réel. Ni théâtre ni réalité, mais un réel possible, magnifié, glorifié ou encore dévoilé » (Doyon, 2009, p. 151), la superposition des référents réactivait en un instant la tension des manifestations récentes et passées.

3.3.2 L'objet comme moyen de rencontre avec les autres

La représentation théâtrale de rue est l'occasion, concrète, d'une rencontre avec les autres, ceux qui composent abstraitement la communauté : elle permet de les côtoyer, de lever leur anonymat. Le théâtre de rue est l'occasion d'une triangulation (Whyte, 1980, Chapitre 11) : la représentation offre un sujet de discussion à l'ensemble des spectateurs qui en font l'expérience en même temps. Étrangers un à l'autre, les spectateurs forment néanmoins provisoirement une communauté publique; il leur est possible, pendant la suspension des usages normaux de l'espace social que permet le festival, d'entamer des conversations avec leurs voisins, de nouer des liens autour de l'objet théâtral. Ainsi « le théâtre est d'abord prétexte, occasion de rencontre » (Canivet, 1997, sect. Table ronde); l'avant-théâtre, l'après-théâtre, le temps de la représentation elle-même importent. « La forme festival implique en effet une mobilisation et une disponibilité du spectateur avant et après la représentation qui constitue un des traits les plus saillants de la situation festivalière », précisent Roth et Malinas (2015). Le théâtre de rue multiplie les moments et les sujets pour échanger et discuter avec tout un chacun.

Certaines troupes prennent à cœur cette dimension du théâtre de rue, et s'efforcent de la rendre la plus vivante possible. C'est ainsi qu'à Aurillac, les deux comédiennes des Chiennes nationales accueillent chacun des spectateurs à leur arrivée dans leur espace de représentation par un verre de thé à la menthe, préparé par elles, échangeant prénoms et salutations. Saada explique : « en imaginant un autre accueil des publics, ces artistes proposent des dispositifs de médiation qui se confondent avec le contenu des propositions » (2018, p. 44). C'est dans une atmosphère de convivialité et de familiarité installée par l'interaction personnalisée avec les spectateurs, dont l'anonymat s'effritait au fur et à mesure des échanges, que s'est déroulée la représentation de *La vie devant soi*. Ce cadre seyait bien à la réception de cette adaptation du célèbre roman d'Émile Ajar (Romain Gary) qui donnait pleine

voix à la langue franche et inventive du récit intimiste de Momo, le personnage principal. Après la représentation, les liens fugaces tissés entre les spectateurs se maintiendront minimalement : ils seront mobilisés lors des rencontres subséquentes fortuites dans la ville sous forme de geste de reconnaissance de l'affiliation (Cosnier et Vaysse, 1997, p. 15) — contact visuel, sourire, hochement de tête, inclinaison antérieure. Les visages des autres auront perdu un peu de leur opacité.

M. Baschera affirme qu'« au théâtre on assiste avec et pas forcément ensemble. Le commun n'est jamais donné, mais reste toujours une assemblée à construire » (Baschera, 2008, p. 108). Le théâtre de rue cultive les formes d'interaction qui permettent de faire advenir l'ensemble qui se saisit comme étant ensemble, par la mise en contact, individuelle et tangible, de chacun des spectateurs qui composent l'assemblée. Cette appartenance consciente au collectif se saisit aussi corporellement, par une perception physique altérée du corps des autres spectateurs. La représentation de rue est en effet un moment de renégociation temporaire des distances physiques et sensibles entre les corps dans l'espace public (Aventin, 2006, p. 5). Le public de la représentation se constitue par le regroupement, l'amenuisement des distances qui séparent les corps va jusqu'à l'effleurement qui tente d'être évité. La captation tactile de la présence d'autrui rappelle l'appartenance à l'assemblée réunie autour d'un même événement : le « corps collectif » (Aventin, 2006, p. 5) du public est physiquement ressenti.

3.3.3 L'objet comme moyen de rencontre avec soi

L'art permet « d'exprimer ce qui reste pour chacun solidairement indicible » (Baschera, 2008, p. 108). Il objective artistiquement des réalités qui se révèlent à soi dans l'expérience esthétique partagée. La représentation donne des formes et des langages pour exprimer l'imaginaire (Lamizet, 2000b, p. 198) que peuvent

s'approprier les spectateurs pour mettre en sens leur appartenance au monde; comme toute production culturelle, il « engage une vérité du monde » (Ostrowetsky, 2000, p. 15) qui résonne personnellement auprès des spectateurs. Dans une formulation, un geste, germe une compréhension, une reconnaissance de soi : le théâtre sonne vrai, permet de préciser une part de soi à soi.

3.3.4 L'objet actualisé

La médiation culturelle crée des liens entre l'objet exploré et le présent; à travers lui, elle met des humains en relation avec l'histoire. Le théâtre de rue raconte, à sa manière, cette histoire, au gré des différents partis pris des troupes théâtrales. Ainsi l'exemple de la compagnie Afag théâtre, qui présentait *l'Histoire des Trois mousquetaires racontée à deux et en une demi-heure* à Aurillac : le texte de la pièce revisite l'œuvre célèbre de Dumas père, et plus généralement, le genre du roman de cape et d'épée auquel l'œuvre appartient. Les interprètes font revivre D'Artagnan et son mousquetaire, y donnent foi en manipulant effectivement les épées lors de combats dramatisés, et font la part belle à la langue plutôt fleurie propre au genre. C'est aussi l'occasion d'apartés de la part des comédiens, qui se permettent quelques parallèles entre l'histoire racontée et le monde où prend place la représentation, réaffirmant l'actualité d'un roman presque deux fois centenaire. Il ne s'agit pas ici de prétendre que la représentation vaut leçon d'histoire, mais plutôt qu'à travers elle, un ensemble de ressources culturelles est mobilisé et actualisé. Elle est expression ludique de savoirs, et potentiellement éveil d'une curiosité qui pourrait porter l'intérêt de connaissance par-delà l'instant de la représentation. Elle est enfin l'occasion de redécouvrir une œuvre qui a marqué la littérature, et dont l'imaginaire collectif est encore chargé, par force de répétitions.

3.3.5 L'objet comme producteur inépuisable de sens

Le théâtre de rue, parce qu'il est théâtre, est « échange symbolique, lieu où l'homme éprouve la nécessité de s'adresser à l'homme » (Guy, 1997, p. 85). Le théâtre de rue rêve ce lieu accessible à tous; c'est la raison de sa descente à la rue, comme nous l'avons évoqué plus haut. La rencontre signifiante entre comédiens, porteurs de la représentation, et spectateurs, socle de la réception, est au cœur de sa démarche; il souhaite créer une communauté qui puisse être ensemble, et voir ensemble, car « voir ensemble, c'est partager l'invisibilité d'un sens », affirme Mondzain (citée dans Baschera, 2008, p. 108). Le théâtre de rue défend en cela l'idée du public comme « acteur indispensable de la construction du sens », comme le rappelle Fleury (cité dans Montoya, 2009, p. 122) de la représentation. Il cherche à créer une communauté théâtrale formée à la fois des artistes et des spectateurs. Ce qu'il énonce donc également par sa présence dans la rue, c'est l'accessible universel de l'adresse symbolique : le théâtre de rue réaffirme la capacité du peuple au sens, son aptitude à appréhender la représentation, dira Roland (2008, p. 209).

Ce faisant il atteste le droit de cité du sens, contre l'impression des sociétés d'avoir perdu le sens de leur existence. Les artistes de rue disent tenir à ce que « les spectacles proposent d'autres valeurs que celles de la reconnaissance, de l'autoreprésentation et de l'identification, qu'ils jouent un autre rôle que celui de l'effet miroir » (Propos de Françoise Léger, citée par Gonon, 2007, p. 2). Le théâtre de rue tel qu'ils le conçoivent n'est pas celui d'une « occupation divertissante et consensuelle » (Chaumier, 2007, p. 40) qui amuse; il est celui du « décalage du regard sur le réel » (Chaudoir *et al.*, 2007, p. 70). Celui des représentations qui donnent à penser, et qui « restituent aux gens la faculté de juger » (revue *Cassandre*, 1997, sect. Liberté et conformisme). C'est à cette expérience collective de pensée que convient les comédiens : c'est le théâtre qu'ils souhaitent faire advenir dans la rue, sa capacité d'énonciation mythique d'un monde qu'ils invoquent (Roland, 2008, p. 193).

3.3.6 Une démarche sensible et cognitive

Le théâtre de rue s'adresse au spectateur d'un point de vue sensible, et intellectuel; il est néanmoins ardu d'en faire le lieu d'une articulation concrète des connaissances théâtrales aux ressources culturelles des spectateurs. La visée didactique sert bien mal le théâtre, dont l'utilité est ailleurs, affirme Hunkeler (2008, p. 13) : les artistes cherchent à faire réfléchir, et non à instruire.

Il importe également de prendre acte des limites d'une médiation culturelle et artistique du théâtre par les comédiens eux-mêmes au moment de la représentation : il leur est ardu d'accompagner des personnes dans l'interprétation des œuvres vers la construction d'un regard critique lorsqu'ils sont en situation de jeu. De plus, la réception de la représentation prend un temps propre à celle-ci pendant lequel l'attention pleine du spectateur est dirigée vers la scène, dans un silence « qui est producteur de sens » (Baschera, 2008, p. 108). L'interprétation, par la prise de parole réflexive, ne peut se faire qu'après l'expérience esthétique. Les artistes insistent ainsi sur leur disponibilité d'après spectacle : par la discussion, il est possible de nourrir les savoirs culturels et artistiques, sans qu'« il ne s'agisse d'expliquer au spectateur ce qu'il devrait comprendre du spectacle » souligne G. Guillot (HorsLesMurs, 2010, p. 7). Les échanges sont l'occasion pour les spectateurs de signifier leur appréciation, et leur reconnaissance envers les artistes. Mais ils permettent aussi de composer sur la démarche artistique de la troupe et l'expérience vécue de la représentation, les réflexions suscitées. Ainsi les artistes font action de médiation culturelle, mais dans la mesure de leur domaine : l'artistique. Ils instruisent sur leurs pratiques théâtrales et leur processus de création; ils mettent au contact de la démarche dont ils rendent compte.

Le théâtre de rue est ainsi un lieu de rencontre, le support d'une relation : à soi, dans la réception; à l'autre, dans les échanges qu'il rend possibles; à l'altérité, dans

l'ailleurs qu'il met en rue; à la communauté, qui se forme dans le dialogue de mise en sens. Cet espace partagé qui accueille une multiplicité de liens tissés autour de l'objet théâtral de rue l'affirme comme dispositif de mise en relation, et en cela, de médiation culturelle.

Le théâtre de rue fait irruption dans l'espace public et urbain, et impose un temps suspendu, qui permet et favorise les rencontres; l'effort de relation qui le porte vers les spectateurs l'inscrit comme dispositif de médiation culturelle, en ce qu'il porte l'espace d'un partage et d'un échange. Il constitue, en regard de toutes ces caractéristiques, une forme qui propose d'autres modalités d'entrée en relation avec les œuvres théâtrales, et agit ainsi en « questionn[ant], ce qui, dans notre culture et notre façon de concevoir l'art, rejette pour longtemps certains publics » (Saada, 2018, p. 49).

3.4 Une médiation par la proximité

« La médiation peut faciliter l'institution de régimes de familiarité, propre à diminuer l'autorité de certaines formes de la culture », affirme Fleury (2016, p. 78). À travers le théâtre de rue, perçu comme proche (Roland, 2008), le théâtre parvient à cette proximité familière qui favorise l'abord. Cette expérience personnelle d'un « théâtre tourné vers eux », celui fait par des artistes « qui ne font pas comme si on n'était pas là » (Gonon, 2007, p. 79), offre l'occasion de participer à l'espace artistique et culturel. L'inclusion des spectateurs dans l'espace de la représentation leur permet d'être « dedans », de faire partie. Ainsi le vivant, la possibilité de son surgissement est intégré dans la représentation : Saada estime en effet que l'effort de médiation culturelle de la représentation vise à « restaurer du vivant » (2018, p. 111) dans l'appropriation du théâtre; que les codes et modes de relation se laissent surprendre par l'impondérable du monde réel. Le théâtre de rue permet aussi à l'art de

« descendre de son piédestal » (Lebon et Cros, 2008, p. 8) ou, plus concrètement, de faire descendre la représentation de sa scène. Les spectateurs peuvent ainsi entrer en contact direct avec les acteurs et le théâtre.

On pourra ajouter que dans le cadre de tous les éloignements possibles et perçus à la culture, au théâtre et aux sorties culturelles, le fait de faire venir au plus près les artistes est déterminant (Saada, 2018), et fait une différence : il est geste de qualification et de valorisation des publics, peu importe leur origine et leur lieu de résidence, et est de ce fait une incarnation d'un idéal d'égalité et de dignité par la présence. En ce sens, le théâtre de rue, et ses festivals, qui « parviennent à fédérer des publics plus divers et plus populaires, en représentant toutes les classes d'âge, ainsi que toutes les catégories socioprofessionnelles » (Granger, 2008b, paragr. 21), réussissent à favoriser un rapprochement, là où d'autres ont plus de mal : « les classes les plus sous-représentées, voire absentes d'ordinaire des publics du spectacle vivant, y sont bien présentes » (Granger, 2008b, paragr. 21). Ces publics, certains pour qui « les rendez-vous manqués de la scolarité font surgir des résistances face à la fréquentation des lieux culturels » (Saada, 2018, p. 136), sont dans la rue, dans les festivals. Loin du temps du théâtre perçu comme hors vie, contraignant, exigeant et étranger, le théâtre de rue est tout à côté. Comme l'est le public qui fréquente les festivals, souvent local et régional. (Garat, 2005, paragr. 37)

3.5 Réception des représentations

En se plaçant à côté des spectateurs, il est possible de s'intéresser à la réception des représentations que permet cette proximité perçue et vécue du théâtre de rue. La fréquentation des festivals de théâtre de rue permet-elle de transformer l'horizon d'attente des spectateurs en ce qui a trait au théâtre ? Cette notion est théorisée par Jauss (1978), qui s'intéresse à la réception esthétique des œuvres d'art et qui

« propose de compléter l'observation du traditionnel diptyque artiste/œuvre par un troisième acteur de la relation à l'œuvre qui est le spectateur » (Ethis, Malinas et Roth, 2015). En instaurant le spectateur comme maillon et protagoniste essentiel de la communication esthétique, la théorie de l'esthétique de la réception rappelle que l'œuvre n'existe pas sans son actualisation constante, et différenciée, par ceux qui la regardent, la reçoivent, la lisent. Elle inscrit aussi la réception dans une chaîne de savoirs antérieurs et d'attentes du spectateur par rapport aux œuvres : toute nouvelle œuvre est abordée à partir d'un ensemble de « règles du jeu » artistiques avec lesquelles les œuvres précédentes ont familiarisé le spectateur. Ces attentes « peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (Jauss, 1978, p. 56 cité dans Ethis *et al.*, 2015) par chacune des œuvres rencontrées. En cela, rappellent Ethis *et al.*, Jauss pose que toute réception esthétique, pour mener à une interprétation et une appropriation par le spectateur, s'inscrit dans le contexte d'une expérience préalable de la forme artistique. De plus, par-delà les éléments esthétiques propres à la forme, on peut penser que l'horizon d'attente est également conditionné « par des aspects à la fois socioculturels, politiques et économiques » (Ethis *et al.*, 2015).

Or, la sortie culturelle théâtrale, pour les publics dits éloignés, renvoie généralement au sérieux, à l'effort, à l'ennui (Saada, 2018, p. 136). L'expérience préalable de ces « non »-spectateurs, marqués entre autres par la dynamique scolaire, a inscrit la forme théâtrale dans un rapport figé, désintéressé, étranger.

La réception peut être bornée, délimitée tant par le contexte de lecture (lorsque l'institution scolaire, religieuse, politique, juge et sanctionne les écarts, les mésinterprétations, les malentendus ou les hérésies) que par les schèmes d'expérience à partir desquels les lecteurs s'approprient les textes; schèmes d'expérience qui sont, cela va de soi, le produit des socialisations passées et présentes. (Lahire, 2009, paragr. 29)

Les limites à la réception évoquées par Lahire au sujet de la lecture par le contexte et l'expérience antérieure peuvent sans doute être généralisées au théâtre, dont le médiateur premier, l'école, l'inscrit principalement dans un dispositif de lecture et dans un cadre qui en sanctionne la validité de l'appropriation en fonction de critères pédagogiques. Les écrits de Bernanoce (2006, 2013) sur l'enseignement du théâtre par l'institution scolaire en France dénotent une scolarisation à l'excès des outils d'analyse du texte théâtral qui « fossilisent » le théâtre : « contrairement à ce que laissent entendre, aujourd'hui encore, bien des manuels scolaires, le texte de théâtre peut, doit se lire et n'est pas un texte mort et transparent » (Bernanoce, 2013, p. 34). Elle déplore que la dramaturgie qu'appelle le texte soit laissée de côté par les enseignants, et simplement opposée à une mise en scène manquante « qui viendrait expliquer le texte et l'éclairer » (Ryngaert, 1991, p. 18, cité dans Bernanoce, 2006, p. 62). Du côté québécois, Nadeau le souligne, la fréquentation du théâtre par les groupes scolaires est au mieux irrégulière, puisque la sortie culturelle n'est pas officiellement intégrée au cursus scolaire (2015, p. 4) : le théâtre, lorsqu'il est abordé par les professeurs de français, semble se faire principalement sous l'angle de la lecture.

L'inclusion des spectateurs dans l'espace de la représentation — par l'interaction et l'adresse directe — permet à tous les publics d'en être et d'approprier un monde théâtral souvent perçu comme clos. Il agit comme mise en contact avec les formes du théâtre et ses codes. Les représentations, foisonnantes, sont aussi l'occasion d'une exploration de la richesse et de la diversité des propositions théâtrales. « Le spectacle de rue f(ait) régulièrement tomber les murs visibles ou symboliques qui empêcheraient le spectateur de franchir l'entrée d'un théâtre et de se sentir en confiance pendant la représentation » (Saada, 2018, p. 45).

Il se produit également dans un cadre qui déplace les contraintes de la réception; le théâtre de rue permet de s'approcher du théâtre sans être embêté par la tenue du corps

qu'exigent les lieux culturels. Ces « lieux qui ne sont pas ordinaires, qui ne font pas partie du quotidien au sens où ils sont plutôt hors du temps et du cours de la vie » (Bourgeon-Renault *et al.*, 2014, p. 86) exigent une certaine tenue du corps : en effet il n'est pas possible de « s'y comporter sans gêne, librement » (Bourgeon-Renault *et al.*, 2014, p. 86). Ces distances réelles aux conditions de réception des arts vivants sont des freins à la fréquentation. Une exploration plus approfondie des mœurs de civilisation ayant permis le dressage des corps différenciés en fonction des classes sociales (dont Elias, 1973; et plus généralement, l'histoire politique des corps rédigée à partir des écrits de Marx et Foucault) et l'impact sur le rapport au théâtre, de même que celle de la transformation des institutions théâtrales qui ont progressivement encadré la tenue appropriée des corps des spectateurs (en instaurant des bancs au parterre, entre autres) (Ravel, 2002) ne peut ici se faire, mais constituerait un angle d'approche intéressant pour poursuivre la réflexion sur les outils de la médiation théâtrale dans sa forme « hors les murs ».

L'écart esthétique théorisé par Jauss dénote « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (Ethis *et al.*, 2015); il constitue à ce titre un critère d'analyse des œuvres. Or il est intéressant de décaler la perspective, et d'aborder l'écart esthétique en fonction de l'expérience des spectateurs. En effet, en déplaçant le regard vers les « instances qui exercent une médiation dans le processus de réception » (Sapiro, 2014), on peut mettre au jour la médiation culturelle que réalise le théâtre de rue, en ce qu'il permet de recomposer et d'actualiser l'idée que se font du théâtre les publics qui ne le fréquentent pas.

Ainsi le théâtre de rue qui constitue une occasion d'entrée en contact avec le théâtre, dans sa dimension festive, permet d'envisager la modulation des attentes envers la forme théâtrale. Le théâtre de rue, en d'autres mots, permet de faire voir autre chose

du théâtre, quelque chose qui ne faisait pas partie de l’imaginaire de ce que peut être le théâtre. Frédéric Dubois, idéateur du parcours *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, évoque à ce propos : « je raconte toujours cette anecdote, où, dans une des stations, la deuxième année, je me suis retrouvé près de deux ados. Tout le long, ils disaient : “Eille man, man, maaan! C’est trop hot, man !” Et c’était parfait. Ces deux-là, ils venaient de se faire dire que le théâtre, ça pouvait aussi être ça. » (Lambert, 2012) Un « aussi être ça » qui dénote, en creux, tout ce que ne semblait pas pouvoir être le théâtre : une forme qui interpelle, intrigue, et, plus simplement, intéresse. Les rencontres avec le théâtre de rue, « atypique » et « original » (Gonon, 2007, p. 72), prennent place dans un cadre familial et libre, et permettent de déstabiliser l’a priori d’un désintérêt pour le théâtre en offrant l’occasion d’aller jeter un coup d’œil « juste par curiosité », sans engagement, même quand on estime que le « théâtre n’est pas [s]a tasse de thé » (Lefevre, 2008, p. 42).

Fleury affirme que « la médiation culturelle possède une capacité à façonner la relation des individus à l’art et à produire des effets sociaux dont celui de confirmer ou, à l’inverse, d’infléchir les effets de l’habitus cultivé. » (Fleury, 2008, paragr. 41) Le théâtre de rue, qui cherche à nourrir un « désir de culture », une envie de théâtre, y parvient, note A. Gonon : « les spectateurs expriment une demande avide et enthousiaste » (2005) pour cette forme artistique hors les murs. Ils « apprécient l’ambiance festive, le métissage des communautés, la possibilité de ricocher d’un spectacle à l’autre, de se promener en famille et d’en trouver pour tous les goûts sans être capti[f]s de la représentation » (Granger, 2008b, paragr. 21). Le cadre festif, libre, où il se produit permet d’associer le théâtre à autre chose que l’appréhension du silence, de la durée (Saada, 2018, p. 120).

Il faut toutefois se garder de tomber dans l’angélisme de la réception, comme le nomme Lahire (2009), et de surinvestir la portée du théâtre de rue. Lamizet affirme que « la culture représente une part de vérité pour ceux qui y adhèrent, mais elle ne

représente qu'un système de formes pour ceux qui s'en tiennent à distance » (2000a, p. 13). La « démarche syncrétique » du théâtre de rue, comme pratique interdisciplinaire et populaire, qui place la relation conviviale et festive au public au centre de sa dramaturgie, fonde sa force et ses faiblesses, rappelle Granger (2008b, p. 26). Les « écritures inédites » et « assemblages novateurs » qu'il permet recèlent de potentialités, mais dont l'advenue n'est jamais assurée. En s'appuyant sur l'échelle d'implication des spectateurs de théâtre (Bourgeon, 1994, cité par Bourgeon-Renault *et al.*, 2014, p. 90-91), il est possible de penser que le théâtre de rue, par la médiation qu'il réalise, permet le passage d'une implication minimale, voire d'une indifférence, envers la forme théâtrale, à une implication moyenne, qui dénote une appréciation basée sur le plaisir et le divertissement. Sa capacité à mener à une implication maximale, qui associe le théâtre à l'imaginaire, à l'émotion, à l'identitaire par l'expérience, est évoquée par certains chercheurs du côté français (Féménias *et al.*, 2008; Gonon, 2008). Des recherches côté québécois seraient certainement à réaliser pour mieux saisir la réception des représentations déployées en rue, et faire état des parcours culturels des spectateurs qui les fréquentent.

Mais il faut distinguer le théâtre de proximité, qui se trouve près de chez soi, et est rendu possible par la dispersion des appareils culturels, dont la tenue de représentations en espace public, de l'action culturelle de proximité qui engage un rapport durable à la communauté. La multitude qui caractérise les festivals et le théâtre de rue ne permettent pas de les caractériser comme des dispositifs d'accompagnement des publics en soi. Ils constituent un dispositif de mise en relation, et offrent à ce titre un espace pour que des initiatives s'y déploient.

C'est ce qu'évoque Gaber, qui souligne l'importance des initiatives menées sur des temps plus longs : « plusieurs festivals font aujourd'hui le choix de travailler en amont avec les habitants, notamment dans les quartiers » (2014, p. 72). La simple tenue des festivals, en soi, ne suffit pas pour créer des liens signifiants à la

représentation; comme évoqué plus haut, ils permettent plutôt d'installer un cadre qui déplace les aprioris de la rencontre avec la forme théâtrale. Néanmoins l'action de médiation culturelle de proximité se réalise à travers des projets inscrits dans la durée des liens individuels aux représentations. Les projets dont fait état Gaber (2014) relèvent de la troisième stratégie d'art engagé évoquée par Lamoureux : la « création en commun comme stratégie d'émergence de sujet/acteur » (2008). Menés en marge des festivals qui accueillent la diffusion, ils se basent sur des expériences participatives et de co-construction ciblées, qui ont pris la forme de résidences artistiques au sein des communautés. C'est le cas de la compagnie Le Teatro del Silencio, dont la résidence de trois ans au théâtre d'Argenteuil a permis que se nouent des relations avec les populations : à travers l'inclusion des enfants dans le projet de création, c'est toute une communauté qui s'est sentie interpellée par le projet. Parents, travailleurs sociaux, employés municipaux ont été impliqués, nourrissant la création et l'échange (Gaber, 2014). Ainsi les structures plus soutenues de médiation culturelle au cœur des grands projets festivaliers permettent qu'advienne la médiation culturelle amorcée par le théâtre de rue. Le théâtre de rue, gratuit, accessible, libre et ludique, s'ancre ainsi dans les territoires, et dans la rencontre réciproque avec les populations. « Ce dont il est question, c'est de se regarder et de regarder autrui comme porteur de richesses complémentaires, et de trouver la meilleure façon de mettre ces richesses en valeur, dans le respect de chacun » (Gaber, 2014, p. 73). La diffusion, lors des festivals, de ces initiatives, rend publique cette participation artistique. En cela, elle permet de réaffirmer l'appartenance à une vie culturelle partagée : une forme qui rejoint, dans l'idéal, toute la rue, toute la population. Et ce, à travers le travail d'artistes, qui mettent en œuvre, en rue et en relation, le théâtre.

CHAPITRE IV

DES ACTEURS ENGAGÉS

Les deux derniers principes de la *Charte*, qui ouvrent ce chapitre, s'attardent à la dynamique transversale de la médiation culturelle et explicitent le rôle que jouent les acteurs dans la médiation culturelle. Nous poursuivons ensuite notre réflexion en engageant un regard critique sur la mise en acte du théâtre de rue par ses artistes, qui réalisent la médiation culturelle dans le théâtre de rue. Ils mettent en œuvre un engagement politique à travers leurs propositions artistiques, dont les formes portent leur vision du monde; c'est à partir de leur posture d'artistes engagés qu'ils interpellent l'espace public de la rue.

4.1 Sixième principe : Exprimer une dynamique transversale

La médiation culturelle est inhérente aux projets culturels en ce que sa posture et ses intentions en sont au fondement, estime la *Charte*. Le projet du théâtre de rue est à la fois un projet artistique et un projet culturel. Il est, dans son expression discrète, le fait d'une réflexion créatrice spécifique; il participe d'un projet culturel par son appartenance revendiquée à un champ disciplinaire qui inscrit le rapport au public et à l'exercice commun de la pensée au cœur de ses pratiques. La posture de médiation culturelle implique l'intentionnalité de la démarche d'accompagnement des publics vers la « pleine appropriation des objets artistiques à ceux qu'elle vise » (Montoya, 2009, p. 18). C'est une posture que le théâtre de rue fait sienne : ses artisans

souhaitent rendre possible pour tous l'appropriation de la représentation théâtrale. Cet effort marque l'ensemble du processus créatif, de la genèse des projets jusqu'à leur mise en acte dans l'espace public. C'est une intention qui est également poursuivie par les structures culturelles soutenant la création en arts de rue, dont les Centres nationaux d'arts de rue et espaces publics (CNAREP) financés par le ministère français de la Culture et les festivals.

La médiation culturelle est mise en œuvre par des acteurs, grâce à des actions et des pratiques : ces projets sont élaborés et réalisés en fonction d'une méthodologie adaptée aux objectifs de médiation. Or la médiation culturelle opérée par le théâtre de rue n'agit pas comme les actions d'un dispositif pensé en adéquation avec le projet culturel d'une institution et déployé par une équipe de médiateurs et de médiatrices. Il est une forme artistique dont les dispositions rendent possible la mise en relation entre artistes et populations : ainsi « la médiation étant pleinement intégrée au projet culturel et artistique, elle n'est pas affichée en tant que telle » estime Gonon (HorsLesMurs, 2010, p. 16). La médiation culturelle ainsi réalisée se fait par l'entremise de la représentation théâtrale de rue, en ce qu'elle a installé au cœur de son action artistique la préoccupation de la relation au spectateur.

La médiation culturelle est ainsi plutôt un horizon qui encadre la mise en geste de la pratique artistique; le motif du don de l'accès à l'œuvre par la médiation, mis en lumière par Montoya à partir de la théorisation de Simmel, trouve ici écho. Elle affirme : « les actions de médiation mobilisent très fréquemment une mise en scène discrète, minimale, mais irréductiblement présente, du "don" » (2009, p. 234). Ce thème se retrouve dans le discours des compagnies de théâtre de rue, qui souhaitent démocratiser les textes et leur accès. C'est une reprise du projet du théâtre pour tous de Vilar, afin de « mettre les œuvres (qui sont partie du trésor universel confisqué par les classes dominantes) à la disposition de tous », ainsi que le décrit R. Abirached (cité par Gonon, 2001, p. 79). De même, c'est cet idéal qu'évoque Émilie Noé,

directrice artistique de la compagnie Tout le monde dehors !; elle dit que le travail de mise en rue des textes permet que la banalité de la rue désacralise l'écriture et rende aux gens la beauté des mots (discussion non archivée, 22 août 2012) — et qu'en ce sens, les acteurs agissent à titre de passeurs culturels.

De plus, la mise en rue, pensée comme une modalité spécifique du jeu d'acteur qui exige une attention particulière à la corporéité et l'actualité de la présence (Freydefont, 2010, paragr. 188), peut aussi être considérée comme proposant une interprétation médiée de ces textes, à l'instar de celle que réalisent les médiateurs culturels : « en proposant des interprétations, en produisant des interprétations lui-même par le travail de traducteur qu'il engage, il recrée, transforme, modifie » la relation à l'œuvre (Chaumier et Mairesse, 2013, paragr. 49).

4.2 Septième principe : Des professionnels engagés

Le travail de médiation, précise la *Charte*, est confié à des professionnels, dont le statut est valorisé et les compétences reconnues et qui sont les principaux interlocuteurs auprès des publics pour la structure concernée. Ils sont la clé de voûte du développement d'une relation durable entre l'institution et le territoire. La vision ici déployée par la *Charte* est à resituer dans son contexte français : d'une part, ancrée dans un mouvement de professionnalisation des médiateurs qui cherche à faire reconnaître les compétences spécifiques des médiateurs et des médiatrices, et d'autre part dans une vision française de la médiation culturelle, qui s'est développée à partir des institutions à destination du terrain où elle se pratique dans une visée de soutien à la démocratisation culturelle. Or, au Québec, la médiation culturelle s'est déployée au début des années 2000 « dans le contexte d'un intérêt marqué pour les problèmes d'inclusion sociale » (Bélanger, 2007, p. 29); Lafortune proposait même, en 2007, le terme de médiation socioculturelle, plus adapté au projet politique de démocratie

culturelle, proposant un autre « vivre-ensemble » porté par l'animation culturelle telle qu'elle se pratique au Québec (Lafortune, 2007). L'art communautaire et le théâtre d'intervention, bien implantés, ont eu une influence sur le développement de la pratique de la médiation culturelle au Québec. Lamoureux déplorait cependant « l'importance de la logique institutionnelle derrière l'attraction que subit cette notion (la médiation culturelle) au Québec » (2008, paragr. 41). Ainsi les approches de la médiation culturelle, et sa mise en œuvre comme mode d'intervention culturelle au Québec, sont plurielles; coexistent pratiques engagées et pratiques institutionnalisées, (Casemajor *et al.*, 2017, p. 1) qui, mises en tension, travaillent la fonction même de la médiation. Y contribue également la professionnalisation de la médiation culturelle, en plein essor au Québec, après la mise sur pied de formations collégiales (AEC) en 2016 et universitaires (DESS) depuis 2010; une charte de pratique de la médiation culturelle est en cours de rédaction par le Regroupement des médiateurs.rices culturel.les du Québec (rMcQ).

Les artistes qui présentent en rue ne se réclament pas tous de la médiation culturelle pour réfléchir leur action artistique et culturelle; c'est en partie parce que la notion, en elle-même, est généralement accueillie de manière sceptique (Langevin-Tétrault, et Martineau, 2007). Il est pourtant possible de constater que les artistes sont, dans la rue, les interlocuteurs privilégiés auprès du public et que ce sont eux qui, à travers les festivals et les saisons de diffusion, sont appelés à alimenter les rencontres et pérenniser les relations entre théâtre de rue et populations. L'« engagement créatif fort, porteur d'une démarche qui réitère le caractère commun de la culture et sa portée à la fois inclusive et transformative » (Langevin-Tétrault et Martineau, 2007, p. 40) qui constitue le dénominateur commun des pratiques de médiation culturelle qualifient les artistes de rue comme médiateurs culturels. Ils permettent de déplacer la relation au spectateur de l'œuvre vers l'artiste; ils travaillent la relation à l'art et à la culture au plus près des publics. Les artistes de rue ont fait de la rencontre avec le public l'objet central de leur démarche artistique : ils « cherchent par tous les moyens

à rencontrer l'autre et à le rencontrer autrement » (Gonon, 2008, p. 78). La médiation culturelle est ainsi partie prenante de leur démarche artistique; pour certains elle s'inscrit concrètement dès la phase d'écriture et d'élaboration, dans la prise de contact avec le public à la fois pour partager la démarche artistique en cours, et pour nourrir le projet d'écriture : il y a un « besoin de travailler sur le terrain, d'aller rencontrer les gens pour écrire », dira Nadège Prugnard (HorsLesMurs, 2010, p. 4). Cet enrichissement mutuel, que permet la rencontre avec les publics, est au cœur de la relation dynamique que cherche à établir le théâtre de rue (Saada, 2018, p. 84).

4.3 Des artistes engagés

À l'instar de la médiation culturelle qui voit la cohabitation de pratiques diversifiées, certaines plus consensuelles et d'autres résolument engagées (Casemajor *et al.*, 2017, p. 5), le théâtre de rue accueille une diversité de postures : si d'un côté, certains artistes endossent le rôle d'amuseurs publics et s'inscrivent volontiers dans le champ du divertissement, de l'autre se trouvent des artistes et des compagnies théâtrales engagées, qui situent leur action dans « une réflexion artistique sur la place et le rôle de l'art dans la ville (la *polis*) » (Sagot-Duvauroux et Dapporto, 2000, paragr. 42). Ces derniers s'installent dans l'espace public en revendiquant la portée politique du terrain de jeu qu'ils ont choisi, et de l'acte même de prendre parole dans la rue. Le discours des artistes engagés, ainsi que celui des regroupements et des associations auxquelles ils appartiennent, lie l'art au politique : ils sont « acteurs artistiques et acteurs politiques » (La Fédération nationale des Arts de la rue, 2017). La légitimité de leur action de prise de parole dans la cité s'appuie sur ce double statut. L'art est un outil d'action politique; le théâtre de rue porte ce projet politique, comme critique de l'état du monde actuel.

Les recherches et écrits de Lamoureux sur l'art engagé permettent d'éclairer la posture défendue par les artistes de rue. Elle identifie trois grandes stratégies de déploiement de l'art engagé, qui toutes trouvent écho dans les pratiques des artistes de rue : « l'exposition publique d'une sensibilité politique », la proposition « des expériences symboliques d'alternatives », et enfin la « création en commun comme stratégie d'émergence de sujet/acteur » (Lamoureux, 2008).

4.3.1 L'exposition publique d'une sensibilité politique

La première stratégie, l'exposition publique d'une sensibilité politique, voit les artistes proposer, « par l'intermédiaire de leurs œuvres, leurs perspectives, sensibilités, regards et prises de position sur des enjeux les touchant » (Lamoureux, 2008, paragr. 8). C'est le cas de la proposition intitulée *Sans queue ni tête*, de la Compagnie des chimères présentée à Chalon-sur-Saône en 2012. Reprenant dans un théâtre burlesque les objets stéréotypés de l'univers féminin — talons aiguilles, maquillage, bavardages mondains — dont elles extrapolent l'usage jusqu'à l'absurde, les comédiennes déconstruisent l'allant de soi de ces symboles et offrent un commentaire pertinent sur la lourdeur des obligations qu'ils constituent. Le sens politique du propos, bien que s'appuyant sur l'humour propre aux formes théâtrales de rue, est clair; la transgression ludique des codes dits caractéristiques de la féminité dénonce leur prétendue évidence, et fait valoir un rapport critique aux exigences spécifiques de présentation de soi qui incombent aux femmes dans un univers patriarcal. La dérision ici à l'œuvre « porte en elle une dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi ou des principes largement acceptés dans une société ou dans un groupe » (Mercier, 2001, p. 10). Il est à souligner que l'humour, comme posture qui permet d'aborder avec détachement le réel en soulignant ses éléments dissonants (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012b), est particulièrement présent dans le théâtre de rue, à la fois sous ses formes comiques et ironiques. Le rire

permet de « redonner de la publicité à la critique sociale » (Mercier, 2001, p. 11), et participe, dans le théâtre de rue, des outils d'énonciation d'une prise de position sur les enjeux sociaux et politiques des artistes engagés.

4.3.2 Les expériences symboliques d'alternatives

La deuxième stratégie d'art engagé identifiée par Lamoureux, les expériences symboliques d'alternatives, conçoivent des dispositifs positionnant, au moins potentiellement, les gens « en décalage par rapport aux normes, aux perceptions, aux règles de la vie usuelle » (Lamoureux, 2008, paragr. 8). Ils invitent à une autre modalité de répartition des postures assignées entre artistes et spectateurs, dans un large éventail de dispositions et dispositifs, parmi lesquels Guénoun évoque la « double marche : acteurs en cortège, public en marche à côté. Au lieu du traditionnel face-à-face : voici le côté à côté » (2005, p. 82). Acteurs et spectateurs vont, de pair, dans les rues. D'autres modalités sont aussi possibles : ainsi de la proposition intitulée *Jardins secrets*, de Véronique Côté, lors de la toute première édition du déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, en 2009-2010 (Poirier *et al.*, 2010). Chacun des spectateurs était accueilli par un comédien ou une comédienne pour le partage d'un lit, l'espace d'un instant de confiance; en plein air, dans l'ambiance poétique d'une nuit d'été peuplée de lits blancs en fer forgé, se déroulent une infinité de représentations intimes, le temps court d'une rencontre d'un à un. Ces représentations mettent en scène une proximité physique et émotionnelle qui brouille les frontières entre ce qui distingue le privé du public, en ce qu'elles jouent sur les différentes modalités d'intimité qu'elles disjoignent et cumulent (Wake, 2017, p. 165). Pris en tension entre une mise en scène de l'hyperintimité qui fait advenir, l'espace d'un instant, une réelle rencontre, et une forme qui exalte le privilège de l'expérience individuelle de la performance, ces représentations déplacent les codes usuels des rencontres entre comédien et spectateur.

4.3.3 La création en commun

La troisième stratégie dont fait état Lamoureux, la création en commun comme stratégie d'émergence du sujet/acteur, s'invite également dans le théâtre de rue. Certains des projets présentés sont issus d'une démarche collaborative entre un artiste et un groupe de citoyens, comme en témoigne *La grande manufacture* de Giorgia Volpe déjà évoqué. L'ancrage du festival qui accueille *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* dans la ville de Québec est à ce titre essentiel : en effet le projet de Volpe a pu voir le jour entre autres en raison de la nature *in situ* de la proposition que rend possible le parcours déambulatoire tel que conçu par l'équipe du festival. Le tableau se présentait comme un dialogue avec les femmes qui le composaient, et avec le lieu qui les accueillait. En mettant en son cœur des femmes racisées, effectuant un travail manuel, l'artiste a élaboré avec elles un dispositif favorisant la rencontre, et la prise de parole publique de femmes le plus souvent invisibles dans l'espace public. Le contexte des observations menées sur le terrain n'a pas permis de nouer des liens en amont du festival avec l'artiste, et de suivre dans la durée son processus créatif articulé autour de la participation des spectateurs. Une approche centrée sur cette démarche, et déployée sur un temps plus long, aurait rendu possible l'étude de telles initiatives, et aurait permis de mieux comprendre les motivations et les modalités d'inclusion des spectateurs dans l'élaboration des représentations, en plus d'explorer les effets de celle-ci auprès des femmes impliquées dans le projet — qui serait certainement à réaliser pour mieux saisir l'impact de cette participation artistique publique.

Les projets de la sorte étaient moins nombreux au moment des observations menées dans le cadre des festivals de théâtre de rue en France, notamment en raison de l'économie festivalière, qui voit la multiplication des festivals sur le territoire sur une courte période (de mai à septembre) et impose un cadre de production qui exige des artistes et des compagnies des spectacles pouvant être présentés dans de multiples

contextes, tout au long de l'été. Néanmoins, les compagnies et les centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP) travaillent de plus en plus, à l'extérieur de la saison estivale, avec les populations des quartiers qui accueillent leurs ateliers. À Chalon-sur-Saône, par exemple, le CNAREP L'Abattoir, producteur du festival, a mis en place Le sous-titre, qui, tout l'hiver, oriente la lignée créatrice des artistes en résidence qu'il reçoit. Ces résidences, qui inscrivent les artistes et l'art public dans le territoire, ont pour but la création d'une œuvre collective, réalisée lors d'ateliers mensuels (intitulés les Mardis du Sous-titre) avec un groupe de participants. L'œuvre conçue est présentée en première lors du lancement du festival.

4.3.4 Hors logique d'institution théâtrale

De plus, les artistes de rue ne s'inscrivent pas dans une logique institutionnelle de la médiation culturelle en faveur des institutions théâtrales. Crespin précise : « il y a de fait un écart, et parmi tous les acteurs de la rue, beaucoup se sont écartés des institutions théâtrales françaises développées à partir de 1959. Il y a une différence d'enjeu » (2008, p. 23). Ils conduisent leur action artistique dans un même mouvement que celui de leur action citoyenne, hors les murs, et c'est la portée de ce geste et sa dimension politique qui semble dominer. Leur engagement est résumé par la codirectrice de la compagnie Ilotopie ainsi : « (...) [c]e qui nous intéresse, c'est le public dans la plus grande diversité possible, la plus grande mixité, l'altérité; la rencontre avec l'autre, différent de soi-même » (Françoise Léger, citée dans Gonon, 2007, p. 2). À quoi s'ajoute « la liberté, hors des contraintes institutionnelles » qu'identifie Simonot (cité par Gonon, 2001, p. 53) comme caractéristique mise de l'avant par les artistes de rue, qui s'accompagne d'une « adhésion aléatoire. C'est le risque et le pari du pacte de représentation en rue » (Gonon, 2001, p. 73).

Cette double action, politique et artistique, correspond aux éléments motivationnels qu'identifie Lamoureux dans le discours des artistes engagés : leur volonté de rejoindre un public non caractérisé; de toucher les gens et les faire réagir; et l'attachement à la liberté d'action rendue possible par le cadre d'action choisi, ainsi que le risque associé à celle-ci (2008, paragr. 21). Elle fait également écho à la posture d'artistes qui souhaitent rejoindre le plus grand nombre possible, « leur objectif premier ne semble pas tant lié à la promotion de l'art (ce qui ne l'exclut pas non plus), mais à la “portée” de leur pratique engagée et donc aux répercussions plus politiques » (Lamoureux, 2008, paragr. 22).

4.3.5 Particularité québécoise

Il est par ailleurs intéressant de souligner la distinction avec le cadre québécois de notre observation : le spectacle déambulatoire à Québec est l'œuvre du Carrefour international de théâtre, un festival de théâtre qui a longtemps partagé sa programmation avec le Festival TransAmérique. Aux dires même de sa directrice, la manifestation cherche à faire valoir le théâtre, et ses artistes. Le contexte, plus institutionnel, n'articule pas les mêmes idées de prise de risque et d'ancrage politique de la posture du côté des artistes. L'idée du déambulatoire est vécue comme improbable et irréaliste (Dubois, 2015, p. 58) au moment de sa mise sur pied en 2009, mais elle ne se réclame pas d'une appropriation de l'espace public. Dubois, à l'origine du projet, évoque la liberté qu'offre l'espace de la rue en opposition au contexte des représentations en salle; la liberté d'action ici possible en extérieur n'est pas celle gagnée contre le cadre institutionnel : elle est plutôt celle que permet l'institution théâtrale qu'est le festival Le Carrefour, qui assure les moyens logistiques de la manifestation (Dubois, 2015, p. 58).

Ceci n'est pas sans effet sur les enjeux de reconnaissance artistique de la pratique « hors les murs », qui ne se déploient pas de la même façon à Québec, à tout le moins en ce qui a trait au déambulatoire d'*Où tu vas quand tu dors en marchant... ?* La manifestation, qui se déroule depuis dix ans, a accueilli des artistes reconnus du milieu théâtral québécois, invités à composer un tableau : on peut penser entre autres à Christian Lapointe (2017-2018), Anne-Marie Olivier (2013-2014), Fabien Cloutier (2013-2104), Frédéric Dubois (2011-2016), Steve Gagnon (2011-2012). L'évènement « est par ailleurs rassembleur pour tout un milieu, celui du théâtre » (Lambert, 2017), ce qui n'est sans doute pas étranger à la place symbolique forte qu'occupe le festival Le Carrefour au sein de la ville de Québec, en plus de la cohésion du milieu théâtral dans la capitale nationale. Le déambulatoire, sans équivalent sur le territoire québécois, est perçu comme à part. Fait-il l'objet d'une fierté qui déplace les enjeux de reconnaissance ?

Il semble bien incarner, pourtant, ce que Lamoureux identifie : « l'importance actuelle accordée au Québec à la médiation culturelle nous semble provenir beaucoup plus “d'en haut”, du point de vue des institutions, que “d'en bas”, des artistes eux-mêmes » (2008, paragr. 37). Marie Gignac, la directrice du festival, inscrivait ainsi la mise sur pied du parcours en 2009 dans une « stratégie de conquête de nouveaux publics » (Montero, 2013, p. 130); l'initiative du déploiement en espace public est venue à travers une organisation bien implantée, qui y voyait une portée en fait de relations publiques, plutôt que d'un regroupement d'artistes qui aurait réclamé l'espace public comme lieu de son action artistique. Une perspective plus large des propositions théâtrales en espaces publics, permettant de les situer dans la continuité de la tradition d'action culturelle québécoise, serait à réaliser pour mieux comprendre les enjeux de reconnaissance des pratiques issues des artistes engagés en territoire québécois et leur mise en tension avec les initiatives institutionnelles telles le déambulatoire. De plus, une exploration ciblée de la scène théâtrale de la ville de Québec, dans toutes ses déclinaisons, permettrait certainement de mettre en

perspective le rôle que jouent artistes et institutions dans la médiation culturelle par le théâtre « hors les murs ».

L'une des distinctions qui apparaît ainsi entre la situation française et la situation québécoise sur l'art de rue est dans le rapport à l'espace public : d'un côté l'espace public est pris, et institué, comme politique, et dans l'autre cas il semble d'abord négocié, puis investi, comme commun. La recherche et réflexion qui s'imposent sur la distinction sociohistorique permettant d'explorer ce rapport différencié à l'espace public excède le cadre du présent mémoire; une des pistes à envisager serait pourtant de tracer, par-delà le rapport à l'espace public et sa dimension politique, le cadre géographique et urbanistique qu'occupent les parcs dans l'imaginaire urbain anglo-saxon (où se produisent de nombreuses représentations de théâtre en plein air, dont *Shakespeare in the park* décliné par plusieurs villes, dont Montréal) par opposition aux places, privilégiées par les artistes dans les villes de culture « latine », tant en Europe que dans les Amériques. Il nous apparaît significatif que la plupart des lieux investis par le déambulatoire soient des lieux de loisirs : parcs, cours, promenades, en opposition aux places et rues ressaisies par les festivals français.

4.4 Des artistes qui saisissent l'espace public dans son sens politique

Le choix de la rue comme terrain d'action pour s'adresser au *public-population* en interpelle la portée publique et symbolique. C'est à elle que se réfèrent les artistes de rue : « ce territoire est celui que l'on nomme la rue et que l'on peut aussi nommer l'espace public, l'espace ouvert, la matière et l'échelle urbaines. » (Crespin, 2008, paragr. 43) Le terrain de jeu est vaste, à la croisée de plusieurs usages et dimensions de la vie en société : comme « théâtre des interventions, terrain où on se réapproprie l'espace public, la rue constitue le carrefour privilégié des rencontres entre différentes formes d'expression artistique et de contestations », énonce Szmidt (2015, p. 611). La

rue décline un ensemble d'expressions qui témoignent de son sens politique : par métonymie, « la rue, espace de l'agitation politique, des guerres civiles et des luttes révolutionnaires », indique le portail lexical du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL, 2012c). Et par extension : « le peuple, les gens de la rue, la population des villes prête à s'insurger » (CNRTL, 2012). On dit descendre à la rue, être dans la rue, pour prendre parole. L'imaginaire distinct qui se déploie dans le discours des artistes sur leur pratique de rue illustre qu'ils accordent, malgré le cadre désormais très institutionnalisé et prévisible de leur action en festival, un aspect subversif et intempestif à leur irruption dans l'espace public, qu'ils estiment activer de ce fait. Ces aspirations à transformer l'espace public par la représentation théâtrale s'appuient sur une attitude politique (Bishop, 2012, p. 188) : leur posture comme artistes engagés. Les festivals de théâtre de rue, historiquement, sont nés d'une action politique commune : « c'est l'acte de regroupement qui prime » (Granger, 2008a, paragr. 4) pour les troupes de théâtre militant, autour du festival conçu comme rituel et mise en acte de l'espace public comme espace à habiter, lieu d'une parole à prendre pour tous (Gaber, 2009). Les récits des premiers festivals, dont ceux d'*Aix, ville ouverte aux saltimbanques* qui se déroula de 1973 à 1976, « perçu comme l'évènement fondateur des arts de la rue en France » (Institut national de l'audiovisuel, 1974) témoignent de cette énergie, de ce bouleversement et de la rupture que créait l'occasion des artistes de rue.

En situant leurs représentations dans la rue, les artistes puisent « dans l'imagerie des carnivals et des foires médiévales et [...] seraient les héritiers des jongleurs, des bonimenteurs, des marionnettistes et des farceurs de cette époque » (Granger, 2008b, paragr. 9). Cette filiation est principalement d'ordre mythique, puisque la nature même de l'espace public et le rôle des artistes qui s'y produisent ont été profondément transformés par les révolutions bourgeoises et l'avènement des démocraties modernes (Chaudoir, 2000); néanmoins demeure l'imaginaire carnavalesque qu'ils mobilisent. Le propre de la perception carnavalesque du monde

est « de faire entendre aussi, à côté de (ou contre) la culture officielle, sérieuse et légitime, monologique donc, les voix d'une culture comique, populaire et polyphonique, celle de la place publique » (Scarpa, 2000, p. 160 cité par Ménard et Scarpa, 2015). Malgré l'instance organisatrice du festival, les artistes de rue estiment toujours possible de faire valoir cette pluralité de voix comiques, populaires, et publiques. Ils entretiennent, à leur façon, « ces “voix de la place publique” et ce “commerce libre et familial” [non hiérarchique] qui configurent un type et même au fond un style de “communication humaine” » (Privat, 2019).

Ainsi la culture de la place publique, hétérogène dans ses manifestations, est avant tout orale. C'est l'une des caractéristiques du théâtre de rue : dans la grande majorité des cas, aucun texte ne pourra se substituer aux représentations (revue *Cassandra*, 1997, part. Le théâtre de rue est-il anti-intello ?). Les créations font l'objet d'un important travail d'écriture en amont, mais donnent rarement naissance à un texte; elles sont représentations, en acte. Ce refus du texte tient en partie à une certaine méfiance envers l'écrit, dont l'accès est enjeu de pouvoir (revue *Cassandra*, 1997, p. Le théâtre de rue est-il anti-intello ?); d'autre part, les traces laissées en écriture n'ont pas, pour les praticiens, la même portée commune que la parole prise dans la rue. Ce temps commun est éphémère et non reproductible (Saada, 2018, p. 40) : le moment de la réception est très majoritairement celui de la représentation et il ne pourra y avoir de retour au texte, par la suite.

L'importance accordée à ce temps partagé dans la réception, définie sur le registre de l'unicité du moment vécu en commun, n'est toutefois pas sans effets sur la portée politique de leur action. Bishop souligne que l'absence d'audience « secondaire » (2012, p. 190) des arts participatifs, à l'instar du théâtre de rue, restreint la possibilité de réception critique des propositions artistiques. Elle affirme : « a lack of public critical discourse ensured that the stakes were kept low, rendering community art harmless and unthreatening to social and cultural stability » (Bishop, 2012, p. 190).

La visée transformatrice de l'irruption en espace public du théâtre de rue se trouve ainsi limitée par l'absence d'appareillage critique qui permettrait la construction publique du sens de l'action collective artistique réalisée par le théâtre de rue et ses artistes : la portée politique de la prise de parole publique sous forme artistique s'en trouve affectée.

Les réseaux de solidarité et d'entraide très forts qui marquent le milieu (Sagot-Duvaurox et Dapporto, 2000, paragr. 40) et l'idéal d'égalité qu'ils sous-tendent favorisent un discours « prudent et rarement contradictoire ou prospectif » (Granger, 2008b, p. 26) de la part des compagnies et des artistes à ce sujet : l'effort « d'un vrai travail critique sur leur esthétique » (Granger, 2008b, p. 25) et la légitimation intellectuelle qu'il rendrait possible ne semble pas encore advenu. En cela, et malgré le fait qu'ils « assument et revendiquent leur cheminement » (Granger, 2008b, p. 26) artistique et la portée émancipatrice de leur action engagée — se rapprochant de cette manière du projet de médiation culturelle —, ils s'exposent à une lecture où la dimension festive et divertissante des représentations prédomine. C'est sur cette mise en tension de la fête et du théâtre que portera le prochain chapitre.

CHAPITRE V

UNE REPRÉSENTATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE IMMERSIVE

5.1 Fête et théâtre : deux modèles disjoints ?

Il est difficile de ne glisser mot, dans le contexte d'une réflexion sur les festivals de théâtre de rue, de la théorisation divergente dont ont fait l'objet le théâtre et la fête comme modèles de construction politique aux XVIII^e et XIX^e siècles, et dont on trouve encore les échos dans le regard porté sur les arts de rue. Dans un article portant sur la conception de la fête et du théâtre chez de Staël et Michelet, Robert expose les grandes lignes de ces deux modèles, et leur appartenance réciproque. D'une part la fête, qui constitue le modèle de « la démocratie directe, fondée sur l'homogénéité et la participation unanime du peuple » (Robert, 2014, p. 1) et d'autre part le théâtre, valant pour « la démocratie représentative, prônant l'utilité de la représentation pour édifier et unifier un peuple » (Robert, 2014, p. 1).

Si Garat place indéniablement les festivals de théâtre de rue du côté des fêtes, en ce qu'ils « investissent l'espace public, œuvrant au lien entre les différentes parties de la ville, notamment entre les quartiers et le centre » (Garat, 2005, paragr. 39), et qu'ils sont « des temps sociaux de rencontre, de retrouvailles amicales ou familiales, la participation en solitaire est rare, y participer constitue un signe, parmi d'autres, d'appartenance à un groupe » (Garat, 2005, paragr. 36), il n'en demeure pas moins que les représentations en sont constitutives, et que la distinction entre les acteurs et

les spectateurs ne s'efface jamais complètement. Ainsi cohabitent fête et théâtre au sein d'un même espace, au même moment. Il nous a semblé qu'explorer la dispute à laquelle se sont livrés le théâtre et la fête quant au projet de former communauté à partir d'un public hétérogène, soit la question de « l'importance du public populaire dans l'élaboration de la collectivité » (Robert, 2014, p. 2), permettrait d'enrichir notre réflexion. En effet, cette préoccupation démocratique nous a semblé rejoindre celle de la médiation culturelle, en ce qu'elle en décline une acception du projet, posé par Saez en d'autres termes : « la participation des habitants à la vie culturelle » (2018, p. 2).

La pensée de Rousseau, « qui discerne dans le théâtre une manifestation de la division monarchique des êtres humains en deux catégories, ceux qui agissent et ceux qui suivent » (Robert, 2014, p. 2), a laissé des traces chez les artistes de rue. En effet le désir d'interactivité et de mise en mouvement des spectateurs, que Chaumier énonce comme « poncif des arts de la rue » (2000, p. 1), est articulé par les artistes pour s'opposer à la division irrémédiable des rôles assignés qu'engendrerait le théâtre. Les effets de cette « utopie participationniste » (2000, p. 1) — soit l'intégration des spectateurs à l'espace de la représentation par le brouillage des frontières entre acteurs et spectateurs — sont réels, affirme Chaumier. Et cela malgré le fait que c'est d'abord l'illusion de leur mise en œuvre qui fait effet, car elle se trouve rarement réalisée. Les artistes semblent ainsi se placer résolument du côté de la fête : un « espace d'égalité, de pure invention, de création libre et de spontanéité. La fête incite à la réciprocité et à la mobilité » (Robert, 2014, p. 1); où « l'important étant moins le résultat que l'action elle-même. Le fait d'en être prenant le pas sur les effets produits » (Chaumier, 2000).

En des temps où le projet démocratique semblait menacé par « l'écart croissant entre la bourgeoisie et les classes laborieuses » (Robert, 2014, p. 8), à l'aune de la révolution de Février (France, 1848), le modèle festif offre une « affirmation » et une

« promesse » d'unité politique qui séduit, en ce qu'elle offre la possibilité, pour le peuple, de « recouvrer une image authentique de leur identité collective » (Robert, 2014, p. 8). Cette image, appropriée et usurpée par les discours de ceux qui lui sont extérieurs, n'appartiendrait plus en propre « à son seul possesseur légitime : le peuple lui-même » (Robert, 2014, p. 8), dénonce Michelet, qui théorise la fête cent ans après Rousseau. Il s'agit donc, pour le peuple et par la fête, de voir et de se voir faisant partie d'un tout, de se donner une image plus « authentique » (Robert, 2014, p. 9) de son identité. Cette requalification du populaire par la fête, qui « substitue à une image arbitraire une représentation authentique de l'homme, élaborée par la multitude et non par une minorité » (Robert, 2014, p. 10), installe la pluralité au cœur du projet collectif démocratique.

Pourtant, le modèle festif ne parvient jamais complètement à sa réalisation : en effet la fête est nécessaire pour révéler à soi le peuple, mais d'où vient la fête si le peuple ne se sait plus être, parce que trop aliéné ? Pour Michelet, « la fête est spontanée ou elle n'est pas » (Robert, 2014, p. 10); elle « naît de soi-même » (Robert, 2014, p. 10). En l'absence de l'instinct populaire qui ferait naître la fête, là advient le théâtre civique et populaire : « comme catalyseur et soutien de la fête » (Robert, 2014, p. 11). C'est le théâtre qui rendra sa voix au peuple; celui-ci, se voyant en scène, « reprendra conscience de sa vraie nature et de son instinct de sociabilité » (Robert, 2014, p. 11), et pourra faire advenir la fête, où tous seront acteurs. Le théâtre est donc une « étape indispensable dans le mouvement historique vers la participation universelle de la fête » (Robert, 2014, p. 14).

Ce théâtre, même pensé comme véritable « représentation sans séparation » (Rancière, 2003, p.174 cité par Robert, 2014, p. 12), n'a donc pourtant de cesse d'instaurer un clivage entre ceux qui façonnent l'image du peuple, et ceux qui la reçoivent. Voir même, repousser à d'autres lendemains le moment où le peuple saura, enfin, abolir la distance à l'action : « l'histoire du théâtre populaire montre que [...] les instances

dirigeantes n'ont jamais estimé (et n'estimeront sans doute jamais) que le peuple est suffisamment "prêt" pour une participation effective et directe » (Robert, 2014, p. 14). Il reviendrait aux élites, aux artistes, de parler et d'écrire, de mettre en mots, en image et en rue, pour donner sens et forme et insuffler au peuple l'énergie qui était la sienne. C'est quand le peuple saura, grâce aux élites, prendre voix, qu'elles prêteront oreille enfin : « Que ce peuple se ranime, il chantera lui-même pour lui; et nous, nous écouterons » (Michelet, 1848, p. 282 cité par Robert, 2014, p. 14).

Cette tension est en partie contemporaine, et trouve écho dans l'analyse de Lamoureux sur la posture de l'artiste engagé face aux participants des projets initiés, où « subsiste encore une croyance dans la singularité et la position privilégiée des artistes » (2008, paragr. 30) : ainsi s'illustrent

les contradictions entre, d'une part, le refus de se percevoir et de se présenter comme des personnes détenant la vérité ou supérieures aux autres, et d'autre part, le souci de mettre en exergue la valeur de ce qui est réalisé et une certaine expertise acquise au prix d'un long processus d'apprentissage. C'est d'ailleurs souvent dans le rapport concret à l'autre que cette ambiguïté transparait le plus et, chez les artistes, dans la difficulté qu'ils ont, malgré leur discours, à laisser une place prépondérante aux participants dans leur projet. (Lamoureux, 2008, paragr. 31)

Au sein des festivals de théâtre de rue, cette tension se déploie dans la nécessité de maintenir la frontière, même minimalement, entre acteurs et spectateurs, pour qu'ait lieu la représentation. Malgré les multiples « déclinaisons des façons de lui faire croire qu'il peut être » acteur qu'analyse Chaumier au sein du théâtre de rue (2000, p. 8), le spectateur demeure nécessaire comme pôle inesthétique pour la fonction dramatique (Mervant-Roux, 2008, p. 66).

Mais si la fête ne peut exister sans le théâtre, de même « le théâtre ne peut exister sans la fête » (Robert, 2014, p. 1). Il faut insuffler au théâtre des airs de fête pour que l'identification qu'il permet « en reprodui[se] les effets psychiques (sensation d'appartenance, oubli de soi et participation immédiate) » (Robert, 2014, p. 7) chez les spectateurs. C'est en produisant sur son public les sensations festives d'une harmonie identitaire et d'une participation collective que le théâtre pourra ranimer l'impulsion créatrice du peuple et le mener à la fête.

Il est à ce titre significatif que l'artiste Giorgia Volpe ait dressé, au plein centre du parc qui accueillait son tableau *La grande manufacture*, un arbre de mai, symbole de fête par excellence. Aussi appelé un mât de mai, il s'agit d'un arbre « élagué, sans racines, très haut (...) décoré de laurier, de fleurs, de fruits et de rubans » (Fechner, 1987, pp. 24-25) dont l'érection dans les villages à l'arrivée du printemps était l'occasion de fête. La tradition de l'arbre de mai est attestée en France depuis le 13^e siècle (Fechner, 1987), et a été importée en Nouvelle-France, où la « coutume s'est maintenue jusqu'au XIX^e siècle » au Québec (Réseau des archives du Québec, n.d.). Il est un symbole festif et collectif, « qui permettait ainsi au village d'affirmer sa cohésion et sa force » (Fechner, 1987, p. 25). L'artiste a obtenu des retailles de drapeaux du Québec pour orner le mât, autour duquel s'entrecroisaient les spectateurs, tissant et nouant les étoffes dans un geste hautement symbolique.

Les festivals de théâtre de rue apparaissent en ce sens comme des « espaces-tiers, où se nouent expérimentations sociales et expérimentations culturelles, tandis que la médiation culturelle se joue précisément dans ces interactions entre le “haut” et le “bas”, dans ces relations interpersonnelles voire affectives entre des univers et des parcours différents. » (Arnaud, 2008, paragr. 30) L'identité conjointe artistique et culturelle des festivals de théâtre de rue, dans la célébration populaire du festif et du multiple qu'ils proposent, maintient en tension la fête et le théâtre.

5.2 La dimension festive du théâtre de rue : une expérience immersive

Une des façons de cultiver cette dimension interstitielle festive, outre d'inclure les spectateurs comme acteurs dans la représentation, est de travailler les frontières de ce qui est perçu comme mis à distance. En réalisant des œuvres théâtrales *in situ*, les artistes estompent les frontières entre ce qui est réel — le spectateur — et ce qui est fictif — la représentation. Ces frontières « sont physiquement perturbées; l'oscillation entre réel et imaginaire n'est plus structurée par une séparation physique » (Bouko, 2016, paragr. 12). Cela favorise le rapprochement des spectateurs et des acteurs dans un même espace et « permet de s'opposer aux dispositifs qui participent de la reconstruction du monde en l'état », affirme Szmidt (2015, p. 616).

Ainsi se déploie un théâtre que Freydefont qualifie d'immersif. C'est un théâtre qui, à l'instar du théâtre de rue, « place le spectateur au cœur d'une action, privilégie le facteur relationnel, propose une expérience à vivre, favorise l'exercice de la sensation, construit la relation sociale » (Freydefont, 2010, paragr. 30). Il s'agit, pour les propositions, de faire vivre une expérience à la fois de façon « singulière et partagée » (Freydefont, 2010, paragr. 15). Ou, comme le dit Jacob, à la fois « plurielle et située » (2007, p. 31).

Dans les festivals de théâtre de rue, c'est le dispositif festivalier en soi qui rend possible en premier lieu cette immersion dans la « ville devenue théâtre ». « L'effet de cohésion repose sur le partage d'une image commune, celle de la ville en tant qu'objet spatial, unifiée dans son centre », affirme Garat (2005, paragr. 45). Pendant quelques jours, toutes les places, impasses, cours et jardins du centre historique sont investis par les représentations. À Aurillac, par exemple, c'est tout juste une centaine de lieux dans la ville qui étaient identifiés d'une pastille numérotée, permettant le repérage des emplacements dédiés aux représentations, aux formes très diverses. Chacune instaure un rapport physique spécifique aux spectateurs en fonction de sa

théâtralisation (Gonon, 2007) : certaines disposent des gradins qui fixent les spectateurs, d'autres privilégient une disposition frontale « libre » (en installant des éléments de décor qui concentrent les spectateurs à l'avant, par exemple); certains encore, faisant scène de leur seul jeu, se trouvent pour ainsi dire incorporés au public qui se déploie en demi-cercle autour d'eux; d'autres enfin privilégient des déambulateurs et autres formes libres.

La diversité des formes est constitutive de la pratique artistique de la rue, qui repose aussi sur l'hybridation. Les festivals qui les accueillent sont ainsi, au final, éclatés : si la programmation officielle assurée par la direction artistique de chacun des festivals est pensée selon certaines lignes de force, la multiplication des compagnies en « off » qui composent la part congrue de l'offre favorise l'hétérogénéité de la proposition globale — qui s'avère, sur le terrain, être prise dans sa totalité. En effet il n'est pas aisé, au premier regard, de distinguer ou de hiérarchiser les différentes scènes; la « continuité entre l'espace de la rue et l'espace de la salle (...) établit un principe d'égalité universelle » (Freydefont, 2010, paragr. 86) qui prévaut non seulement entre spectateurs et acteurs, mais également entre les compagnies et propositions elles-mêmes. Ainsi, ceux qui les fréquentent, qu'ils soient badauds, simples flâneurs ou spectateurs,

qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs, qu'ils fréquentent ou non les spectacles programmés, qu'ils soient des habitués du festival ou qu'ils y participent pour la première fois, tous recherchent une expérience ou en vivent une, dont l'intérêt relève moins d'un "avant" ou d'un "ailleurs" que d'un "ici" et "maintenant" par rapport auquel toutes les personnes en présence se situent et sont situées (Poggi, 2002, cité par Garat, 2005, p. 37).

À la différence des festivals français dont il n'atteint pas l'ampleur, le déambulateur *Où tu vas quand tu dors en marchant...* ? s'appuie plutôt sur la dimension immersive des propositions elles-mêmes pour plonger ses spectateurs dans l'univers théâtral.

Ainsi, c'est en intégrant dans leur structure l'idée même de la singularité plurielle que les tableaux s'érigent et ençoignent les spectateurs. Plusieurs représentations sont construites, spatialement, dans une distribution d'« îlots » où s'installent, simultanément, plusieurs scènes. Puis survient un moment d'unité, de rassemblement centralisé des comédiens auparavant éparpillés.

C'est le cas du tableau *L'anse-à-Vaillant*, présenté en 2019. Ancré dans l'imaginaire québécois, il met en scène une représentation des villages québécois tournés vers l'activité de pêche, dont les différents moments rythment la vie du village et de ses habitants, leurs joies et leurs inquiétudes. Le mouvement évoque aussi, ici, celui des marées : qui vont et viennent, grossissant le quai de ses travailleurs et se retirant ensuite, laissant le quai à nu une fois chacun rentré chez soi. Les spectateurs qui déambulent s'ajoutent au mouvement intégré au tableau; ils arpentent l'abord des maisonnettes qui composent les « îlots » de représentation, où sont installés des scènes de la vie quotidienne : un couple âgé, regardant des extraits qui pourraient être tirés de *Pour la suite du monde*, de Perrault et Brault (1963), une femme enceinte et ses deux enfants jouant, un notable attablé devant un repas de homard, un artiste, entouré de ses toiles et de ses bouteilles, un pêcheur penché sur la réparation de son filet... mais lorsque résonne la corne de brume du phare, comédiens et spectateurs sont appelés au quai, vers lequel tous se dirigent. C'est là que se déroulera la principale scène du tableau, qui dépeint l'animation des départs en mer et la joie des retours.

La spécificité de l'expérience artistique ici décrite est d'être inscrite dans une modalité de sociabilité — l'immersif, la fête — qui favorise le partage, la mise en commun. L'effet de cohésion des festivals, estime Garat, tient aussi à la force de l'image commune de la ville comme « objet social donnant à voir la diversité des individus qui la peuplent, dans leur besoin de faire corps, plutôt que dans leur solitude » (2005, paragr. 45). La notion de public, en ce sens, renvoie aux interactions

avec d'autres humains. « Par sa présence physique, anatomique, le public perçoit, agit et interagit avec autrui » (Foisil, 2015). Les représentations sont donc non seulement l'occasion de regarder ensemble, mais également de se regarder être ensemble.

Elles sont aussi prétexte à l'échange, en ce qu'elles offrent la possibilité d'une verbalisation de la réception active. Szmidt affirme, en parlant du spectateur de théâtre *in situ* : « s'il verbalise librement ses impressions, s'il commente son parcours, son expérience intérieure se transformera, tout comme son rapport au spectacle » (2015, p. 139). Le théâtre de rue est un lieu où le dialogue avec l'œuvre peut s'accommoder d'une prise de parole concomitante à la représentation. Il est en cela possible de voir ensemble, et de faire l'expérience de la relation à trois qui caractérise le théâtre : « celui qui joue, celui qui reçoit, ceux qui regardent ensemble » (Saada, 2018, p. 41). Cet aspect est notable, dans le cadre du déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant... ?*, où la théâtralisation est libre (Gonon, 2007) et immersive, et favorise la portée de ce que Saada nomme la médiation du lieu, dont la nature insolite « fonctionne d'emblée comme une invitation au partage » (2018, p. 79). Tous les tableaux sont composés sous forme de saynètes qui durent une dizaine de minutes chacun et se répètent en boucle durant les deux heures quotidiennes que dure le parcours. Cette forme, disposée sur un grand espace, permet aux spectateurs de circuler et de revoir plusieurs fois certains tableaux et autorise un regard qui se distancie, s'attarde sur certains éléments passés inaperçus la première fois; les spectateurs sont nombreux à discuter avec ceux qui les entourent et les accompagnent de ce qui se déroule devant leurs yeux.

Le théâtre de rue est ainsi « le théâtre de la rencontre » (Gonon, 2007, p. 79) avec l'altérité. Il est d'abord rencontre avec les images identificatrices de l'autre (Roland, 2008, p. 219), différent de soi-même (Gonon, 2001, p. 62) que proposent les représentations. Le théâtre de rue est aussi rencontre avec les autres. Avec les artistes, qui favorisent l'interaction directe avec les spectateurs et échangent avec eux à la fin

des représentations. Avec les autres spectateurs, concitoyens, réunis autour d'une même pièce, d'une même proposition qui fait œuvre de médiation intersubjective, et permet la discussion. C'est également ce que conclut Jacob : « à mon sens, les productions et les pratiques culturelles sont elles-mêmes des "médiateurs". Une œuvre d'art est une médiation, elle fait médiation (et ouverture, distanciation, dissémination...) » (2007, p. 31).

5.3 Esthétisation du rendez-vous urbain

Or l'enjeu de la mise en scène d'un espace social apaisé n'est pas propre aux festivals de théâtre de rue : c'est un phénomène concomitant à la montée en puissance des manifestations populaires et son encadrement par les politiques publiques urbaines dans les quarante dernières années. Arnaud décrit « un resserrement du réseau des interrelations entre les acteurs socioculturels et les acteurs politiques et, finalement, une certaine mise en ordre » (2008, paragr. 31), qui n'est pas sans effets, puisque la portée de l'art mis en rue s'en trouve travaillée :

l'objectif assigné à l'art n'est alors plus tant de favoriser l'émancipation, de critiquer la vie quotidienne et d'inventer de nouvelles subjectivités, que de sublimer, voire de déconnecter, les savoirs autonomes "naturellement acquis" par la pratique de la vie ordinaire, au profit des codes hétéronomes valorisés par les institutions culturelles et les nécessités du développement local. (Arnaud, 2008, paragr. 31)

Garat souligne, de son côté, que l'économie festive et festivalière est ainsi mise à profit par les différents paliers politiques de proximité dans leur communication « pour recréer un univers fantasmé, celui de rapports sociaux agréables, celui du contact humain rapproché, dans des espaces réduits, où l'on circule à pied. » (2005, paragr. 45) Mais cette projection de la ville pacifiée par la fête

ne se résume pas à l'énonciation qu'en fait la communication politique. Elle pourrait également être lue comme une « tentative d'instaurer un espace inédit favorable à des valeurs émancipatrices, en rupture avec un espace de contraintes et de formats » (Freydefont, 2010, paragr. 140). Cet horizon d'un ailleurs mis en scène par le théâtre de rue est une forme d'utopie; il n'en affirme pas la réalisation complétée, mais l'aspiration à ce que des nouveaux rapports soient possibles, dont il donne illustration furtive, fugitive. Ce « spectacle de l'espace continu, dense, approprié par de nombreux individus, alors que les pratiques hors temps des fêtes sont individuelles et donc éparses et complexes (...) montre combien nos sociétés ont encore besoin du symbole de l'espace continu » (Garat, 2005, paragr. 49).

Au sein des espaces publics et urbains, « alors que le sentiment d'appartenance à une communauté est peut-être moins puissant dans l'anonymat des grandes villes, ces spectacles le rendent de nouveau sensible au citoyen qui, saisi dans une fiction urbaine en plein air, prend ici conscience de son inscription au sein d'une entité collective qui le dépasse » (Siaud, 2010, p. 102). L'espace public devient alors « symbole de médiation » (Ghorra-Gobin, 2001 p. 14 cité par Jacob, 2007, p. 31), et est mobilisé comme tel par les artistes, qui s'inscrivent dans la capacité qu'ont les espaces publics à faire « tenir ensemble des éléments hétérogènes et, à ce titre, [à] reflète[r] cette quête du “vivre ensemble”. Ils lient la pluralité des individus et communautés et font accéder différents mondes vécus à une visibilité politique » (Jacob, 2007, p. 31).

Il importe de souligner que cette « mise en scène de la sociabilité » ne saurait faire l'économie de « ses contradictions et ses conflits » (Jacob, 2007, p. 31). Ainsi « [...] si, dans toute société, il existe des mécanismes qui ont pour fonction et pour effet d'assurer la cohésion, le conflit et les contradictions en sont également des éléments constitutifs » (Augé et Colleyn, 2004, p.13-14, cité par Siaud, 2010, p. 106). Dans cette mise en tension de ce qui constitue le faire ensemble et les sociabilités urbaines,

la fête se présente comme moment d'unité; mais la communauté qui s'y donne à voir est aussi celle qui est souhaitée, et souhaitable. En effet, c'est aussi au prix d'un mécanisme d'exclusion (Siaud, 2010) que se déroulent les festivals de théâtre de rue, dont celui d'Aurillac : le déplacement en périphérie de la ville des jeunes « en errance » qui avaient fait des manifestations festivières, au début des années 90', un point de chute de leurs pérégrinations (Zeneidi-Henry, 2002). Ainsi, la présence de jeunes dits « marginaux » lors des festivals témoigne de l'attractivité d'une ville-fête lors d'un festival, dont les usages normaux ou habituels de l'espace sont de facto suspendus par l'extraordinaire de l'évènement, et qui occupent une place visible dans la cité. Il y a mixité vécue au cœur de la ville, ce qui n'est pas sans heurts. La question du « mélange de publics entre "zonards" et autres populations » (Jeudy, 2003, p. 122) qui fréquentent les festivals évolue au fil des années et des interventions des pouvoirs publics à leur égard : entre la mise sur pied d'aires d'accueil encadrées par des associations communautaires d'éducation populaire, et la promulgation d'arrêtés anti-mendicité, dont l'application par les forces de l'ordre est visible et manifeste (Zeneidi-Henry, 2002), l'expérience du festival est aussi celle d'une négociation des usages légitimes et illégitimes de l'espace urbain et public. Le projet politique des festivals, « de faire fonctionner ensemble des citoyens » (Roth et Malinas, 2015), s'avère quelque peu froissé, et en tension avec l'histoire même du théâtre de rue, né d'un rassemblement de forains et saltimbanques dont la Falaise des Fous, en 1980, avait signé le « manifeste artistique », rassemblant plus de deux cent cinquante artistes ambulants, et dont la présence, dans l'espace public, fait désordre et subversion (Granger, 2008a, paragr. 4).

5.4 La dimension théâtrale du festival : le souci du commun

C'est dans le maintien de la portée conjointe : sociale et artistique, que le théâtre de rue peut se concevoir comme théâtre populaire, et constituer un espace de dialogue

ancré dans la cité. Il n’y a pas, rappelle Saison, « plus de “tout esthétique” que de “tout politique” » (Saison, 2010, paragr. 4) au théâtre. Émerge plutôt une troisième dimension, qui naît « à travers un souci du “commun” qui amène à reconsidérer la relation du théâtre à son public » (Saison, 2010, paragr. 4). C’est sur ce terrain que se déploie le théâtre de rue; cette réflexion sur le commun, qui habite le théâtre, rejoint celle de la médiation culturelle, et du faire sens ensemble. C’est en s’ancrant dans le geste artistique du théâtre, qui anime le théâtre de rue, qu’il lui est possible de rejoindre le projet politique du théâtre pour continuer à faire sens des festivals : c’est par la rencontre entre les artistes, forts de leur identité, et les publics, qu’émerge du politique « d’en bas » dans la fête. C’est là qu’il est possible de puiser au sens du commun, en continuant à s’inscrire dans l’espace social. C’est ce dont témoigne Freydefont : le théâtre de rue, en ce qu’il installe « le théâtre lui-même dans l’espace social » (2010, paragr. 79), révèle la nécessité de la relation entre théâtre et société.

C’est là que se trouve la potentialité politique du théâtre : « le théâtre a été, est et sera “politique” à travers ce dialogue avec la cité » (Saison, 2010, paragr. 2). En s’adressant aux citoyens qu’il invite à faire communauté de sens et sensations communes, le théâtre de rue espère remanier, au plus près, ce que les gens pensent du théâtre.

Le théâtre de rue, comme geste théâtral qui réfléchit à la dramaturgie, la mise en rue et la scénographie, porte un projet politique en soi. Ainsi en témoigne la lecture que fait Freydefont des différents dispositifs qui composent le théâtre immersif, dont le théâtre de rue : il « considèr[e] qu’ils comprennent quelque chose de décisif et de significatif : ils permettent la mise en œuvre d’une pensée » (2010, paragr. 32). Que les différentes modalités — l’action, le jeu, le lieu — qu’articulent les compagnies pour composer la représentation en rue en incluant les spectateurs, ont été réfléchies à l’aune d’une posture critique, d’une énonciation sensée de ce qui pourrait être. Le théâtre, qui fait partie de ces « “sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien

que pourtant ils soient effectivement localisables” et que Michel Foucault nomme hétérotopies » (Freydefont, 2010, paragr. 162), font advenir une situation qui est hors du temps, et qui porte un geste utopique : « ces recherches procèdent souvent d’une aspiration sinon à l’avènement, tout du moins à l’expression d’un rêve commun, au sens politique du terme : inventer un monde meilleur sinon idéal » (2010, paragr. 23).

Ainsi c’est à travers « sa dimension publique et la question du public que le théâtre a pensé la représentation, le temps commun pour des aventures singulières et la mise en commun à laquelle elle donne lieu » (Saison, 2010, paragr. 11). Le théâtre de rue s’énonce alors comme ayant une portée politique du fait du dispositif qu’il déploie : il convoque une assemblée, spectatrice, en espace public. Il s’envisage comme permettant de transformer le vivre-ensemble, comme forme artistique qui engage un dialogue ouvert, où s’énonce un monde commun — bien qu’il soit rattrapé par la réalité plus dure du monde social dans lequel il se déploie, comme nous l’avons vu. Le théâtre est au fondement de toute constitution de sens (Lehmann, 2008, p. 23) : l’appel est lancé pour des retrouvailles avec l’art théâtral, « le singulier, avec l’improvisation des lieux et des temps, avec cet être ensemble toujours problématique » (Chaudoir, 2000, p. 28). Cette portée politique du théâtre — celle de créer du commun, de faire advenir une assemblée dont l’existence est essentielle pour que la représentation soit — est défendue par le théâtre de rue, qui met en œuvre une activité de pensée, « moins pour l’assemblée qu’avec elle et en elle » (Hunkeler *et al.*, 2008, p. 12).

« Cette immersion recherchée est en lien avec la nécessité d’une émergence », affirme Freydefont (2010, paragr. 167). Les artistes de rue construisent leur démarche artistique autour de leur rapport au public, et de la potentialité de leur proposition pour éveiller, chez le spectateur, un regard critique ou engagé, une pensée. En cela ils s’appuient sur une « politique de l’art » qu’on pourrait lire comme simple modèle d’efficacité : engager le spectateur envers la prise de conscience et donc, l’action

politique (Rancière, 2008, p. 57). Or les paroles des artistes témoignent aussi d'autre chose : ils et elles s'interrogent sur la façon dont la faculté de juger des spectateurs, et leur capacité à composer et recomposer des récits, s'articulent dans l'espace public. Ils proposent, par le théâtre de rue, une forme sur laquelle construire des repères communs (Granger, 2008b, paragr. 35), pour lier l'expérience personnelle de la représentation et celle du vivre ensemble, dans la cité.

Dans les festivals s'instaure « un espace qui est simultanément un lieu de mémoire et une épreuve cruciale de la présence au monde à travers le constat de l'existence d'un collectif » (Roth et Malinas, 2015). C'est par stratification que se construit la relation entre lieu et évènement vécu. Les acteurs, par la trace qu'ils impriment aux places et aux rues, « inscri[vent] dans les mémoires les moments furtifs, mais inoubliables d'une rencontre » (Ostrowetsky, 2000, p. 12). La tension entre la matérialité de l'espace et l'éphémérité de l'évènement est sans cesse revisitée, une forme « d'espace-temps » qui pourra être réactivé au quotidien grâce à la capacité d'évocation des lieux marqués par l'expérience d'une représentation. Ce sont les oscillations entre ces deux moments qui sont « potentielles et productives » (Freydefont, 2010, paragr. 55). Le théâtre de rue favorise une « réception proprioceptive » de la représentation : « le spectateur "flâneur" donne une réponse émotionnelle à son environnement différente de celle du spectateur assis et immobile » (Szmidt, 2015, p. 139) au sein d'une salle de théâtre fermée sur le spectacle. La réception théâtrale de rue s'inscrit ainsi dans la durée; les lieux de la ville se chargent d'une faculté de médiation entre le citoyen et l'expérience artistique vécue, qu'ils maintiennent virtuellement vivante. « Ce temps commun, ce temps en commun, long instant d'expériences individuelles vécues au présent dans un lieu susceptible de les accueillir, » (Saison, 2010, paragr. 10) est aussi celui des festivals, comme nous l'avons vu. Pour qu'ait lieu la réception, et que se déploie cet espace social qui rend possible le fondement d'une communauté, il faut « une temporalité spécifique excédant en amont comme en aval le temps social de la représentation, par

rapport à ce qui peut être partagé » (Saison, 2010, paragr. 17). Le théâtre de rue, et les festivals, offrent en ce sens une médiation de la représentation, en ce qu'il offre le contexte de ce partage et de cette mise en commun. Le théâtre de rue constitue un espace, qui rejoint l'effort de médiation culturelle décrit par Saada : « nous avons moins à transmettre un savoir qu'à créer les conditions de construction de ce savoir » (2018, p. 148).

5.5 Conclusion

Ainsi le théâtre de rue, ses festivals et ses artistes, sont-ils pris dans le double mouvement de ce qui les a fait naître. D'une part, la fête nécessaire au théâtre : l'évènement festivalier qu'ils ont créé, afin de rendre possible la confrontation théâtrale dans l'espace urbain. D'autre part, le théâtre nécessaire à la fête : la valeur artistique de leur travail, et la nécessité de celle-ci pour que le festival conserve son sens, et sa portée politique. La posture est inconfortable. Il y a dans l'effort de maintenir, dans un même dispositif ouvert et fécond, une fête qui ne peut l'être complètement parce que portée par des forces économiques, politiques et théâtrales qui maintiennent distance, et du théâtre qui, faisant la part belle aux hybridations et sensations festives, se veut à la fois trouble-fête et pris au sérieux, un vrai jeu d'équilibriste. On pourra certes reprocher aux festivals d'avoir échoué à se maintenir sur le fil : de toutes parts le théâtre de rue « concentre les critiques adressées aux modes de représentation de cette forme d'art » (Granger, 2008a, paragr. 9) : marchandisation des formes artistiques, prédominance de la logique d'économie festivalière, récupération par les pouvoirs politiques, formes qui relèvent de l'animatoire et du divertissement, etc. Mais le tiraillement dont font état ces critiques est indissociable du théâtre de rue, au sein duquel « projet artistique et inscription dans l'espace social sont intimement liés » (Denizot, 2008, paragr. 48). En instituant, dans un même dispositif, fête et théâtre, le théâtre de rue permet que « le théâtre

(re)devien[ne] une pratique sociale » (Szmidt, 2015, p. 616). Cette forme hybride recèle de cette potentialité du fait même de la tension qui la constitue : elle est le terrain d'une perpétuelle négociation. Ainsi Michel Crespin, fondateur du festival d'Aurillac, affirmait : « ce n'était pas le festival qui était essentiel, mais tout ce que ça générait autour. Aurillac, c'est un organisme vivant » (cité par Granger, 2008a, paragr. 4), qui rend possible une autre réception et relation au théâtre.

CONCLUSION

« Comment en effet se saisir de tous les aspects du théâtre de rue ? Pour y parvenir, il faudrait pouvoir associer la distance et le savoir des chercheurs en sociologie, en esthétique, en histoire de l'art et en politique culturelle, tout en s'appuyant sur une solide pratique du terrain et des acteurs. »
(Granger, 2008b, p. 24)

Le projet d'explorer le théâtre de rue comme dispositif, projet et processus de médiation culturelle était certes ambitieux; nous nous sommes efforcée, dans un premier temps, de démontrer que le projet politique de la médiation culturelle, tel que défini dans la *Charte* de la médiation, qui « vise à favoriser l'accès de chacun et chacune aux œuvres de culture » (Fleury, 2016, p. 76) est réalisé dans le théâtre de rue, qui nous apparaît bien comme un dispositif de mise en relation; il est possibilité d'une mise en contact libre avec la forme théâtrale, et d'une découverte dans un contexte familial, accessible, proche et signifiant — un terrain propice, en somme, à la rencontre. L'évènement du festival, à l'échelle d'un quartier ou d'une ville, mise sur un grand « être ensemble » festif, et met en œuvre des objectifs de démocratisation et de démocratie culturelle.

Nous souhaitons dans un deuxième temps engager un regard critique quant aux promesses et aux outils du théâtre de rue, en nous penchant sur les dissensus qui composent le terrain de cette pratique artistique à titre de dispositif de médiation culturelle. Comme le rappelle encore Fleury, les outils de la médiation culturelle ne

sont pas neutres, « ils produisent des effets politiques, induisent des normes sociales, d'où se déduisent des attentes culturelles » (2016, p. 76).

En s'attardant d'une part aux artistes de rue qui lient, dans un même geste, art et politique, et d'autre part aux tensions inhérentes à la cohabitation des formes festives et théâtrales au sein du théâtre de rue, se révèle l'importance de la dimension artistique des propositions pour qu'ait lieu la médiation culturelle dans le théâtre de rue. Ainsi, si les artistes engagés voient la portée de leur action limitée parce que non inscrite dans une histoire intellectuelle qui ferait sens non seulement de la forme de mise en relation, mais des propositions artistiques en elle-même, les représentations de théâtre de rue en festival ne gardent leur sens que si les propositions artistiques maintiennent la force de leur propos et leur exigence. Le pôle esthétique, essentiel à la représentation, doit s'ancrer dans une présence assumée.

Une piste d'analyse des esthétiques du théâtre de rue pourrait se trouver dans la théorisation de l'esthétique pragmatique de Shusterman, qui évoque « une défense de l'art populaire fondée sur ce qu'[il] appelle le "méliorisme" » (2009, paragr. 1), qui reconnaît à la fois les défauts et les mérites de l'art populaire, et s'appuie sur les « virtualités prometteuses » de celui-ci pour soutenir que « non seulement l'art populaire doit-il être amélioré en raison de ses nombreux défauts : il est concrètement en mesure de l'être puisqu'il peut parvenir, et parvient souvent, à faire preuve d'un réel mérite esthétique tout en témoignant de son utilité sociale » (2009, paragr. 1).

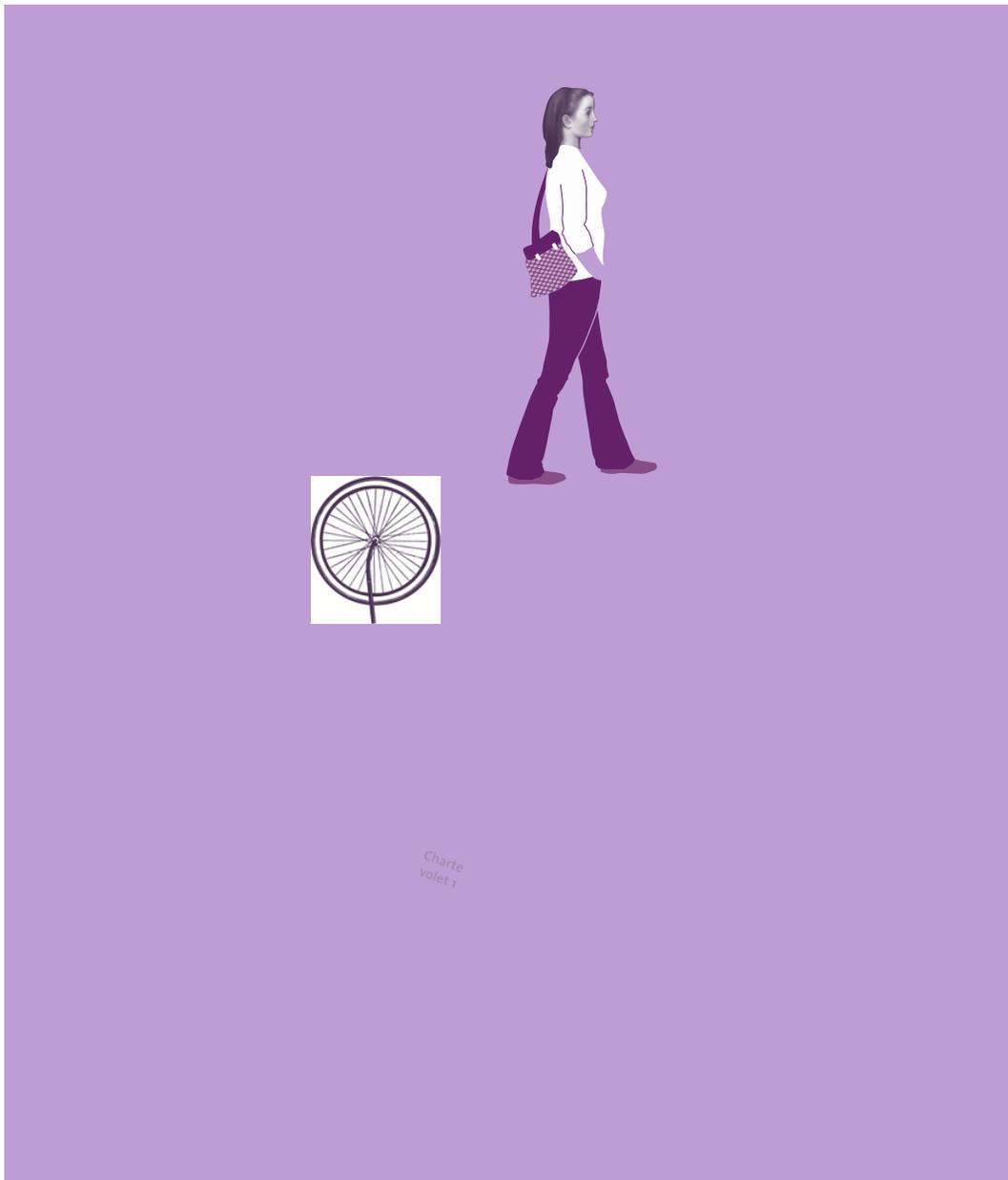
Du côté de la réception, le théâtre de rue, comme art de proximité, favorise une modalité de rencontre avec l'art théâtral qui, parce que libre et festive, demeure accessible et abordable. Cette modalité de relation à l'art théâtral est à considérer comme valide en soi, et productrice de sens. Saada rappelle que « pour les non-habités, le spectacle vivant reste encore une expérience à part qui a gardé sa force d'évocation et sa capacité à convoquer des émotions fortes » (2018, p. 121). Les

festivals de théâtre de rue, malgré l'éclectisme de leur programmation et les tensions qu'ils accueillent, constituent un espace fécond pour cette rencontre.

Enfin, « les actions de médiation, exercées au sein du public lui-même, définissent des espaces où s'expriment et se cristallisent des identifications collectives, des façons de vivre des relations à l'art, des expériences culturelles et des pratiques sociales. » (Fleury, 2008, paragr. 41) Les initiatives engagées, installées dans le temps long d'une relation aux populations qui prend non seulement l'idée du public comme moteur de son action, mais qui se lie concrètement avec ceux qui l'incarnent, permettent de faire l'expérience d'une autre relation à la représentation théâtrale, et d'accomplir le projet de médiation culturelle dans le théâtre de rue.

ANNEXE A

CHARTRE DÉONTOLOGIQUE DE LA MÉDIATION CULTURELLE



Charte
volet 1

Charte déontologique de la médiation culturelle



Vers des professionnels de la médiation culturelle

Dans le champ culturel, les personnes en relation avec les publics ou en charge d'actions en direction des publics sont désignées communément de diverses manières : guide-conférencier, chargé de médiation, guide, guide-interprète, animateur, conférencier, responsable des publics, coordinateur, professeur-relais, éducateur, intervenant-expert, témoin, médiateur culturel, chargé de relations publiques, chargé d'interprétation, ...

Ces différentes désignations renvoient souvent à des fonctions différentes, qui n'impliquent pas forcément une posture de médiation culturelle.

Au-delà de ces distinctions, on constate pourtant que nombre de ces personnels se sont professionnalisés ces dernières années, en développant des savoir-faire et des compétences spécifiques à leurs missions : conception d'activités, de dispositifs d'interprétation et de formation, animation diversifiée avec des publics différents, coordination et gestion de projets, évaluation des situations, des dispositifs et des actions, développement de projets en partenariat, animation d'un réseau de partenaires des champs social, culturel, scientifique, éducatif, ... Ils tendent à partager une culture professionnelle au-delà des différences d'appellation, de parcours, de statuts et de contexte de travail.

En outre, l'idée de démocratisation culturelle, présente ces dernières années dans l'intention politique, a conduit les institutions à confier à des personnels spécifiques la réflexion, la conception, la mise en acte et la pratique sur le terrain de la rencontre avec les publics et de leur accompagnement.

Un mouvement est amorcé qui reste à renforcer afin que la prise en compte des publics soit effective et de qualité.

une culture en devenir.

Un engagement partagé

En tant que posture éthique, la médiation culturelle doit sous-tendre toute démarche de mise en œuvre d'un projet culturel. On ne saurait se satisfaire d'une bonne conscience condescendante. Bien au contraire, il s'agit d'appliquer des choix éthiques dans l'esprit de service public et dans l'intérêt général.

L'intention de médiation doit correspondre à une véritable volonté partagée de favoriser la rencontre autour de l'objet, de l'œuvre, du lieu ou de l'exposition afin de rendre possible une pleine appropriation, par les personnes (publics, populations, usagers, visiteurs...), de ce qui est proposé. Elle doit donc irriguer transversalement l'établissement culturel et mobiliser la mise en œuvre d'un véritable dispositif commun partagé par les différents acteurs, au service des publics.

Ainsi, le projet scientifique et culturel d'un établissement, la production d'une exposition ou la diffusion de savoirs, la programmation culturelle, les modes de communication et d'accueil des publics participent pleinement de l'intention de médiation. Le rôle d'une structure culturelle et son organisation même sont, à ce titre, réinterrogés en profondeur.



Principes de la médiation culturelle

Charte déontologique de la médiation culturelle

La médiation culturelle est envisagée comme tissages et circulations entre trois pôles symboliques :

- des personnes reconnues dans leur inscription sociale et culturelle,
- une structure culturelle et ses personnels engagés dans des missions d'intérêt général,
- des objets matériels ou immatériels, des territoires, des idées.

La culture est entendue ici dans son sens anthropologique, humaniste et pluriel. Elle ne saurait être réduite à son acception institutionnelle classique, qui recouvre la culture scientifique et technique, les arts, les langues, le spectacle vivant, les musées, les livres, le patrimoine matériel et immatériel... Elle n'est ni accessoire, ni en dehors de l'Homme.

PRINCIPE 1

Se fonder en éthique

La médiation culturelle s'inscrit dans une histoire, celle des droits de l'Homme, de la citoyenneté et de la diversité culturelle, dans une visée humaniste. Elle fonde son éthique sur l'ensemble des valeurs et principes fondamentaux qui en découlent.

Elle considère les structures ou projets culturels comme des outils de développement social, culturel, personnel et collectif, intellectuel et sensible. Elle favorise leur accès et leur appropriation par tous, sans discrimination.

Elle intègre pleinement les principes de diversité culturelle et de diversité des cultures et interroge en permanence. Les questions de légitimité culturelle et les notions de cultures d'élites/cultures populaires, savoirs populaires/savoirs savants, savoirs d'action/savoirs théoriques, démocratie culturelle/démocratisation.

En cela, elle s'inscrit dans tous les domaines et se nourrit de toutes les disciplines, dans une approche transversale et dans une perspective humaniste. L'intérêt général, la lutte contre les exclusions et contre toute forme de disqualification culturelle constituent sa raison d'être.

Elle vise à une participation culturelle de tous à la vie de la Cité et contribue en ce sens au projet de démocratie.

PRINCIPE 2

S'inscrire dans un contexte

La médiation culturelle s'inscrit toujours concrètement dans un contexte déterminé par :

- les territoires d'action et leurs spécificités sociologiques, historiques, sociales, culturelles, géographiques, politiques, économiques, ...

→ les modes de légitimation et de régulation des actions engagées : politiques culturelles et sociales, corps professionnels, idéologies, ...

→ le type de structure concerné et son organisation. Ainsi, les missions de service public s'inscrivent dans le cadre :

- législatif et réglementaire de la fonction publique,
- de la collectivité territoriale concernée et/ou du ministère de tutelle,
- du règlement intérieur de l'établissement,
- de l'organisation et du management mis en place au sein de l'établissement.

→ les contraintes et les objectifs des acteurs impliqués : praticiens, chercheurs, professionnels, partenaires, etc.

PRINCIPE 3

Investir le temps, perdurer

La médiation culturelle doit prendre en compte la diversité des temporalités auxquelles elle renvoie et qui constituent sa raison d'être :

- le temps nécessaire à l'établissement d'une confiance mutuelle avec les populations,
- la maturation nécessaire pour concevoir et mener recherches et actions de qualité,
- le temps de l'expérience singulière des personnes, et la conjugaison des rythmes : ceux des différents âges, groupes humains ou générations,
- la possibilité et la nécessité de développer des partenariats dans la durée,
- le temps de la capitalisation des expériences et des liens professionnels.

Enfin, elle s'appuie sur la temporalité propre à l'objet culturel exploré.

PRINCIPE 4

Accueillir la compétence culturelle de chacun

La reconnaissance de la compétence culturelle de toutes les personnes dans leur diversité constitue le point de départ de tout acte de médiation. La personne y est considérée et prise en compte dans sa totalité, tant dans sa singularité que dans son inscription sociale, culturelle, historique.

Pratiquer la médiation culturelle, c'est travailler avec les personnes considérées comme acteurs de leurs pratiques culturelles et de la médiation. C'est garder à l'esprit que les personnes agissent librement dans ce processus. C'est accompagner chacun dans son devenir culturel et dans une participation active à la vie de la Cité.

La médiation invite à partager des expériences culturelles. Elle est accompagnement et vise le tissage et l'invention culturelle individuelle et collective.

Elle vise l'épanouissement de l'être individuel et social, le vivre ensemble, dans une perspective humaniste.

PRINCIPE 5

Composer, par le truchement de l'objet

L'objet est considéré comme un moyen pour une rencontre avec ce qui est autre, avec les autres et avec soi.

Matériel ou immatériel, il ouvre à une production inépuisable de sens et porte en lui les traces d'une histoire des hommes : ceux qui l'ont produit, utilisé, transformé, transmis, oublié, collecté, conservé, présenté, jusqu'à ceux qui le perçoivent et l'interprètent aujourd'hui. L'acte de médiation favorise l'actualisation de l'objet au présent.

Il s'agit de composer, dans une démarche sensible autant que cognitive, en convoquant des connaissances savantes, des savoirs d'action et les ressources culturelles des participants. Dans cet esprit, la relation humaine directe demeure l'approche privilégiée.

PRINCIPE 6

Exprimer une dynamique transversale

La médiation culturelle est consubstantielle à tout projet culturel. La posture de médiation est ainsi présente au fondement même des projets : politiques culturelles, projet scientifique et culturel des établissements, conception d'une exposition ou d'un événement.

En ce sens, elle est prise en compte à tous les niveaux d'un établissement, au cœur de toutes les fonctions et des origines des projets. Elle ne saurait exister sans méthodologie.

PRINCIPE 7

Des professionnels engagés

Le travail de médiation et sa coordination sont confiés à des professionnels spécifiques, dont les statuts et les compétences sont reconnus et valorisés. Ces personnels travaillent en synergie avec l'ensemble des professionnels de la structure, et s'entourent des compétences de ceux qui peuvent apporter leur concours à la qualité des actions (experts, spécialistes, auteurs, artistes, chercheurs...). Ils sont les référents du projet culturel en matière de public. À ce titre, ils contribuent à assurer une relation durable entre l'institution et son territoire.



Un deuxième volet, actuellement en cours de élaboration, permettra d'aborder les *principes d'action de la médiation culturelle*.

on Rhône-Alpes.

Rhône-Alpes Région

© Médiation culturelle association

Graphisme : Perluette / Imprimé à Lyon en août 2010

ANNEXE B

GRILLE D'OBSERVATION

- 1) Grille d'observation générale du festival
 - a) Repérage des lieux-clés du festival : grandes places, centres d'information, espace d'accueil des spectateurs, dispositifs de médiation
- 2) Présélection des représentations pour observation
 - a) Repérage dans la documentation fournie par le festival (programme, brochure) pour les représentations des compagnies de théâtre de rue connues et reconnues
 - b) Ensuite, pour les autres compagnies : identifier les types de représentation en lien avec le théâtre. Par exemple : « performance théâtrale », « théâtre de rue », « théâtre absurde, décalé », etc.
 - c) Identifier les lieux où se produisent les représentations repérées : places, placettes, cours d'école, gymnase, préau, friches, bâtiments abandonnés, cours privées, passages, rues, lieux gardés secrets, etc.
- 3) Construction d'un horaire des représentations auxquelles assister
 - a) Première sélection dans la programmation officielle, puis dans la programmation *Off*. Privilégier les compagnies reconnues, les représentations en lien direct avec le théâtre, les représentations en espace « libre », sans jauge ni laissez-passer.
- 4) Grille d'observation avant la représentation
 - a) Arriver au lieu désigné à l'avance, si possible, pour voir le public se former.
 - b) Noter le contexte de représentation. Par exemple : étroitesse de la rue, ampleur du parvis d'église, usage d'un espace gazonné, etc.

- c) Noter la disposition physique du lieu tel qu'organisé par les artistes : gradins (frontal, bifrontal), déambulatoire, etc., et utilisation des éléments urbains.
- d) Noter la disposition scénique : tréteaux, scène, éléments de décors, etc.
- e) Noter l'arrivée (hâtive, tardive) et l'installation des spectateurs : bancs, chaises, debout, assis, proche, loin, etc.

5) Grille d'observation pendant la représentation

- a) Observer les marqueurs de réception : les arrivées et les départs des spectateurs, les interpellations directes, les réactions, le volontariat pour participer, etc.
 - i) Dans le cas des déambulateurs, observer les interactions entre les « déambulateurs » et les « observateurs ».
 - ii) Observer le déplacement des spectateurs au sein des tableaux et installations
- b) Noter, au sujet de la représentation en elle-même :
 - i) Le genre théâtral (peut inclure une interdisciplinarité)
 - ii) Origine de la proposition : adaptation, création, etc.
 - iii) Les thématiques abordées
 - iv) L'incorporation d'éléments audiovisuels (apport technique)

6) Grille d'observation après la représentation

- a) Engagement des spectateurs auprès des artistes
- b) Dispersion des spectateurs

ANNEXE C

LISTE DES TABLEAUX OÙ TU VAS QUAND TU DORS EN MARCHANT... ?

Tableaux de l'édition 2017-2018



Les nervures secrètes, de Marie-Josée Bastien

La souricière, de Christian Lapointe

Le 7^e continent, d'Élène Pearson

Mouvement perpétuel, de Sophie Thibeault et Maxime Robin

La grande manufacture, de Giorgia Volpe

Tableaux de l'édition 2019



L'embâcle des sans-soucis, de Martin Bureau

Jeux d'échelles, de Vano Hotton

L'Anse-à-Vaillant, de Les Incomplètes

Terre promise, de Maryse Lapierre et Maxime Beauregard-Martin

Points de suspension, de Karine Ledoyen et Ludovic Fouquet

APPENDICE A

CERTIFICAT D'ACHÈVEMENT DU DIDACTICIEL EPTC 2 — FORMATION
EN ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE

Groupe en éthique
de la recherche

Piloter l'éthique de la recherche humaine

EPTC 2: FER



Certificat d'accomplissement

Ce document certifie que

Catherine Langlais

*a complété le cours : l'Énoncé de politique des trois Conseils :
Éthique de la recherche avec des êtres humains :
Formation en éthique de la recherche (EPTC 2 : FER)*

14 juin, 2018

RÉFÉRENCES

- Ardenne, P. (2008). Un autre art urbain, la création contextuelle en marge de la commande publique. Dans L. Lebon et C. Cros (dir.), *L'art à ciel ouvert : Commandes publiques en France 1983-2007*. Paris : Flammarion.
- Arnaud, L. (2008). Entre expérimentation culturelle et domestication économique : Les ambiguïtés d'une médiation par l'art dans le carnaval de Notting Hill et le défilé de la Biennale de la danse de Lyon. *Lien social et Politiques*, 60, 91-103. <https://doi-org/10.7202/019448ar>
- Association Éclat. (2013). Compte-rendu d'activités année 2012. Récupéré de <https://issuu.com/education.aurillac/docs/crexe-2012-v2>
- Association médiation culturelle. (2010). Charte déontologique de la médiation culturelle. Récupéré de <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/64255-charte-deontologique-de-la-mediation-culturelle>
- Aventin, C. (2006). Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. *Lieux communs (Cahiers du LAUA)*, (9), 91-108.
- Baillet, J.-L., Songy, J.-M., et Laulhère-Vigneau, C. (1995). *Le théâtre de rue 10 ans d'éclat à Aurillac*. Paris : Plume.
- Baillon, J. (2005). Billet pour un débat. Dans G. Banu et B. Tackels (dir.), *Le cas Avignon 2005, regards critiques* (p. 92-96). Vic-La-Gardiole : L'Entretemps.
- Baschera, M. (2008). Le spectateur face à la naissance des signes. Sur Valère Novarina. Dans T. Hunkeler, C. Fournier Kiss et A. Luthi (dir.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (p. 105-118). Genève : Métis Presses.
- Bastien, S. (2007). Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127-140.

- Beddows, J. (2013). La résidence artistique comme moteur de développement du public. *Jeu : Revue de théâtre*, (148), 74- 78.
- Bélangier, A. (2007). La médiation culturelle : de la conception à la pratique. *Les cahiers de l'action culturelle*, 6(2), 27- 29.
- Bernanoce, M. (2006). L'atelier d'écriture théâtrale : des modèles à leur nécessaire détournement. *Le français aujourd'hui*, 153(2), 61- 68.
- Bernanoce, M. (2013). Le répertoire théâtral dans son contexte scolaire, à l'épreuve des genres et des esthétiques. *Le français aujourd'hui*, 180(1), 27- 38.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London ; New York : Verso.
- Bompard, B., et Tutard, J.-P. (2008). *Rencontres de boîtes / récits d'un projet de création théâtrale*. Paris : Éditions l'Entretemps.
- Bottineau, A. (2008). Un voyage merveilleux. Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue* (p. 115- 130). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte.
- Bouko, C. (2016). Le théâtre immersif : une définition en trois paliers. *Sociétés*, 134(4), 55- 65.
- Boulanger, J. (2016). Mini-guide sur la médiation culturelle au théâtre. Récupéré de <http://zoneocupee.com/wp-content/uploads/2016/05/Mini-guide-de-me%CC%81diation-version-ZO.pdf>
- Bourgeon-Renault, D., Debenedetti, S., Gombault, A., et Petr, C. (2014). *Marketing de l'art et de la culture (2^e éd.)*. Paris : Dunod.
- Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution (CESAR). (2019). *Le Cid*. Récupéré de https://cesar.humanum.fr/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=115654
- Canivet, P. (1997). *Théâtre ambulant : Nouvelles formes, nouveaux lieux. Actes du forum de Loches, juin 1996*. Orléans : HYX.
- Carpentier, S. (2008). La place du spectateur dans les arts de rue. Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs :*

Viva Cité, le public est dans la rue (p. 99- 113). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.

- Carrefour international de théâtre. (n.d.-a). Le Zinc, bar éphémère du festival. *Carrefour international de théâtre*. Récupéré de <https://www.carrefourtheatre.qc.ca/guide-du-festivalier/le-zinc-bar-ephemere-du-festival/>
- Carrefour international de théâtre. (n.d.-b). Mission et historique. *Carrefour international de théâtre*. Récupéré de <https://www.carrefourtheatre.qc.ca/le-carrefour/mission-et-historique/>
- Carrefour international de théâtre. (n.d.-c). Où tu vas quand tu dors en marchant...? 2009-2010. *Carrefour international de théâtre*. Récupéré de <https://www.carrefourtheatre.qc.ca/spectacle/ou-tu-vas-quand-tu-dors-en-marchant-2009-2010/>
- Carrefour international de théâtre. (n.d.-d). Où tu vas quand tu dors en marchant...? 2017-2018. *Carrefour international de théâtre*. Récupéré de <https://www.carrefourtheatre.qc.ca/spectacle/ou-tu-vas/>
- Casemajor, N., Dubé, M., et Lamoureux, È. (2017). Critique(s) et médiation culturelle. Dans N. Casemajor, M Dubé, J.-M. Lafortune et È. Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle* (p. 3- 28). Paris : Hermann.
- Castonguay, S., et Marcoux, M. (2013). La réception à l'œuvre : dialogue. *Jeu*, (147), 114- 120.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012a). Commun. *Portail lexical : Lexicographie*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/commun>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012b). Humour. *Portail lexical : Lexicographie*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/humour>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012c). Rue. *Portail lexical : Lexicographie*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/rue>
- Chalon dans la rue. (2012). Les Batteurs de Pavés. *Programmation OFF 2012*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20120725095728/http://www.chalondanslarue.com/compagnies/programmation-off-2012/compagnies-de-bar-a-cir/les-batteurs-de-paves/>

- Charlety, V. (2008). Réflexions sur la fonction médiatrice du musée. Dans S. Thiéblemont-Dollet (dir.), *Art, interculturalité et médiation*. Nancy : Presses universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine.
- Chaudoir, P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue : la ville en scènes*. Paris : Harmattan.
- Chaudoir, P., Crespin, M., Petrone, G., Gonon, A., et Chaumier, S. (2007). *Généalogie, formes, valeurs et significations. Les esthétiques des arts urbains*. Paris : ministère de la Culture et de la Communication / Institut d'Urbanisme de Lyon (Université Lyon 2).
- Chaumier, S. (2007). Mythologie du spect'acteur : les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. Dans P. Chaudoir (dir.), *Généalogie, formes, valeurs et significations. Les esthétiques des arts urbains*. Rapport de recherche pour le Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, p. 80-99
- Chaumier, S. (2007). *Arts de la rue, la faute à Rousseau*. Paris : L'Harmattan.
- Chaumier, S., et Mairesse, F. (2013). Le renouveau des formes. Dans *La médiation culturelle*, 115-146. Paris : Armand Collin.
- Compagnie SF. (n.d.). Un miracle dans la fosse [Dossier de presse]. Récupéré de <http://www.sfcompagnie.com/?cat=30>
- Compagnie Tout le monde dehors ! (2008). [Dossier de presse]. Récupéré de http://toutlemondedehors.fr/wp-content/uploads/2014/07/Dossier_CTLMD_2014_Web.pdf
- Conseil des Arts et Lettres du Québec. (2018). *Rapport annuel de gestion 2017-2018*. Récupéré de https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2018/12/CALQ-rapport-annuel_2017-2018_numerique.pdf
- Cosnier, J., et Vaysse, J. (1997). Sémiotique des gestes communicatifs. *Nouveaux actes sémiotiques*, (52), 7-28.
- Crespin, M. (2008). Le grand Livre de la Rue. *Études théâtrales*, 41-42(1), 35-46.
- De Zangroniz, M. (2013). Toxique Trottoir : la rue en partage. *Jeu*, (147), 48-55.
- Delfour, J.-J. (1997). Rue et théâtre de rue : habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral. *Espaces et sociétés*, 90(2), 145-166.

- Denizot, M. (2008). Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation. *Lien social et Politiques*, (60), 63-74. <https://doi.org/10.7202/019446ar>
- Desloges, J. (2009). Frédéric Dubois. L'audace de l'instant. *Jeu : Revue de théâtre*, (132), 80- 82.
- Dezutter, O., Babin, J., Goulet, M., et Maisonneuve, L. (2012). La lecture des œuvres complètes en contexte scolaire au Québec. État des lieux. *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, (61), 111- 120. <https://doi.org/10.4000/ries.2690>
- Djakouane, A. (2011). La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception. *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, (14). <https://doi.org/10.4000/temporalites.1939>
- Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*. Paris : ministère de la Culture et de la Communication / La Découverte.
- Doyon, Y. (2009). La théâtralité du réel. *Jeu : Revue de théâtre*, (133), 151-155.
- Dubois, F. (2015). Histoires de sentiers théâtraux. *Jeu : Revue de théâtre*, (155), 57- 59.
- Ducharme, F. (2015). De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les déambulations audioguidées d'Olivier Choinière. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, (58), 57- 74. <https://doi.org/10.7202/1038320ar>
- Etc, M. (2007). Art en espace public : du courant alternatif à la basse tension. Dans P. Henry (dir.), *Arts vivants en France : trop de compagnies ?* Paris : L'Espace d'un instant.
- Ethis, E., Malinas, D., et Roth, R. (2015, 20 septembre). Sociologie des publics de la culture. *Publictionnaire*. Récupéré de <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/sociologie-des-publics-de-la-culture/>
- Évrard, B., et Ferradji, H. (2008). Usage du programme et jeu du hasard : une esquisse de typologie. Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue* (p. 131- 146). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.

- Fechner, E. (1987). L'arbre de la liberté : objet, symbole, signe linguistique. *Mots. Les langages du politique*, 15(1), 23-42.
<https://doi.org/10.3406/mots.1987.1350>
- Fédération nationale des Arts de la rue. (n.d.). La Fédération nationale des Arts de la rue. *La Fédération nationale des Arts de la rue*. Récupéré de <https://www.federationartsdelarue.org/presentation>
- Féménias, D. (2008). Publiciser la culture en démocratie : la gratuité, un rêve de société ? Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue* (p. 131-146). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.
- Féménias, D., Lefèvre, B., et P. Roland (dir.). (2008). *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Fleury, L. (2008). L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou. *Lien social et Politiques*, (60), 13-24. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/019442ar>
- Fleury, L. (2016). L'invention des politiques de médiation au plus près des institutions et du public. Pour une compréhension sociohistorique d'un processus d'« action réciproque » Dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas et P. Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*. (p. 73-90). Paris : L'Harmattan.
- Freydefont, M. (1997). Créer et jouer dans un théâtre ambulant. Dans P. Canivet (dir.), *Théâtre ambulant : Nouvelles formes, nouveaux lieux. Actes du forum de Loches, juin 1996*. Orléans : HXX.
- Freydefont, M. (2010). Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010). *Agôn [En ligne], Déborder les frontières* (Utopies de la scène, scènes de l'utopie). Récupéré de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>
- Gaber, F. (2009). *Quarante ans d'arts de la rue*. Paris : Éditions Ici & là.
- Gaber, F. (2014). Les arts de la rue et les publics éloignés de la culture. *Vie sociale*, 5(1), 69-78.
- Garat, I. (2005). La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale. *Annales de géographie*, 643(3), 265-284.

- Gonon, A. (2001). *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition d'un genre artistique* (Mémoire de master 1) Institut d'études politiques de Lyon. Récupéré de http://agonon.free.fr/agonon_iep_memoire.pdf
- Gonon, A. (2007). Le public au cœur de cette question : Les relations acteur-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseurs des esthétiques. Dans P. Chaudoir (dir.), *Généalogie, formes, valeurs et significations Les esthétiques des arts urbains*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Gonon, A. (2008). En rue, acteurs et spectateurs en pleine lumière. *Ligeia*, 81-84(1), 198-203.
- Gouvernement du Québec. (2018). Partout, la culture. *Politique culturelle du Québec*. Récupéré de <https://partoutlaculture.gouv.qc.ca/politique/>
- Grand théâtre de Québec. (n.d.). Rapport annuel (2016-). Récupéré de https://www.grandtheatre.qc.ca/files/pages/files/gtq_rapann_2016-17_pour_site_web.pdf
- Granger, C. (2008a). Bref historique du Festival d'Aurillac. *Études théâtrales*, 41-42(1), 95-100.
- Granger, C. (2008b). L'éternel retour du théâtre de rue. *Études théâtrales*, 41-42(1), 24-34.
- Guénoun, D. (2005). *Aurillac aux limites : théâtre de rue*. Arles : Actes Sud.
- Guy, J.-M. (1997). L'environnement du théâtre ambulant : le paysage théâtral et les institutions. Dans P. Canivet (dir.), *Théâtre ambulant : Nouvelles formes, nouveaux lieux. Actes du forum de Loches, juin 1996*. Orléans : HYX.
- Henry, P. (2009). *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui — une filière artistique à reconfigurer*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- HorsLesMurs. (2010, décembre). *L'art a-t-il des comptes à rendre ? Compte-rendu des rencontres professionnelles organisées les 19 et 20 août 2010 dans le cadre du chantier « la médiation dans les arts de la rue »*. Récupéré de <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/CompteRendu-Mediation-aout2010.pdf>
- Hunkeler, T., Lüthi, A., et Fournier Kiss, C. (2008). *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*. Genève : Métis Presses.

- Institut national de l'audiovisuel. (1974, 15 mai). Aix, ville ouverte aux saltimbanques. *En scènes : Le spectacle vivant en vidéo*. Récupéré de <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00630/aix-ville-ouverte-aux-saltimbanques.html>
- Jacob, L. (2007). Les compétences à l'assaut de la culture ! *Les cahiers de l'action culturelle*, 6(2), 29-32.
- Jacob, L., et Bélanger, A. (2009). *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle à Montréal : Phase 1. Rapport final*. Récupéré de http://montreal.mediationculturelle.org/wp-content/uploads/2010/04/Repertoire_mediation_villeMtl_dec09.pdf
- Jedy, O. (2003). Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes. *Médiation et information*, (19), 119-127.
- La Fédération nationale des Arts de la rue. (2017). Le Manifeste pour la création dans l'espace public. *La Fédération nationale des Arts de la rue*. Récupéré de <https://www.federationartsdelarue.org/ressources/manifeste-pour-creation-dans-lespace-public>
- L'Abattoir. (2012). *Chalon dans la rue. 26e festival transnational des artistes de rue [Programme officiel]*. Chalon-sur-Saône : (s.n.).
- Lafortune, J.-M. (2007). Tentation et piège de la médiation culturelle en animation et recherche culturelle (ARC). *Les cahiers de l'action culturelle*, 6(2), 23-26.
- Lafortune, J.-M. (2012). *La médiation culturelle : Le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lafortune, J.-M. (2013, 1 janvier). *L'essor de la médiation culturelle au Québec à l'ère de la démocratisation*. [Billet de blogue]. Récupéré de <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-03-0006-001>
- Lahire, B. (2009). Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle. *Idées économiques et sociales*, 155(1), 6-11.
- Lamalle, C. (2015). *Chalon dans la rue 2015 : 29e festival transnational des artistes de la rue* [Dossier de presse]. Récupéré de http://www.chalondanslarue.com/wp-content/uploads/2015/06/dopresse.2015.bd_compressed.pdf
- Lambert, S. (2012, 24 mai). Marie Gignac et Frédéric Dubois / Où tu vas quand tu dors en marchant... 2 : Québec, le soir. *Voir.ca*. Récupéré de

<https://voir.ca/scene/2012/05/24/marie-gignac-et-frederic-dubois-ou-tu-vas-quand-tu-dors-en-marchant-2-quebec-le-soir/>

- Lambert, S. (2017, 24 mai). L'œuvre d'un milieu. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/499474/l-oeuvre-d-un-milieu>
- Lambert, S. (2018, 28 mai). « Où tu vas quand tu dors en marchant... ? » : Une cuvée moins immersive. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/528860/ou-tu-vas-quand-tu-dors-en-marchant-une-cuvee-moins-immersive>
- Lamizet, B. (2000a). *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan.
- Lamizet, B. (2000b). Le passeur, éthique du sens, médiation culturelle (Jean Caune). *Réseaux*, 101(3), 197-201.
- Lamizet, B., et Sanson, P. (1997). *Les langages de la ville*. Marseilles : Éditions Parenthèses.
- Lamoureux, È. (2008). La médiation culturelle et l'engagement : ses pratiques artistiques discordantes. *Lien social et Politiques*, (60), 159-169. <https://doi.org/10.7202/019453ar>
- Langevin-Tétrault, A., et Martineau, M.-N. (2007). La médiation culturelle au Québec : de l'engagement créatif aux contradictions furtives d'une pratique mitigée. *Les cahiers de l'action culturelle*, 6(2), 36-40.
- L'arrêt public. (2007, 6 novembre). L'arrêt public : Le Cid / Nos Grands Classiques. *L'Arrêt public*. Récupéré de <http://arret-public.blogspot.com/2007/11/le-cid-nos-grands-classiques.html>
- Lebon, L., et Cros, C. (2008). *L'art à ciel ouvert : Commandes publiques en France 1983-2007*. Paris : Flammarion.
- Lee, H.-K. (2009). *Les arts de la rue en France : 1968-2005 : étude sociohistorique*. [Thèse de doctorat] Paris 8. Récupéré de <https://octaviana.fr/document/143290819#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Les Armoires Pleines. (n.d.). *Les Armoires Pleines*. Récupéré de <http://www.lesarmoiresspleines.com/compagnie.htm>
- Les Batteurs de Pavés. (n.d.). *Les Batteurs de Pavés → Hamlet*. Récupéré de <http://www.batteursdepaves.com/spectacle/hamlet/>

- Loubier, P. (2005). La cité comme matière et occasion : une réflexion sur le théâtre de rue. *Inter : Art actuel*, (90), 58-61.
- Martineau, M., et Lepage, D. (2007), *Le Théâtre d'intervention au Québec, une pratique plurielle et des défis*, Rapport présenté pour le sous-comité reconnaissance du comité permanent en théâtre d'intervention (C.P.T.I.)
Récupéré de
http://www.cqt.ca/documentation/production/files/426/Theatre_Parminou_Le_theatre_d_intervention_au_Quebec.pdf
- Ménard, S., et Scarpa, M. (2015, 20 septembre). Carnaval. *Publictionnaire*. Récupéré de <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/carnaval/>
- Mercier, A. (2001). Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs. *Hermès, La Revue*, 29(1), 9-18.
- Mervant-Roux, M.-M. (2008). Celui qui arrive du dehors. Comment les mises en scène réellement modernes réhabilitent et réinventent l'ancienne position spectatrice. Dans T. Hunkeler, C. Fournier Kiss et A. Luthi (dir.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (p. 53-67). Genève : Metis Presses.
- Ministère de la Culture. (n.d.). Théâtres nationaux. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Theatres-nationaux>
- Ministère de la Culture et des Communications. (2016). *Survol – Bulletin sur les pratiques culturelles au Québec, no 27, mars 2016*. Récupéré de https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Enquete_pratiques_culturelles/Bulletin-Survol-27-_2014.pdf
- Ministère de la Culture (France). (n.d.). Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP) — Démarches. Récupéré de https://mesdemarches.culture.gouv.fr/loc_fr/mcc/requests/LIEUX_SOUTI_la_bellises_03/
- Montero, S. (2013). *Participation citoyenne et développement culturel : référentiels d'action à Bordeaux et à Québec* [Thèse de doctorat]. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux, France. Récupéré de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00876115>
- Montoya, N. (2009). *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle : contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture*

[Thèse de doctorat, sous la direction de B. Péquignot]. Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris.

- Nadeau, A. (2015). *Étude sur la sortie au théâtre en contexte scolaire*. Montréal : Comité Théâtre Jeune public du Conseil québécois du théâtre. Récupéré de http://artere.blob.core.windows.net/media/2190/sortie_theatre-rapport_et_annexes_web.pdf
- Ostrowetsky, S. (2000). Préface. Dans P. Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue : la ville en scènes*. Paris : Harmattan.
- Plourde, É. (2006). Instinct de survie : Carrefour international de théâtre de Québec 2006. *Jeu*, (121), 130- 143. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/24364ac>
- Poirier, C., Mottet, P., et Pellerin, G. (2010). *Où tu vas quand tu dors en marchant...? : un théâtre, une ville*. Québec : Instant même.
- Poirier, C. (2012). *La participation culturelle des jeunes à Montréal des jeunes culturellement actifs. Version intégrale*. Montréal : Institut national de la recherche scientifique, Centre — Urbanisation Culture Société. Récupéré de http://www.ucs.inrs.ca/sites/default/files/centre_ucs/pdf/JeunesEtParticipationCulturelle-v-i.pdf
- Poirier, P. (2018, 20 août). La politique culturelle. *Vie Publique*. [Gouvernemental]. Récupéré de <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/269603-la-politique-culturelle>
- Privat, J.-M. (2019, 4 avril). Bakhtine (Mikhaïl). *Publictionnaire*. Récupéré de <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/bakhtine-mikhail/>
- Productions Éclats. (2012). *Aurillac 2012. 27e festival international de théâtre de rue* [Programme officiel]. Récupéré de <https://issuu.com/education.aurillac/docs/aurillac2012-po>
- Quintas, E. (2014). *La médiation culturelle en questions*. Récupéré de https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/Guide_mediationCPT_couleur.pdf
- Ravel, J. S. (2002). Le théâtre et ses publics : Pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 49-3(3), 89- 118. <https://doi.org/10.3917/rhmc.493.0089>

- Réseau des archives du Québec. (n.d.). De coutume en culture : le 1er mai. *Le Réseau de diffusion des archives du Québec*. Récupéré de http://rdaq.banq.qc.ca/expositions_virtuelles/coutumes_culture/mai/1_mai/coutume_culture.html
- Revue Cassandre. (1997). *Rue, art, théâtre* (Vol. [hors série]). Paris : Horschamp.
- Robert, Y. (2014). De la fête et du théâtre : politique du spectacle chez Mme de Staël et Michelet. *Dix-Neuf*, 18(1), 1- 18.
- Roland, P. (2008). Le spectacle de rue, un essai de définition ordinaire. Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue* (p. 131- 146). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.
- Roth, R., et Malinas, D. (2015, 20 septembre). Festival—Festivalier [Dictionnaire encyclopédique et critique des publics]. *Publictionnaire*. Récupéré de <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/festival-festivalier/>
- Saada, S. (2018). *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Toulouse, France : Éditions de l'Attribut.
- Saez, J.-P. (2018). Les paradoxes de la médiation culturelle. *L'Observatoire*, 51(1), 1-2.
- Sagot-Duvauroux, D., et Dapporto, E. (2000). *Les arts de la rue : portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : Ministère de la Culture — DEPS.
- Saint-Pierre, D. (2011). Le Québec et ses politiques culturelles : L'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde. Dans D. Saint-Pierre et M. Gattinger (dir.), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre* (p. 628-711). Québec : Presses de l'université Laval
- Saison, M. (2010). Le théâtre et le souci du « commun ». *Nouvelle revue d'esthétique*, 6(2), 131- 139.
- Sapiro, G. (2014). IV. Sociologie de la réception. Dans G. Sapiro, *La sociologie de la littérature* (p. 85-106). Paris : La Découverte.
- Shusterman, R. (2009). Divertissement et art populaire. *Mouvements*, 57(1), 12- 20.

- Siaud, F. (2010). Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements *in situ* présentés dans l'édition 2010 du FTA : Tu vois ce que je veux dire, Domaine public, Le Très Grand Continental. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, (48), 99- 112. <https://doi-org/10.7202/1007843ar>
- Simard, J., et Sirois, E. (2012). La compagnie Péristyle Nomade dans le quartier Centre-sud de Montréal. Dans J.-M. Lafortune, *La Médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Simonot, M. (1999). L'art de la rue : Scène urbaine, scène commune. *Rue de la folie*, (3).
- Sizorn, M. (2008). Quand l'artiste est dans la rue : récits d'expérience et attentes des spectateurs. Dans D. Féménias, B. Lefèvre et P. Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité, le public est dans la rue* (p. 155- 212). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires du Rouen et du Havre.
- Szmidt, A. (2015). *Le théâtre du réel en France, en Pologne et en Grande-Bretagne. Les autoreprésentations sociales au tournant du XXIe siècle*. [Thèse de doctorat]. Université de Lorraine, Nancy : France. Récupéré de http://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2015_0149_SZMIDT.pdf
- Ville de Montréal. (2015). *Activités estivales dans les parcs et les lieux publics de Ville-Marie • Été 2015*. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ARROND_VMA_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PROGRAMMATION_VF_LOWRES.PDF
- Villeneuve, L. (2015). Le Parcours étudiant du Festival Transamériques (FTA) : une expérience de médiation culturelle marquante. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(2), 376- 395.
- Vincent, J.-P. (2005)... Un souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril... Dans *Le cas Avignon 2005, regards critiques*. Vic-La-Gardiole : L'Entretemps.
- Volpe, G. (2018, 4 mars). La grande manufacture. *Giorgia Volpe*. Récupéré de <http://giorgiavolpe.net/portfolio/la-grande-manufacture/>
- Wake, C. (2017). The Ambivalent Politics of One-to-One Performance. *Performance Paradigm*, 13(0), 163- 173.

- Whyte, W. H. (1980). *The Social Life Of Small Urban Spaces*. New York, NY : Project for Public Spaces Inc.
- Zeneidi-Henry, D. (2002). *Les SDF et la ville : Géographie du savoir-survivre*. Paris : Éditions Bréal.
- Zini, A.-L. (2008). Le public à l'œuvre : entre réception et perception. Dans L. Lebon et C. Cros (dir.), *L'art à ciel ouvert : Commandes publiques en France 1983-2007*. Paris : Flammarion.