

Cahier des charges

pour une étude sur “ les publics des spectacles de rue ”

Ce que les spectacles de rue font à la population

Usages et réception des spectacles de rue

I Exposé des motifs

“ *Le temps des arts de la rue* ”, déclaré par le ministre de la culture et de la communication en 2005, et appelé à se dérouler sur trois ans, vise à manifester la reconnaissance publique de l'intérêt des “ arts de la rue ”, notamment en dotant le secteur de structures et de moyens nouveaux susceptibles de garantir son développement.

Parmi les nombreuses initiatives allant dans ce sens, le ministère de la culture a souhaité que figure une étude des “ publics des arts de la rue ”. A la suite d'une consultation des professionnels du secteur, qui se sont en particulier exprimés sur ce sujet lors du colloque -“ Arts de la rue : quels publics ? ”- à Sotteville-les-Rouen en novembre 2005, le thème de l'étude a été à la fois restreint et élargi, dans deux directions. Restreint : l'étude n'a pas pour but de dresser un portrait sociodémographique des publics de spectacles de rue, ni d'estimer leur nombre. Élargi : elle doit prendre en compte les “ populations ” que les arts de la rue “ touchent ”, même involontairement – et non les seuls “ spectateurs ” - et mettre l'accent sur les effets (de sens, de discours, de jugement, de mobilisation etc.) qu'ils causent.

La locution “ arts de la rue ” est d'origine récente : c'est sous ce label générique que les professionnels du secteur et le ministère de la culture, ont pris l'habitude, depuis les années 90 du siècle passé, de ranger un ensemble très vaste –un millier de compagnies françaises- et très hétérogène de propositions artistiques ayant pour seul point commun d'être présentées “ dans l'espace public ”. Cette notion d'arts –au pluriel- s'est en effet avantageusement substituée à celle de “ théâtre de rue ”, en raison de l'extraordinaire diversification des formes et des genres qu'a connue le secteur depuis vingt ans : le cirque, les arts plastiques, la vidéo, la marionnette, la danse, la musique...il n'est plus un genre “ canonique ” qui n'ait aujourd'hui investi “ la rue ”, sans parler de la multiplication des formes hybrides, combinant plusieurs genres, ou de celles qui semblent ne plus relever d'un autre genre que de “ la rue ” elle-même, comme les “ grands déambulateurs ”. A vrai dire, la notion d' “ espace public ” (et donc, par commodité, celle de “ rue ”) ne s'applique pas sans difficulté à l'hétérogénéité du secteur. Elle est si vaste et imprécise (le métro, dont l'accès est payant est-il un espace public ?) que les artistes préfèrent aujourd'hui parler d'art *in situ*. En tout cas, malgré ses connotations immédiates, la notion de “ rue ” n'équivaut en aucune façon au plein air (certains spectacles de rue se donnent en salle), ni à l'espace urbain (certains sont présentés en rase campagne). La gratuité ou le libre accès des spectacles ne sont pas non plus des critères suffisamment solides : certains spectacles de rue, il est vrai rares, appellent la réservation et la billetterie payante.

Quant aux notions de “ spectacle ”, d' “ art ” et de “ public ”, elles ne vont pas non plus de soi –on y reviendra- dans ce secteur qui aime à déjouer les classifications en usage.

Les contours du champ sont donc flous, mouvants, problématiques : la sculpture qui orne un rond-point, le joueur d'orgue de barbarie, la statue vivante qui arrête les touristes à l'entrée des monuments historiques... en relèvent-ils ? Quoi qu'il en soit, si les notions employées ou récusées par les artistes de rue méritent sans doute examen, le secteur professionnel, lui, a une existence bien ancrée. Il est organisé : une Fédération des arts de la rue représente les artistes, les compagnies et leurs soutiens ; un centre de ressources subventionné par l'Etat, HorsLesMurs, a pour mission d'œuvrer au développement du secteur ; des centres nationaux de production et de diffusion viennent d'être

institués tout récemment, qui s'insèrent dans un réseau très actif de " lieux de fabrique " et de festivals. Une étude consacrée à l'économie des arts de la rue, conduite en 1998 à l'instigation du ministère de la culture, détaille, sous l'angle économique cette structuration. D'autres travaux universitaires (en sociologie, urbanisme, architecture...) attestent que l'hétérogénéité du " spectacle de rue " ne fait pas obstacle à la constitution d'une " professionnalité particulière ", et qu'elle participe même à la construction d'un " esprit rue ". Quoique aucune étude ne permette de mieux définir cet " esprit ", qui résulte d'une communauté d'expérience (travailler en rue est réputé très formateur), voire d'idéologie politique ou de visée artistique, il ne fait aucun doute qu'il soude le secteur et lui donne une consistance que la variété des œuvres ne laisserait guère supposer.

Entre autres manifestations de cet esprit, la conviction partagée par les artistes de rue qu'ils n'œuvrent pas pour des publics, mais avec des populations. Que leurs spectacles, même lorsqu'ils se donnent dans des endroits reculés, ou fermés, sont " à l'échelle de la ville ", et que c'est bien la perception de l'espace public dans son ensemble qu'ils prétendent modifier. Et cette croyance, sans doute un peu naïve, en la capacité qu'ont leurs œuvres – soit par elles-mêmes soit en vertu du contexte dans lequel elles sont présentées – d'attirer et de toucher *surtout* des gens qui ne vont jamais au spectacle, ou n'ont aucun rapport avec la création artistique.

Les rares investigations consacrées à la fréquentation des spectacles de rue laissent raisonnablement supposer que le " public de la rue ", pris globalement, est plus hétérogène, en termes socio-démographiques, que celui des spectacles en salle (concerts, théâtre, danse etc.). La dernière enquête sur les pratiques culturelles montre même que deux tiers des personnes déclarant avoir vu un spectacle dans la rue au cours des douze derniers mois n'étaient pas allées voir de spectacle en salle au cours de la même période. Néanmoins, l'effet de " démocratisation " de l'accès à la création artistique par " la rue " reste à prouver. L'enquête du réseau EUNETSTAR, qui réunit neuf festivals européens, auprès de leurs festivaliers – et en particulier celle qui a été conduite à Cognac auprès des spectateurs de l'événement " Coup de chauffe " - fournit quelques indications intéressantes : le " public " pris globalement compte au moins quatre types de " spectateurs " : des aficionados du spectacle de rue, des spectateurs " cultivés " qui s'intéressent, mais non exclusivement, à l'actualité des arts de la rue, des badauds aux pratiques culturelles rares, et des touristes de passage. Les profils sociaux de ces différents types de festivaliers sont plus ou moins homogènes. Très globales, les deux études (Pratiques culturelles et Festivaliers d'EUNETSTAR) ne permettent pas de mesurer des différences significatives (dans le nombre ou le profil des spectateurs) selon les innombrables critères susceptibles, a priori, d'exercer une influence sur la fréquentation, comme le genre de spectacle, le type de " scène ", d'assise, le climat etc.

. Public et population

Sauf exception, le spectacle de rue se distingue des spectacles dits de salle, par deux traits : la gratuité et l'accessibilité.

Certes, quelques spectacles programmés par le Festival d'Aurillac sont "à billetterie payante" et pour ceux-là ou d'autres les places doivent être réservées longtemps à l'avance. Quant à l'accessibilité – c'est à dire la liberté de s'arrêter, d'assister au spectacle ou de "sortir" en cours de représentation, elle est grandement limitée –à Châlon sur Saône ou à Aurillac – par l'affluence énorme et les "files d'attente". Mais la plupart des spectacles de rue restent gratuits et accessibles.

Ces deux caractéristiques (ce ne sont pas les seules) permettent de supposer que le public de la rue est plus hétérogène socialement que celui des salles. La gratuité est supposée lever l'obstacle économique (réel ou imaginaire) qui retient certaines personnes d'assister à des spectacles en salle. Autrement dit, la rue œuvrerait mieux à la "démocratisation" de l'accès au spectacle que la salle.

Quant à l'accessibilité – ou liberté de choisir- elle est également censée lever l'obstacle de l'intimidation culturelle, ou du manque d'information (le spectateur des salles doit choisir au sein d'une offre souvent profuse et partant "illisible", réserver des places et courir un risque parfois démesuré, sans parler des autres obstacles connus – manque de parking, garde des enfants etc.).

Les témoignages des artistes de rue à propos de "leur" public et l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1997 donnent quelque crédit à cette hypothèse d'une plus grande "popularité" des publics de rue. Néanmoins, il y a tout lieu de supposer que certaines déterminations déjà connues pour le public des salles continuent de valoir pour la rue.

Michel Crespin, fondateur de Lieux publics – jusqu'à l'an dernier, le seul centre dramatique national consacré aux arts de la rue – et personnalité-phare du secteur, a forgé la notion de public-population, désormais familière aux artistes de rue, pour dire la double nature de la réception de l'art dans l'espace public. "Plus large bande passante possible", le public-population est une assemblée spontanée de badauds, qui interrompent, ne fût-ce qu'un instant, leur activité sociale dans l'espace public (trajet, courses, promenade) pour consacrer un peu de leur temps à une proposition artistique.

Pierre Sauvageot, le directeur actuel de Lieux Publics ose une typologie ("non scientifique" admet-t-il) des rapports des populations au spectacle de rue : à côté de vrais "spectateurs" (aficionados, connaisseurs, au fait des meilleures conditions de réception des spectacles), il distingue les "badauds" qui s'agglutinent un instant et parlent beaucoup, les "observateurs" qui semblent surtout intéressés par le spectacle des précédents, les "habitants" indifférents au spectacle mais non à l'effet positif qu'il exerce sur l'espace public, les "participants" qui se sentent proches des artistes et ne se sentent pas "spectateurs", les "complices", qui plus encore que les précédents travaillent à la bonne fin du spectacle (bénévoles au service de l'organisation d'un festival par exemple), les "protestataires" - habitants ou autres- qui ne voient les spectacles que sous l'angle des désagréments qu'ils provoquent.

Pour Pierre Bourguignon, député-maire de Sotteville-les –Rouen, qui organise chaque année le festival Vivacité- c'est à l'échelle de la ville tout entière qu'il faut apprécier les effets des spectacles de rue : au delà de leur "fréquentation", et de leur réception immédiate par les spectateurs, il crédite les artistes de rue de la faculté de changer, et même durablement, la perception de la ville et de l'espace public. Jean-Raymond Jacob, directeur de la compagnie Oposito et président de la Fédération des arts de la rue, parle même d'un effet "pacificateur" des arts de la rue. En outre certains artistes et universitaires pensent que l'aura médiatique de certains spectacles –comme les grands cortèges organisés à Nantes par Royal de Luxe – provoquent des effets au-delà même de la ville ou de l'espace scénique où ils se donnent.

Ces arguments militent pour que l'étude ne se borne pas à observer ou interroger des "spectateurs" mais s'intéresse aussi à des "non spectateurs", peu ou prou "touchés" par les spectacles.

Par ailleurs, on doit aussi signaler un cas particulier intéressant, qui rend problématique, en rue, l'usage de la notion même de spectateur : c'est celui de propositions artistiques, plus ou moins inspirées du

“ théâtre invisible ” d’Augusto Boal, dans lesquels les acteurs, mêlés à la foule, ne se déclarent pas comme tels, et n’instituent donc pas la distinction classique “ acteurs/spectateurs ”. Le “ spectateur ” est alors “ témoin ” ou “ partie prenante ” de la “ scène ” qui est en train de se “ jouer ”. Ce cas, certes rare, est en fait très révélateur d’une caractéristique esthétique fondamentale des arts de la rue, susceptible de les distinguer des formes conventionnelles de présentation des spectacles : la position du spectateur – y compris la position physique, dans l’espace- y est presque toujours un enjeu de l’œuvre.

. Contexte, cadre et dispositif

Le “ dispositif ” scénique semble une variable-clé des spectacles. On peut distinguer divers types de dispositifs, d’abord en fonction de la mobilité physique relative des acteurs et des “ spectateurs ” : le spectacle déambulatoire “ mobilise ”, au sens strict, acteurs et spectateurs ; dans le “ parcours à stations ” ou dans “ l’entresort ”, le public est mobile, la scène ou les scènes est/sont fixes. Les formes d’“ attroupement ” peuvent être spontanées ou imposées (spectateurs formant spontanément un cercle, ou invités à en former un).

Certains traits esthétiques (la verticalité, la monumentalité) déterminent aussi des dispositifs particuliers.

D’une manière plus générale, il apparaît qu’un très grand nombre d’artistes “ de rue ” sont passés maîtres dans l’invention de “ dispositifs ” originaux, qui placent le spectateur ou la foule dans une position particulière (d’écoute, de concentration, de jeu etc.). Autrement dit, ce qui se joue dans maints spectacles de rue, ce serait une “ épreuve ” ou à tout le moins une expérience de nouvelles manières d’instaurer un “ dialogue ” entre spectateurs et acteurs.

Ce que nous proposons d’appeler le “ cadre ” semble exercer une influence non moins déterminante sur le rapport des “ spectateurs ” (ou des populations) au spectacle de rue. On peut distinguer au moins trois cadres paradigmatiques : le festival, la saison culturelle, l’événement impromptu.

Même si le festival n’est pas –comme l’a montré l’étude économique citée plus haut- le principal débouché des compagnies de rue, c’est incontestablement le plus médiatique, celui qui assure aux compagnies la meilleure visibilité. Or l’étude Eunetstar –conduite auprès de festivaliers- donne à penser, que tous genres confondus, tous “ dispositifs ” confondus, le cadre même du festival influe grandement sur la réception des spectacles, voire sur la composition des publics. L’atmosphère justement “ festive ”, la pléthore de spectacles différents, la foule sont-ils des facilitateurs de la réception ou bien la compromettent-ils ? Un débat, lors du colloque de Sotteville, a opposé certains artistes à ce sujet, certains déplorant de devoir jouer, dans les festivals, dans des conditions de “ surjaugé ” peu propices à une écoute concentrée, d’autres arguant au contraire que c’est une particularité intéressante des spectacles de rue que de devoir s’adapter à des conditions changeantes, et de changer de sens en fonction d’elles.

Plus rares sont les représentations données dans le cadre d’une saison culturelle (souvent en début ou en fin de saison, en septembre ou en juin), par exemple celle d’une scène nationale. Dans ce cas, point d’ambiance *a priori* festive, mais une “ convocation ” du public, appelé à découvrir de nouvelles formes d’expression artistique.

Quant au cas désormais mythique de l’événement impromptu, il est – pour des raisons essentiellement économiques- de plus en plus rare. Pour les artistes de rue, en tout cas c’est le cadre idéal : un spectacle imprévu perturbe soudain le quotidien d’une ville – l’espace et les rythmes sociaux habituels- et partant est susceptible de provoquer les effets de saisissement artistique les plus pertinents.

Il en va des cadres comme des dispositifs : l’imagination des artistes de rue peut les porter à jouer dans des cadres insolites (supermarchés, caves, routes...), qui sont autant de cadres sociaux, dans lesquels le “ passant ” se trouve dans une “ disposition ” particulière à recevoir ou non la perturbation, par le spectacle et l’art, de son quotidien.

D’une manière générale, les artistes de rue parlent de “ contexte ” et de leur art comme foncièrement “ contextuel ”. En somme la variété des paramètres “ extrinsèques ”, susceptibles de modifier l’œuvre (la représentation comme sa réception), à savoir la topographie urbaine, la sociodémographie des lieux,

la saison, le climat etc...serait de nature à décourager tout discours généralisant sur la “ fréquentation ” et la réception des spectacles de rue.

Nous faisons pourtant l’hypothèse que des régularités peuvent être observées et interprétées, pourvu que l’on tienne compte *a priori* de la diversité –ramenée à quelques types- des contextes, des cadres et des dispositifs.

Cela étant, voici une liste, sans doute non exhaustive, de critères *a priori* discriminants :

- situation topographique et socio-topographique de la “ scène ” (ou de l’espace de jeu, dans le cas de déambulateurs) où le spectacle est présenté : distance au centre ville, composition sociodémographique du quartier, “ taille ” du lieu, en extérieur/en intérieur, fermé ou non
- situation géographique de la ville (taille de la ville, ville touristique ou non etc.)
- jauge possible (petite, immense...)
- horaire de représentation (on suppose que le public “ diurne ” diffère du public “ nocturne ”)
- jour de représentation (public de semaine, public du samedi, du dimanche...)
- type d’assise : gradins, debout, public mobile etc.
- “ disponibilité ” du spectacle : sur réservation ou non, gratuit ou non
- saison (été/ hiver) et conditions climatiques (plein soleil, pluie etc.)

A quoi l’on peut ajouter la réputation (des cadres, des compagnies et des spectacles) : la notoriété du Festival d’Aurillac ou celle de Royal de Luxe ne sont sans doute pas sans influence.

. Variables “ intrinsèques ” susceptibles d’exercer une influence sur la fréquentation et la réception des spectacles

Outre les quelques variables extrinsèques au spectacle qui viennent d’être évoquées, des caractéristiques intrinsèques aux spectacles sont susceptibles d’exercer une influence sur la fréquentation, les usages et la réception. Par exemple le genre : on peut supposer que la gratuité des spectacles ne suffit pas à elle seule à lever les obstacles symboliques – mis en évidence par des études sur les publics du théâtre, de la danse ou du cirque- qui freinent ou entravent la fréquentation de spectacles de différents genres : les diverses “ peurs ” qu’inspire par exemple la danse contemporaine (peur de ne pas comprendre, peur de la violence) chez certains spectateurs ont peu de chances de s’évanouir “ en rue ”.

On a déjà évoqué la verticalité et la monumentalité comme variables *a priori* discriminantes. Il en est probablement d’autres, comme la présence de feu, de corps nus, de machineries. D’une manière générale il y a tout lieu de supposer que certains éléments dramaturgiques –que l’on trouve fréquemment dans les spectacles de rue – exercent à eux seuls des effets particuliers (socialement répandus et interprétables).

. Fréquentation et réception

Cela étant dit, et malgré la très grande variété des propositions artistiques et des cadres, on fait donc l’hypothèse que la fréquentation et la réception des spectacles de rue sont gouvernées par des facteurs sociaux, et qu’elles dépendent en particulier de la position sociale des spectateurs.

Contrairement au discours “ universaliste ” des artistes, à la mythique notion de “ public-population ”, voire à la croyance que la gratuité suffit à démocratiser l’accès au spectacle, force est d’observer qu’on trouve peu de personnes âgées dans le public des spectacles (du moins le soir), peu de personnes handicapées, et beaucoup plus de jeunes que dans le public des salles.

La construction d’un discours interprétatif sur la fréquentation et la réception des spectacles ne saurait donc faire l’économie d’une mise en relation des modalités concrètes de la “ fréquentation ” (s’arrêter ou non, brièvement ou longtemps, rester jusqu’à la fin de la représentation, se laisser entraîner, parler

ou non pendant les spectacles...) ou de la réception (exprimer ou non un jugement, comparer, discuter avec son entourage etc) avec la condition sociale des personnes (âge, profession etc.).

Une question *a priori* très intéressante porte sur la “ fréquentation ” et la réception des spectacles par les enfants. En effet, contrairement au théâtre en salle, qui a l’habitude de fixer des conditions d’accès en termes d’âge (spectacle “ jeune public ” ou “ déconseillés au moins de 12 ans ” etc.), l’accès des enfants au spectacle de rue est “ libre ” ou n’est éventuellement contrôlé par les adultes qu’au moment même de la représentation. Les artistes de rue connaissent bien cette question, qui ont précisément choisi de ne pas “ cibler ” qui que ce soit.

Nous formulons les hypothèses de travail, très générales, qui suivent. Il appartiendra au contractant de les enrichir, de les préciser et de les soumettre à l’épreuve du terrain.

Hypothèse 1 : la propension, pour un passant, à devenir spectateur d’un spectacle de rue dépend de facteurs sociaux particuliers, ou de certaines conditions de possibilité : tout passant ne devient pas spectateur par enchantement.

Hypothèse 2 : l’agrégation de passants-spectateurs autour d’un même spectacle de rue obéit, elle aussi, à certaines déterminations sociologiques. Autrement dit, la composition (sociodémographique etc.) d’un public de rue est socialement logique.

Hypothèse 3 : il existe plusieurs publics, ou plusieurs logiques d’agrégation des passants-spectateurs.

Hypothèse 4 : la réception des spectacles de rue dépend, elle aussi, de facteurs sociaux. Par réception, on entend les effets – émotionnels, relationnels, discursifs...- que provoque un spectacle de rue, soit pendant la représentation elle-même, soit après.

Hypothèse 5 : la réception par une personne d’un spectacle donné n’obéit pas nécessairement aux mêmes déterminations que la réception par un public pris globalement. Autrement dit, il y a des “ effets de public ”, dus à la simple agrégation de passants particuliers.

Hypothèse 6 : la “ fréquentation ” des spectacles de rue – c’est à dire le fait de s’arrêter et de se rassembler autour d’un spectacle n’obéit pas nécessairement aux mêmes logiques que la réception. Par exemple, à une attente faible, peut correspondre un grand choc.

Hypothèse 7 : La plupart des publics de spectacle de rue sont constitués de microgroupes de spectateurs ayant entre eux des liens sociaux particuliers, préexistants au spectacle (liens familiaux ou amicaux). Entre l’unité “ spectateur ” et l’unité “ public ”, il y a une troisième instance : le groupe de sociabilité. Les “ effets de sens ” de la rue seraient surtout collectifs : c’est la conversation au sein du microgroupe qui dégage l’effet principal.

Hypothèse 8 : les facteurs susceptibles d’exercer une influence sur la fréquentation et/ou la réception des spectacles de rue sont très nombreux. On pourrait s’intéresser en particulier aux ressources financières des passants spectateurs potentiels, à leur lieu ou quartier de résidence, à leur familiarité avec les spectacles de rue, à leurs habitudes et pratiques culturelles.

Hypothèse 9 : il existe probablement de grandes logiques de fréquentation et de réception des spectacles de rue, que l’on peut approcher par des “ typologies de public ”. On peut au moins supposer l’existence des logiques suivantes :

- adhésion inconditionnelle, voire exclusive, au genre “ spectacle de rue ” : public de festivaliers fidèles.
- adhésion conditionnelle et sélective : public de spectacle en général
- distraction : public de vacanciers, public “ occasionnel ” (qui saisit l’occasion), aux pratiques culturelles habituelles peu nombreuses.

Hypothèse 10 : L’hétérogénéité des publics dépend des spectacles. Il existe sans doute des publics très homogènes (publics d’enfants, publics de festivaliers inconditionnels) et des publics très hétérogènes

(spectacles “ fédérateurs ”). L’hétérogénéité –dont dépend probablement la réception- s’exprime en termes de familiarité avec le genre de spectacles (spectateurs novices ou très connaisseurs) et de composition socio-démographique.

2 Objectifs et recommandations méthodologiques

L’étude vise d’abord à tracer, à partir d’une description minutieuse des usages et des effets observables des spectacles de rue, les lignes de forces d’une interprétation générale du rapport entre les arts de la rue et les populations, et au delà, de poser les bases d’un programme de recherche plus général sur l’art dans l’espace public.

Dans une perspective de politique culturelle, elle cherchera aussi à éprouver les notions de “ démocratisation “, de “ démocratie ”, de “ diversité ”, ou toutes autres finalités politiques, susceptibles de fonder les politiques publiques –celles de l’Etat en particulier- dans le domaine des arts de la rue.

L’enquête consistera d’abord à élaborer un échantillon, large – de plusieurs centaines de personnes-représentatives non de la population française, mais des “ spectateurs ” et des “ non spectateurs touchés par les spectacles de rue ” (habitants, commerçants etc.). Les critères mentionnés plus haut devront être pris en compte pour élaborer un échantillon préalable de “ terrains ” au sein desquels seront recherchés les “ spectateurs ”. Il serait bon que figurent parmi les terrains les différents “ cadres ” où se donne un “ même ” spectacle, afin de pouvoir, en neutralisant la variable “ spectacle ” (si tant est que cela soit possible), découvrir des variations causées par d’autres variables (comme le “ cadre ”).

Une fois constitué un échantillon concret de “ spectateurs ”, on propose de combiner plusieurs modes d’investigation : observation des comportements, entretiens plus ou moins dirigés, plus ou moins immédiats ou différés, voire recours au questionnaire.

Le traitement des informations recueillies cherchera à identifier des régularités et des variations significatives, et pourra s’appuyer si nécessaire sur des analyses de type statistique. Il devra déboucher sur des interprétations anthroposociologiques des phénomènes étudiés.