

Emmanuel Wallon, 1er mai 2001

Article paru en version brève dans *Universalialia 2001*,

La politique, les connaissances, la culture en 2000,

Encyclopædia Universalis, Paris, p. 223 à 225,

et en version longue (ci-dessous) sur le CD ROM Universalialia 2001, EU, Paris.

Les arts de la rue

Au moins trois formes de spectacles instaurent un rapport direct à l'espace urbain. Le théâtre forain, dont le véhicule accompagne l'histoire de l'art dramatique en Occident, connaît une résurgence depuis peu, alors qu'il avait presque disparu des routes de France au lendemain de la seconde Guerre mondiale. Un art extraverti de la mise en scène, affirmant son audace et son autonomie au long du vingtième siècle, investit toutes sortes de lieux couverts ou de sites en plein air pour bousculer les conventions de la représentation frontale. Enfin des compagnies issues des différentes disciplines inventent des scénographies et des dramaturgies qui s'inscrivent dans le mouvement de la ville même, car elle constitue à leurs yeux un vivant espace de jeu. Ce dernier courant, plus puissant de la Catalogne à la Pologne que sur les autres continents, connut des inspirateurs en Amérique du nord et recrute des émules jusqu'en Australie. A bien des égards la France offre un cadre propice à son essor depuis les années 1970. En 2000, le ministère de la Culture accordait des subventions à une centaine de compagnies dont l'activité principale se déroulait dans la rue, d'Abus de surface (Marseille) à Zic Zazou (Amiens). La variété de leurs techniques justifie que les pouvoirs publics les englobent dans l'appellation générique d'arts de la rue. Près de la moitié d'entre elles affichent une relation au monde du théâtre, mais elles sont nombreuses à pratiquer la musique, la danse, le mime, les marionnettes, le jonglage, l'acrobatie, la voltige, les installations plastiques, les effets spéciaux et la pyrotechnie, ou encore la combinaison de plusieurs de ces spécialités. Dans les festivals qui les rassemblent bon gré mal gré, le badaud n'opère pas toujours la distinction entre les styles. Les cracheurs de feu, les clowns ambulants, les échassiers ont pris la succession des hercules et montreurs d'ours dans l'animation des places et des marchés. Quand ils ne tendent pas le chapeau pour leur propre compte, ces "cogne-trottoir" - selon une expression de Michel Crespin - interviennent à l'invitation des municipalités pour animer une fête, un défilé, un "son et lumière", une reconstitution historique. Leurs modes d'expression restent traditionnels, à l'opposé des artistes et des groupes pour qui la ville devient une scène qui a la rue pour axe, les immeubles pour décor et les passants comme spectateurs, sinon comme partenaires. A la fin du XIXe siècle, avec les peintres (Van Gogh, Manet, Caillebotte), les romanciers (Zola surtout) et les poètes (de Baudelaire à Apollinaire), la ville acquérait le rang de sujet. Désormais elle représente la matière, à la fois

physique et organique, historique et sociale, avec laquelle il faut composer. La mêlée urbaine favorise la croisée des langages, à laquelle se prêtent des artistes polyvalents, orateurs et artificiers, manipulateurs et techniciens. La cité, ils la conçoivent à la fois comme un chantier où échaffauder des œuvres en devenir et comme une société à interroger par des actes délibérés. C'est pourquoi ils en explorent toutes les dimensions, du centre historique aux périphéries industrielles, des sous-sol (Le Phun) jusque par-dessus les toîts (Transe Express).

La ville comme théâtre

Depuis le Moyen-Âge, fêtes religieuses, rites populaires, carnivals, foires, fêtes foraines et parades du cirque avaient constitué un réservoir d'images et d'inventions dans lequel les arts académiques répugnaient à puiser. Leurs dérèglements contrastaient avec les ordonnancements des entrées royales, prises d'armes, célébrations révolutionnaires, cortèges impériaux ou cérémonies républicaines auxquels les autorités vouaient l'espace commun. La nostalgie de telles transgressions influait sur l'imaginaire de jeunes troupes en quête d'instruments pour combattre le conditionnement du citadin par l'idéologie "bourgeoise". Un dédain réciproque vis-à-vis des pouvoirs les poussaient vers des formes requérant un minimum de ressources. Encore fallait-il que les recherches d'un art d'avant-garde vinssent féconder les entreprises du théâtre d'agitation. Peu de comédiens connaissaient vraiment les tentatives de Vladimir Maïakovski et les réalisations de Vsevolod Meyerhold dans la Russie révolutionnaire. En revanche, le Teatro Campesino, né dans et pour la lutte des employés des grandes exploitations viticoles de Californie dans la seconde moitié des années 1960, a fait des émules en France. Les grands masques du Bread and Puppets (créé en 1962 par Peter Schumann) passèrent par Aubervilliers. Le Living Theatre, créé par Julian Beck et Judith Malina aux Etats-Unis en 1950, était apparu à Paris en 1961 (*The Connexion*, au Théâtre des Nations), à Cassis en 1966, à Caen en 1967, avant de défrayer la chronique du Festival d'Avignon de 1968 avec *Paradise now*. Cette année-là, le sort du pays se joua de nouveau sur le pavé. Bien des troupes, renouant avec l'esprit du Front populaire, visitèrent les facultés et les usines en grève, à la façon du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine qui y puisa l'énergie pour monter ensuite *1789* sur un archipel de scènes à la Cartoucherie (1970). Le Grand Magic Circus de Jérôme Savary multiplia les interventions à la volée. Aucune discipline ne fut épargnée par les échappées d'artistes qui ne pouvaient ni ne voulaient trouver place au sein des institutions.

Durant la décennie précédente, la notion d'œuvre avait été jetée à la rue par les provocations de Jean-Jacques Lebel, facétieux parent des *performers* nord-américains et des actionnistes viennois de Fluxus, et l'art livré aux passants à travers les interventions plastiques d'Yves Klein. Après eux, Jean Dubuffet installa des volumes

pénétrables, Jean Tinguely anima des sculptures dégingandées, Daniel Buren tendit ses toiles rayées, Christo emballa des statues et des bâtiments, Ernest Pignon-Ernest placarda des effigies. Dans l'après-mai, des collectifs théâtraux comme l' Aquarium ou la Troupe Z, des fanfares telles que Les Quinziémiards, mais aussi le Théâtre à bretelles (créé en 1973 par Anne Quésémand et Philippe Duval) et beaucoup d'autres arpentent les campus et animent les fêtes militantes. Des danseurs, tels Jean-Claude Gallota à Grenoble et Odile Duboc à Aix-en-Provence, des musiciens, comme Nicolas Frize (1973), Pierre Sauvageot (Poly Sonneries, 1975), Gilbert Artman (Urban Sax, 1977) s'insinuent dans l'espace urbain, intégrant ses remous et ses rumeurs à la composition. Glanant des arguments, tantôt chez Antonin Artaud ou Georges Bataille, tantôt chez Bertolt Brecht, inspirés pour les uns par le situationnisme de Guy Debord, nourris pour les autres de lectures d'Augusto Boal, dont *Le Théâtre de l'opprimé* (1977) récolte un succès de librairie, leurs membres suivent l'exemple d'André Benedetto et de Gérard Gélas, figures du festival off d'Avignon. Ils fréquentent le Festival de Nancy pour y découvrir les troupes venues d'Europe centrale ou d'Amérique. Certains ont vu l'*Orlando Furioso* (1970) mis en mouvement par Luca Ronconi dans un pavillon des Halles en cours de destruction, d'autres attendront 1976 pour voir dans un entrepôt *La Passion du général Franco*, d'Armand Gatti, déprogrammée en 1968 du Théâtre national populaire (TNP) sur ordre du ministère des Affaires culturelles.

La rue, promue théâtre de l'histoire de la Révolution à la Libération, devenait le terrain de nouveaux conflits sociaux liés au travail, à l'habitat, aux conditions de vie. Les brutalités de la planification urbaine, de l'architecture de masse et de la promotion immobilière appelaient une riposte festive, des soulèvements éphémères. De nouvelles compagnies se forment, à l'exemple de Jules Cordières, dont le Palais des Merveilles fédère une tribu d'amuseurs ambulants à partir de 1971. Du Puits aux Images de Christian Taguet (1973), sortira le Cirque Aligre, lequel se révélera à son tour une pépinière de projets. Le Théâtre de l'Unité, formé dès 1968 par Jacques Livchine et Edith Rappoport, monte Le Théâtre du délasserment comique (1974) avec Hervée De Lafond, puis lance sa 2 CV Théâtre (1977) sur les routes de France. En 1973, l'initiative de Jean Digne, directeur d'un théâtre de la capitale universitaire et judiciaire du Midi qui déclare "Aix ouverte aux saltimbanques", paraît encore isolée. D'autres rassemblements s'ensuivent pourtant, de l'Ecole d'été commencée à Villeneuve-lès-Avignon en 1975 et poursuivie à Manosque en 1978, à la mémorable "Falaise des fous", organisée par Michel Crespin en 1980 au Parc de Chalain (Jura). A la façon de Francis Jeanson, qui avait préfiguré la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône de 1967 à 1971 en privilégiant les incursions dans les quartiers, quelques pionniers de l'action culturelle ouvrent les portes de leurs établissements aux artistes du trottoir. L'heure de l'institutionnalisation a sonné. En 1978, le Festival d'Automne permet aux acteurs-échassiers-musiciens de l'Odin Theatret d'Eugenio Barba

(Danemark) de parcourir le XX^e arrondissement de Paris. A partir de 1981, des festivals prestigieux programment des spectacles de rue, tel celui d'Avignon ou le Printemps de Bourges, et la panoplie des politiques culturelles commence à s'ajuster à des pratiques demeurées jusqu'alors marginales, du fait de leur radicalité autant que par nécessité.

La reconnaissance d'un genre

L'embellie budgétaire obtenue par le ministère Lang et le dynamisme local favorisé par les lois Defferre incitent les élus à valoriser leurs collectivités. Après une phase d'investissements lourds, ils attendent des artistes qu'ils renforcent le sentiment d'appartenance des habitants, confortent leur sens de la convivialité, animent le centre-ville et réhabilitent les quartiers périphériques. Pour cela certains sont prêts à tenter des expériences inédites, que ce soit avec les carillonneurs ambulants de Lille, les Tambours du Bronx (à vrai dire nivernais), l'artificier Pierre-Alain Hubert, les pyrotechniciens d'Ephémère ou d'Artifictions, les scénographes d'Ici Même ou encore Ricardo Basualdo et ses amis du Merveilleux urbain. La France n'est pas seule à connaître ce phénomène. Dans l'Italie de la commedia dell'arte, revigorée par Dario Fo, les places se couvrent encore de tréteaux pour des spectacles de plein air, l'été. De 1977 à 1984, Renato Nicolini (assesseur à la culture auprès du maire de Rome) imagine l'Estate romana pour célébrer les vertus de l'éphémère, avec des architectures démontables, un chapiteau de cirque place Farnese, des projections de films à la basilique de Maxence, au Colisée et au Cirque Maxime, des spectacles disséminés entre les villas baroques et les friches industrielles. Les Pays-Bas avaient accueilli à Amsterdam le Festival of Fools animé par Django Edwards, dont la compagnie fut aussi invitée au Festival de Cologne en 1976. La Catalogne se montre riche en festivals autant qu'en compagnies au langage original : les Comediants et la Fura dels Baus circulent dans toute l'Europe avec des spectacles marquants. La spécificité de la situation française tient à l'articulation de trois facteurs : l'essor de structures au plan national encourage la structuration d'un milieu professionnel qui tend à délimiter son propre champ esthétique.

Dans ce pays modelé par la monarchie absolue, la légitimité provient d'en haut dans le domaine des cultures populaires ainsi que dans les arts dits majeurs. Urban Sax et Pierre-Alain Hubert sont chargés d'accueillir le sommet des pays les plus industrialisés (G7) à Versailles en 1982, les premiers en musique, le second en lumière. La pompe officielle et l'imaginaire artistique convergent le 14 juillet 1989 sur les Champs-Élysées, drainant les foules le temps d'une Marseillaise commandée par l'Etat au publicitaire Jean-Paul Goude. Puis c'est au tour du jeune chorégraphe Philippe Decouflé d'organiser la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver à Albertville en 1992, devant des milliers de spectateurs et des millions de

télespectateurs. Le 31 décembre 1999, les artificiers du Groupe F embrasent la Tour Eiffel pendant que les compagnies Generik Vapeur et Transe Express - entre autres - font tourner leurs grandes roues sur les Champs-Élysées. Le calendrier regorgeant de dates à célébrer, les artistes de rue se voient solliciter pour bien d'autres manifestations. L'organisation d'événements est consacrée comme une spécialité à forte valeur ajoutée, que différentes équipes se disputent sous l'œil intéressé des agences de publicité.

L'intégration des arts de la rue au paysage institutionnel est aussi le fruit des efforts des artistes, qui surent fonder des festivals et des fabriques, séduire une partie de la critique, convaincre les tutelles d'apporter leur aide à une profession en pleine organisation. Le prix à payer est à l'aune ces acquis : la spontanéité recule devant les subventions. En 1983, à la Ferme du Buisson de Marne-la-Vallée (centre d'action culturelle où le directeur, Fabien Janelle, l'avait convié deux ans plus tôt), Michel Crespin fonda Lieux publics avec l'aide du ministère de la Culture (Direction du développement culturel). Ce centre de production et de ressources ne tarda pas à coordonner des rencontres professionnelles, éditer une revue, rassembler une documentation et dresser l'agenda de la profession dans le Goliath en 1985. En parallèle, M. Crespin a fait du festival d'Aurillac (Eclat), lancé par ses soins en 1986, le principal rendez-vous du genre. Jean-Marie Songy, qui le remplaça à la direction artistique d'Eclat en 1994, attirant 100.000 spectateurs pour 323 compagnies (dont un faible nombre d'invitées) en 1997, prit également la responsabilité du Festival de Châlons-en-Champagne (Furies), où loge sa compagnie Turbulence, tandis que Pierre Layac et Jacques Quentin développaient depuis 1987 celui de Chalon-sur-Saône (Chalon dans la rue).

Leurs succès ont sonné l'heure des décisions pour des pouvoirs publics qui s'étaient contentés jusque là d'honorer quelques compagnies de subventions empruntées aux crédits du théâtre. La considération de l'Etat s'exprime d'une manière nettement plus timide qu'à l'égard des autres arts de la scène, mais elle perdure d'un ministre à l'autre. Lieux publics, transféré à Marseille en 1989, porte depuis 1993 le nom de Centre national de création pour les arts de la rue. Le musicien Pierre Sauvageot a succédé à son premier directeur à la fin de 2000. Replié sur ses missions de création, cet établissement participe avec plusieurs compagnies au projet d'une vaste Cité des arts de la rue, soutenu par la municipalité phocéenne et la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC). En 1993, le ministère constitue HorsLesMurs pour assumer, à Nanterre, des tâches d'information (fichier, documentation, guide-annuaire, bulletin, site internet), de réflexion (rencontres, études, séminaires, revue) et de conseil. Sous tutelle de la Direction du théâtre et des spectacles (DTS), cette Association nationale pour le développement des arts de la rue devint également compétente pour les arts de la piste en 1996. Elle a son siège à Paris depuis 1998.

L'administration centrale accorde des aides à la création et à l'écriture, tandis que les services déconcentrés soutiennent les projets, les "lieux de fabrication" et quelques compagnies conventionnées. Le recrutement d'un chargé de mission à la DTS, puis la mise en place d'une fugace "Mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles" au sein de la grande direction unifiée du spectacle vivant (DMDTS), en 1998, et de nouveau le recours à des agents spécialisés pour traiter ces dossiers trahissent la perplexité de l'Etat face à ces formes inclassables. Le schéma de reconnaissance bâti en plusieurs décennies pour le théâtre et dressé en quelques années pour la danse contemporaine se prête mal à la popularité des arts de la rue, à la gratuité des spectacles, à la périodicité des productions, à la précarité des troupes, à l'inexpérience de la critique.

L'engouement des édiles n'est pas dénué d'ambivalence. Autant que le spectacle dont les artistes régaler le public en échange d'une subvention, ils aiment celui que la ville se livre elle-même pour une journée ou une semaine de moderne carnaval. A l'écoute des commerçants, ils apprécient l'affluence des spectateurs, accourus en majorité de la région. Avec les industriels et les prestataires de services, ils espèrent retenir des journalistes, gagner deux minutes d'antenne sur France3, sinon une mention dans un journal national. Incommodés par les routards et assimilés qui entourent la caravane des comédiens, retranchés pour certains derrière des arrêtés anti-mendicité, les maires n'en prennent pas moins cette peu coûteuse animation de leurs cités. Certains considèrent tout de même les arts de la rue comme l'atout d'une politique plus ambitieuse. A l'appel de Pierre Bourguignon, député-maire de Sotteville-lès-Rouen, un club interparlementaire regroupe depuis 2000 les élus les plus convaincus.

Alternatifs par option ou par obligation, les artistes de la rue apprécient l'accueil des haut-lieux du spectacle, mais peu d'entre eux se risquent à en briguer la direction. Le Kosmos Kolej de Wladislaw Znorko, invité à Avignon en 1990 et 1993, a contracté l'habitude de travailler au couvert des institutions théâtrales. L'installation du Théâtre de l'Unité au Centre d'action culturelle de Montbéliard (rebaptisé Centre d'art et de plaisanterie) précéda de peu l'atterrissage de son Avion sur l'esplanade du Palais des Papes en 1992. Cette position a permis à Jacques Livchine et Hervée de Lafond de convoquer de mémorables manifestations de rue dans la cité de l'automobile; de même l'implantation du Prato (Théâtre international de quartier) dans un secteur populaire de Lille n'empêcha pas Gilles Defacque de déployer quelques inventions au grand air. Les artistes de rue trouvent encore un appui à Loos-en-Gohelle dans le Pas-de-Calais, sur le Site 11/19 auprès de l'association Culture commune, récemment rattachée à la catégorie des scènes nationales. L'Office national de diffusion artistique (ONDA) encourage depuis 1999 la diffusion de spectacles d'espace public à travers le réseau des salles subventionnées.

L'argent n'en manque pas moins en amont de la production : contrairement à leurs semblables du théâtre et de la danse, la plupart des compagnies doivent financer sur leur propre trésorerie l'élaboration du projet, la confection des décors et des costumes, ainsi que les répétitions. Leurs administrateurs ne désespèrent pas de convaincre les directeurs des centres dramatiques et des établissements d'action culturelle de la qualité de leurs propositions. Pour inaugurer, conclure ou compléter leur programme, pour rassurer les autorités sur leur sens de l'espace public et de la collectivité, pour attirer des chalands intimidés par trop de solennité, ces derniers sont chaque année tentés d'organiser des spectacles en dehors du cadre conventionnel.

Dernier indice d'une maturité acquise au fil des ans : l'organisation corporative. Atomisée dans le temps par le statut des intermittents et dans l'espace par la condition des itinérants, écartelée entre des techniques et des esthétiques fort variées, cette tumultueuse famille de saltimbanques a commencé à rallier la Fédération (Association professionnelle des arts de la rue), fondée en 1998 afin de défendre ses intérêts auprès des pouvoirs publics. L'un de ses objectifs vise le développement des fabriques ouvertes avec l'appui des collectivités territoriales et de l'Etat, à Noisy-le-Sec (Le Moulin fondu), Brest (Le Fourneau), Chalon-sur-Saône (L'Abattoir), Saint-Gaudens (Les Haras), Sotteville-lès-Rouen (Atelier 231). Comme Le Parapluie que la ville d'Aurillac hésite à déployer, ils ont pour charge de prêter abri et outils aux compagnies en résidence, tout en investissant dans des productions. Les compagnies réclament en outre des solutions d'accueil et de stockage adaptées à leurs besoins, qui changent d'échelle selon que l'on a affaire à la troupe de 26.000 Couverts, ou à Calixte de Nigremont, flagorneur public aussi raffiné que solitaire. Enfin les professionnels, qui comptent beaucoup d'autodidactes dans leurs rangs admettent peu à peu les limites de l'autoformation. Sans doute leur qualification défie-t-elle tout cursus. Ne doivent-ils pas être à la fois poètes et plasticiens, comédiens et soudeurs, pitres et pédagogues, techniciens et administrateurs ? Leur tempérament frondeur s'accommoderait mal d'un conservatoire ou d'une académie mais, comme le recommandait un rapport de Franceline Spielmann en 2000, l'initiation et le perfectionnement peuvent passer par des ateliers, des stages, des classes de maîtres, des séminaires ou des universités d'hiver, autant d'étapes pour un itinéraire de découverte à travers la France et - pourquoi pas ? - l'Europe. Le mélange des disciplines, le jeu d'acteur au contact du public, l'écriture pour une scène aux dimensions de la ville requièrent un travail continu. Entouré d'un "collège de compétences", Michel Crespin a reçu mission d'imaginer un dispositif pour pallier les carences des filières du spectacle à cet égard. Pour sa part, HorslesMurs coordonne avec la Fédération la mise en œuvre sur trois ans (2000-2002) d'un plan de recrutement d'une centaine d'emplois-jeunes voués à l'administration des structures itinérantes.

La documentation de *Hors les Murs*, rassemble la plupart des écrits relatifs aux compagnies. Peu de spectacles ont fait l'objet de captations audiovisuelles fidèles, bien que les créations et les festivals attirent les photographes et les reporters. Cependant l'iconographie des arts de la rue serait orpheline et la connaissance balbutiante si n'existaient, dans les collections du Musée national des arts et traditions populaires, du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, des Archives nationales, du Musée Carnavalet et de la Bibliothèque historique de la ville de Paris et de maints services d'archives départementaux, des documents sur les spectacles urbains à travers les âges. L'université a longtemps laissé ce terrain aux historiens spécialisés dans les foires moyenâgeuses et les entrées royales ou bien aux sociologues de la ville contemporaine. Les spécialistes d'esthétique et d'études théâtrales commencent à s'y intéresser. A l'initiative de Marcel Freydefont, un DEA de scénologie a vu le jour à l'École d'architecture de Nantes.

Entre l'expérience et l'œuvre

Par l'entremise de l'Association française d'action artistique (AFAA) auprès du ministère des Affaires étrangères, plusieurs compagnies françaises ont acquis une réputation qui leur procure commandes et recettes à l'extérieur des frontières. Quatre d'entre elles (Transe Express, Les Passagers, Malabar, Carabosse) étaient ainsi invités à Moscou pour les Olympiades de théâtre en juin 2001. Pour maintenir le libre accès du public, elles s'efforcent de vendre aux services et offices culturels le maximum de représentations, complétées d'actions dans les écoles ou les quartiers, en suivant le calendrier des festivals dont la liste s'est allongée. Les rendez-vous spécialisés de Saint-Gaudens, Brest, Sotteville-lès-Rouen, Sarreguemines, et les éditions pluridisciplinaires comme Paris Quartiers d'été, les Inattendus de Maubeuge, Mimos à Périgueux, Coup de chauffe à Cognac, tracent un long tour de France. A défaut d'être conviés, payés et défrayés partout, les artistes entreprennent le déplacement dans l'espoir de rencontrer des programmateurs. Outre la servitude économique, les arts de la rue subissent la contrainte politique, car les maires achètent moins le talent dérangeant que la faculté de fédérer.

Nomade durant la saison, le théâtre de rue l'est également lorsque la troupe parcourt le dédale de la ville avec ses comédiens, ses véhicules, ses machines, son orchestre, ses tambours ou son matériel de sonorisation. Parfois les spectateurs dessinent eux-mêmes l'itinéraire entre des aires de jeu distinctes. Les bricoleurs de la rue, qui aiment le midi, son jour sec et son temps dilaté, se moquent de la géopolitique des beaux-arts comme de leur dernière visite à Chaillot. Selon les collectifs et les projets, le spectacle de rue oscille entre l'expérience, vécue avec la force de l'immédiateté, et l'œuvre, portée par une écriture et une scénographie.

Quatre compagnies françaises, parmi tant d'autres, électrisent la tension entre ces deux pôles de la représentation. Ilotopie (dirigée par Bruno Schnebelin à Port-Saint-Louis du Rhône) a donné avec PLM : Palace à loyer modéré le prélude phocéén d'une série de Champs d'expériences, suivie à Avignon de 1993 à 1996, qui mit en ombres et en lumières le cloisonnement social des cités. Pierre Berthelot et Kathy Avram, de Generik Vapeur, balladent des machines folles depuis leur base marseillaise où ils travaillent, avec leurs complices, à l'aménagement de la Cité des arts de la rue. Implantée à Nantes, Royal de Luxe est sans conteste la plus notoire de ces troupes. Fondée par Jean-Luc Courcoult en 1979, elle a tourné les pages monumentales de La Véritable histoire de France (1990), embarqué aux frais de l'AFAA sur le "Cargo 1992" à destination de l'Amérique latine, sillonné le Cameroun et abordé la Chine en 2001. Les gens du Havre, de Nantes et Calais transmettent comme des légendes vécues les aventures de ses marionnettes hautes comme des maisons (Le Géant tombé du ciel en 1993, Retour d'Afrique en 1998, Les Chasseurs de girafes en 2000). L'Illustre Famille Burattini, attachée à La Bourboule et à Ambert, renouvelle avec truculence le genre forain de l'entresort, avec ses exhibitions de faux montres et de vrais bonimenteurs. Mais pour restituer toutes les nuances qui séparent la performance de la pièce de répertoire, parmi les 823 équipes recensées au Goliath 1997/98 (6e édition), il faudrait encore citer la Compagnie internationale Alligator (CIA), Kumulus, Cirkatomik, Délices Dada, Les Piétons, Off (Compagnie), Oposito, Turbulence, le Collectif Organum, Douze balles dans la peau, les Alama's givrés, etc.

Emmanuel Wallon

Emmanuel Wallon, "Les arts de la rue",
mai 2001, pour la version CD ROM de
Universalialia 2001, Encyclopædia Universalis, Paris.

Bibliographie

- J.-L. BAILLET & J.-M. SONGY (sous la direction de), Le théâtre de rue, 10 ans d'Eclat à Aurillac, textes et photographies, Editions Plume, Paris, 1995.
- B. BEGADI & J.-P. ESTOURNET., Scènes de rue, Mermon, Paris, 1992.
- Colloque d'Amiens, Esthétique de la rue (L'), L'Harmattan, Paris, 1998.
- P. CHAUDOIR, Discours et figures de l'espace public à travers les "arts de la rue", La ville en scènes, L'Harmattan, Paris, 2000.
- E. DAPPORTO & D. SAGOT-DUVAUROUX, Les arts de la rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, La Documentation française, Paris, 2000.
- S. OSTROWETSKY & F. PIZZORNI (sous la direction de), "Les langages de la rue", in Espaces et sociétés, n°90-91, L'Harmattan, Paris, 1997.

C. RAYNAUD DE LAGE, Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999), textes et photographies, Théâtrales, Paris, 2000.

“Rue, art, théâtre”, in *Cassandre*, n° hors-série, 1997.

Revue

Lieux publics, numéro unique, Marseille, 1984.

Rues de l'Université, trois numéros en février, juin, octobre 1994.

Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, de 1998 à 2001.