



HAL
open science

Quand la scénographie devient urbaine: Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville

Emmanuelle Gangloff

► To cite this version:

Emmanuelle Gangloff. Quand la scénographie devient urbaine: Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Angers, 2017. Français. NNT: 2017ANGE0018 . tel-01757913

HAL Id: tel-01757913

<https://theses.hal.science/tel-01757913>

Submitted on 9 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de Doctorat

Emmanuelle GANGLOFF

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire*

École doctorale : *DEGEST*

Discipline : *Aménagement du territoire et urbanisme*

Spécialité : *Urbanisme*

Unité de recherche : *GRANEM, UMR n°49 Université d'Angers*

CRENAU, UMR-AAU 1563 École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

Soutenue le *07 décembre 2017.*

Quand la scénographie devient urbaine Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville.

JURY

Rapporteurs :	Luc BOUCRIS , Professeur-émérite, Université Stendhal - Grenoble-Alpes Laurent MATTHEY , Professeur-assistant, Université de Genève.
Examineurs :	Chloé LANGEARD , Maître de conférence, Université d'Angers, UMR n°49 Maud LE FLOCH , Docteur , pOlau, Saint-Pierre-des-Corps Éric MONIN , Professeur, ENSA Lille, LACTH
Directeur de Thèse :	Dominique SAGOT-DUVAUROUX , Professeur, Université d'Angers, UMR n°49
Co-encadrent de Thèse :	Laurent LESCOP , Maître-assistant, ENSA Nantes, UMR AAU1563, CRENAU

Résumé de Thèse

S'appuyant sur l'effervescence dont fait actuellement l'objet le terme de scénographie dans le milieu créatif, ce travail propose d'étudier l'apparition d'une fonction spécifique autour du concept de scénographie urbaine dans la fabrique de la ville contemporaine. En effet depuis les années 1980, dans un contexte d'essor de la *ville événementielle, créative et culturelle* nous assistons à une multiplication de propositions artistiques éphémères déployant des dispositifs scénographiques dans l'espace public qui font évoluer les modes d'action des acteurs de la fabrique urbaine (opérateurs culturels, artistes, gestionnaires publics et aménageurs). Entre théâtre et espace public, scène et ville, nous retracerons les origines de la scénographie pour ensuite s'intéresser à la scène nantaise qui est ici considérée comme un laboratoire des différentes formes que peut prendre la scénographie urbaine.

En définissant le rôle du scénographe sur un terrain d'intervention spécifique, à savoir l'espace urbain, il s'agit par-là d'identifier un groupe professionnel émergent, les scénographes, au regard de l'évolution de leurs pratiques hors du théâtre. Puis, en resserrant la focale sur un territoire, nous caractérisons plus particulièrement la fonction de scénographie urbaine dans son acception contemporaine traduisant une évolution de la place de la création artistique dans la fabrique urbaine. Plus largement, cette étude met en question la production d'espaces urbains, révélatrice de tension entre nécessité fonctionnelle et conception d'espaces sensibles. Entre fabrique artistique et dynamique de récupération, ce travail nous renseigne sur un mode de faire la ville contemporaine à l'interface entre urbanisme du divertissement et utopie artistique.

Mots clés : Scénographie urbaine – Ville événementielle – Groupe professionnel émergent – Scénographe – Arts de la scène – Ville créative – Nantes – Fabrique urbaine.

Abstract :

Based on the increasing popularity of scenography in the creative environment, this work proposes to study the appearance of the new specific function of urban scenography in the fabric of the contemporary city. Since the 1980s, in the context of the development of event, creative and cultural cities, we are witnessing a multiplication of ephemeral artistic proposals deploying scenographic devices in public spaces. These proposals are advancing new modes of action by the actors within the urban fabric, i.e., cultural operators, artists, public managers and developers.

Between theater and public spaces, stages and city, we trace the origins of scenography. Then we specifically focus on Nantes as a scene, which we consider here as a laboratory of the different forms that urban scenography can take. Also, we look at the new emerging professional group of scenographers, identified by the evolution of their practices outside the theater and into the urban space. Then, by tightening the focus on a territory, we characterize more specifically the function of urban scenography in its contemporary meaning and how it reflects the evolution of the place of artistic creation within the urban fabric.

On a larger scale, this study calls into question the production of urban spaces, revealing the tensions between functional necessity and the conception of sensory spaces. Between artistic and dynamic reappropriation, this research informs about the embodiment of the contemporary city at the interface between urban planning for entertainment and artistic utopia.

Key Words : Urban Scenography – Event city – Emerging Professional Group – Scenographer – Performing Arts – Creative City – Nantes – Urban Fabric.

Cette thèse a bénéficié
d'un financement du Ministère de la Culture
dans le cadre d'un contrat doctoral en architecture
ainsi que du soutien du programme de recherche Valeur(s)



*« Nous, scénographes, sommes en quelque sorte tel un complément de circonstance
de lieu et de temps »¹*

¹ Marcel Freydefont, « Amusons-nous », discours tenu le 24 septembre 2013, archives privées.

À Marcel Freydefont,

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier très chaleureusement Dominique Sagot-Duvaurox, qui n'a pas hésité à sortir des sentiers battus pour diriger ce travail de recherche sur la scénographie. Sa confiance et ses encouragements m'ont rendu ce travail de recherche toujours enthousiasmant. Un merci aussi à Laurent Lescop pour avoir bien voulu co-encadrer ce travail et pour avoir su me transmettre avec passion son goût pour l'enseignement.

Je souhaite également remercier les membres du jury, Luc Boucris, Chloé Langeard, Maud Le Floch, Laurent Matthey, Éric Monin de m'honorer de leurs lectures.

Merci à Marcel Freydefont, initiateur aux joies de la scénographie, qui a su me donner le goût de la recherche et qui a toujours porté un regard bienveillant sur ce travail. Ce travail lui est dédié. Merci aussi à Chloé Langeard pour ses précieux conseils durant nos différentes rencontres.

Un grand merci à l'ensemble des interviewés, scénographes, artistes, médiateurs et aménageurs qui m'ont accordé du temps dans le cadre de cette recherche.

Merci au CRENAU, à ses membres chercheurs et à son personnel support. Le CRENAU, équipe nantaise de l'UMR architectures, ambiances et urbanités m'a accueillie dans ses locaux et m'a donné un cadre de travail épanouissant.

Merci au GRANEM, à ses membres chercheurs, à son personnel support et notamment aux membres du projet Valeurs, avec qui l'interdisciplinarité a pris un sens concret.

Merci aux proches collègues enseignants ; Céline Drozd, Pascal Joanne, Amélie Kiritze-Topor, Vincent Laganier, Virginie Meunier, Ignacio Requena, Bruno Suner. Merci aux directeurs de l'UMR AAU et de l'équipe nantaise Daniel Siret et Thomas Leduc. Merci au directeur de l'Ensa Nantes, Christian Dautel et à la directrice-adjointe, Claudia Enrech.

Merci aux jeunes docteurs et doctorants du CRENAU et d'ailleurs, Nicolas Bataille, Aurore Bonnet, Houda Belcacem, Kevin Chesnel, Malek Derouiche, Adrien Krauz, Gwendoline L'Her, Bernard Semaan, Valerio Signorelli, Margaux Vigne.

Merci tout particulièrement à Pauline Ouvrard, Hélène Morteau et Valentin Grimaud, avec qui nous avons partagé la même aventure et qui m'ont particulièrement soutenue dans la dernière ligne droite.

Merci aux membres de l'UDS, et particulièrement à Gilone Brun, Carolina E.Santo, Jean-Guy Lecat, Thibault Sinay, avec qui nous n'avons jamais cessé d'avoir des débats passionnés sur la scénographie, et qui m'ont toujours encouragée et soutenue.

Merci aux membres du collectif Groom, pour tous les projets scénographiques que nous avons menés ensemble, c'était un plaisir de s'échapper parfois du cadre de la recherche.

Merci à mes relecteurs qui ont su s'armer de patience, Clémence, François, Gwendoline, Hélène, Jean-François, Kévin, Laurent, Line, Maïlys, Margaux, Nicolas Pauline, Valentin.

Merci à Clémence, pour m'avoir aidée à y voir clair dans la mise en page,

Merci à mes amis de Nantes et d'ailleurs, et particulièrement à Anaïs, Ronan, Jeff, François, Gizem qui m'ont aidée à tenir le cap en toute circonstance,

Merci à ma Famille, à mes parents et à ma sœur,

Enfin merci à Alexandre, partenaire de choc et soutien indéfectible, qui a partagé cette aventure durant toutes ces années, merci pour tout !

Sommaire

REMERCIEMENTS	11
SOMMAIRE	13
TABLES DES MATIÈRES	15
INTRODUCTION GÉNÉRALE	23
PARTIE 1 : L'ÉMERGENCE D'UNE FONCTION DE SCÉNOGRAPHIE DANS L'ESPACE URBAIN	59
Chapitre 1 : conditions d'apparition de la scénographie, de l'espace public au théâtre.....	63
Chapitre 2 : explosion d'une théâtralité hors les murs, du théâtre à l'espace public	103
Chapitre 3 : les scénographes et l'espace en scène, émergence d'un groupe professionnel	161
Conclusion de la partie 1 : Mutation des pratiques et spécificité de la scénographie dans l'espace urbain	205
PARTIE 2 : DE L'UTOPIE ARTISTIQUE AU PROJET URBAIN, ÉTUDE DE LA SCÈNE NANTAISE	209
Présentation de la scène nantaise	211
Chapitre 4 : l'artiste, du décor à la mise en récit de la ville	223
Chapitre 5 : le médiateur, entre art et aménagement	319
Chapitre 6 : l'aménageur, de la mise en récit de la ville à un territoire scénographié	371
Chapitre conclusif : la scénographie une question de point de vue entre théâtralité urbanité	415
GLOSSAIRE	443
LISTE DES FIGURES	445
BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE	451
ANNEXES	467

Tables des matières

RÉSUMÉ DE THÈSE	3
REMERCIEMENTS	11
SOMMAIRE	13
TABLES DES MATIÈRES	15
INTRODUCTION GÉNÉRALE	23
1. Contexte de la recherche.....	24
2. Revue de la Littérature.....	30
3. Problématique et hypothèses	39
4. Méthodologie	40
4.1. L'intérêt d'une approche interdisciplinaire	41
4.2. Une démarche empirique et inductive	43
4.3. La scène nantaise comme cas d'étude.....	45
4.4. Limites méthodologiques.....	50
5. Déroulé et structuration de la thèse.....	51
PARTIE 1 : L'ÉMERGENCE D'UNE FONCTION DE SCÉNOGRAPHIE DANS L'ESPACE URBAIN	59
CHAPITRE 1 : CONDITIONS D'APPARITION DE LA SCÉNOGRAPHIE, DE L'ESPACE PUBLIC AU THÉÂTRE	63
1. Naissance de la scénographie, l'espace scénique dans la ville.....	64
1.1. Les origines grecques, naissance du terme et d'une pratique	65
1.1.1. Le théâtre grec	66
1.1.2. Le théâtre à l'époque romaine.....	70
1.2. La scénographie à l'époque du moyen-âge	72
1.2.1. Le développement des <i>mystères</i> et la prise d'importance des peintres-décorateurs.....	72
1.2.2. La farce et la naissance du théâtre de tréteaux	74
2. L'application de la perspective ; représentation de la ville sur la scène.....	76
2.1. La scénographie comme technique de représentation picturale	77
2.2. Rapprochement avec l'architecture et conquête de l'espace en trois dimensions.....	80
2.3. De l'art de la perspective à l'espace scénique du XX ^e siècle.....	81
2.3.1. La scénographie, un art de la représentation architecturale	81
2.3.2. L'arrivée de la boîte optique et la disparition du mot scénographie au profit du terme décor.	82
3. Enfermement de la scène dans un édifice architecturé spécifique : le théâtre	84
3.1. Le théâtre en plein-air et le développement d'architectures éphémères spécifiques.....	84
3.2. L'arrivée des théâtres construits.....	87
3.3. Le théâtre à l'âge <i>classique</i> dans un lieu dédié	90
3.3.1. L'essor des théâtres de Province au XVIII ^e siècle à la faveur des Lumières	90
3.3.2. Le règne du décor au XIX ^e siècle.....	91
3.3.3. Le temps de l'harmonisation au XX ^e siècle et la quasi-disparition du mot décoration.....	92

4.	Définitions contemporaines du terme de scénographie	93
4.1.	Rapport à l'éphémère et à la théâtralité	95
4.2.	La scénographie, un sens renouvelé à partir des années 1960.	96
5.	Conclusion du chapitre : de la scénographie à la scénographie urbaine	98

CHAPITRE 2 : EXPLOSION D'UNE THÉÂTRALITÉ HORS LES MURS, DU THÉÂTRE À L'ESPACE PUBLIC..... 103

1.	Développement urbain, la réinscription dans la ville d'une activité théâtrale	104
1.1.	Une nouvelle place du théâtre, une nouvelle forme de la ville	104
1.1.1.	Embellissement des villes et dimension festive au XVIII ^e siècle	105
1.1.2.	Le boulevard du Crime au XIX ^e siècle, un exemple singulier.....	107
1.1.3.	Du théâtre monumental au Théâtre-temple	109
1.2.	L'invention de la ville marchandise et la spectacularisation des espaces urbains	112
1.2.1.	Les expositions universelles du XIX ^e et XX ^e siècle	112
1.2.2.	La remise en question du lieu théâtral	115
2.	Démocratisation culturelle, l'espace scénique dans la ville encouragé par une politique de décentralisation	117
2.1.	Un nouveau rapport au public / spectateur	119
2.1.1.	Le théâtre ambulant	121
2.1.2.	Les lieux oubliés et espaces en friches	124
2.1.3.	L'essor des festivals consacrés aux arts de la scène.....	125
2.2.	Naissance des arts de la rue, l'abandon d'une frontalité systématique au profit d'un espace scénique à 360°.....	126
2.2.1.	Le théâtre de la foire et le développement des entre-sorts	127
2.2.2.	Le monumental éphémère	129
2.2.3.	Le nouveau cirque	130
2.3.	Un mouvement de théâtralisation des arts urbains	131
2.3.1.	Un art urbain en prise avec son contexte.....	132
2.3.2.	L'accès à l'œuvre et ses conditions de réception.....	134
3.	La ville à l'initiative, vers une mise en spectacle des espaces publics à partir des années 1970	137
3.1.	D'une ville créative à une ville événementielle, l'éphémère au centre d'une ville qui se met en scène.....	138
3.1.1.	Le potentiel économique de la culture sur le développement du territoire	138
3.1.2.	L'apparition de la ville événementielle, des événements festifs à la mise en scène de projets culturels urbains	140
3.1.3.	Une montée en puissance de la fonction espace/temps ?.....	142
3.2.	De la ville événementielle à la ville sensible, esthétisation du cadre de vie	144
3.2.1.	Le retour à l'expérience sensible et sensorielle au sein des villes ?	145
3.2.2.	Une <i>cosmétisation</i> du cadre de vie ?.....	148
4.	Définition de la scénographie urbaine	150
4.1.	La scénographie entre le théâtre et l'espace public	150
4.2.	La scénographie urbaine, des fonctions renouvelées	153
5.	Conclusion du chapitre : de la scénographie urbaine aux scénographes, entre théâtre et espace public	156

CHAPITRE 3 : LES SCÉNOGRAPHES ET L'ESPACE EN SCÈNE, ÉMERGENCE D'UN GROUPE PROFESSIONNEL..... 161

1.	Avant 1960, prédominance du décorateur	161
1.1.	Le tournant des années 1960, la réhabilitation du terme de scénographe	167
1.1.1.	Un nouveau rapport scène/salle	168
1.1.2.	La remise en question du lieu scénique	169
1.2.	La vague d'institutionnalisation et de constitution du groupe professionnel des scénographes	171
1.3.	À la conquête statutaire	176
1.3.1.	Repères chronologiques	177
1.3.2.	La formation des scénographes	181
1.3.3.	À la conquête du statut d'artiste-auteur comme mode de légitimation	187
1.3.4.	Un groupe professionnel fragile qui s'ouvre de façon constante à de nouveaux marchés	190
2.	L'Élargissement de la scénographie, de nouveaux domaines d'interventions	191
2.1.	Vers l'exposition	194
2.2.	Vers le cinéma	198
2.3.	Vers l'espace public	199
3.	Relation à la théâtralité	200
4.	Conclusion du chapitre : des scénographes à une autonomisation des compétences en dehors du lieu théâtral	203
5.	Conclusion de la partie 1 : mutation des pratiques et spécificité de la scénographie dans l'espace urbain	205

PARTIE 2 : DE L'UTOPIE ARTISTIQUE AU PROJET URBAIN, ÉTUDE DE LA SCÈNE NANTAISE 209

PRÉSENTATION DE LA SCÈNE NANTAISE 211

1.	Phase 1 : l'arrivée des artistes, entre expérimentation et projet culturel	212
2.	Phase 2 : l'éphémère au service du projet urbain	213
3.	Phase 3 : la scénographie urbaine au cœur du projet de ville	215
4.	Mise en œuvre de l'étude de cas : à la croisée des concepteurs, commanditaires et facilitateurs	216

CHAPITRE 4 : L'ARTISTE, DU DÉCOR À LA MISE EN RÉCIT DE LA VILLE 223

1.	La compagnie Royal de Luxe, d'une utopie artistique à l'identité de la ville	225
1.1.	Présentation de la compagnie	225
1.2.	Entre décor et scénographie urbaine, l'exemple d'une tournée/événement <i>Cargo 92</i>	228
1.2.1.	Le <i>Cargo Melquiadès - Ville de Nantes</i> comme emblème de la tournée	229
1.2.2.	Un dispositif scénographique satellitaire, entre Le Cargo, les spectacles et les villes	232
1.2.3.	La Ville de Nantes complice, les services municipaux engagés dans la création de spectacle	233
1.3.	Entre expérimentation et mise en récit, retour sur La Saga des Géants et le spectacle <i>El-Xolo</i>	235
1.3.1.	La Saga des Géants, un cadre de vie cadre du récit	236
1.3.2.	<i>El Xolo</i> , entre séquences urbaines fixes et dynamiques	239

1.4.	Les enseignements : Un rapport de force inversé entre artiste et ville.....	246
1.4.1.	D'un théâtre d'accident à un théâtre attendu	246
1.4.2.	La constitution d'un patrimoine immatériel	247
1.4.3.	Un façonnage de l'état d'esprit à la nantaise	248
2.	La compagnie La Machine, une pérennisation de l'éphémère.....	251
2.1.	Présentation de la compagnie	251
2.2.	Du spectacle à l'aménagement, l'exemple de l'équipement culturel des Machines de l'île	254
2.2.1.	Le projet artistique initié par une culture de l'éphémère	254
2.2.2.	Des machine-spectacles à des machines de ville	259
2.3.	La Ville qui institutionnalise la vision de l'artiste, un éléphant symbole	272
2.4.	Entre spectacle et promotion d'une ville, l'exemple de <i>L'Expédition Végétale</i> 276	
2.4.1.	L'histoire du spectacle et son contexte de création	277
2.4.2.	<i>L'Expédition Végétale</i> à Nantes, un théâtre infusé pour sensibiliser au développement durable	282
2.5.	Les enseignements : une double entité qui brouille les pistes.....	286
2.5.1.	Un territoire signifiant par l'inclusion d'une dramaturgie	287
2.5.2.	Une théâtralisation des espaces urbains ?	288
2.5.3.	Un va-et-vient possible entre spectacle et aménagement ?.....	291
3.	La compagnie Manaus, la prise de relais des services de la Ville	295
3.1.	L'exemple du Port Végétal, entre installation artistique et décor urbain, un statut hybride.....	297
3.2.	L'exemple des jardins à Quai, l'utilisation par les services municipaux du temps court pour préfigurer le temps long	300
3.2.1.	Un service des espaces verts programmateur de projet culturel	301
3.2.2.	D'un événement à un équipement qui se pérennise	303
3.2.3.	L'intervention artistique éphémère comme levier d'appropriation habitante 305	
3.3.	Les enseignements : disparition de l'artiste au profit d'une gestion interne 308	
3.3.1.	Une occupation éphémère pour expérimenter un nouvel aménagement ..	309
3.3.2.	L'ambiance urbaine revient au premier plan	311
3.3.3.	Une réorganisation du service pour répondre à l'essor de l'événementiel.	312
4.	Conclusion du chapitre : Une pérennisation de l'action théâtrale partagée par les artistes et la Ville	315

CHAPITRE 5 : LE MÉDIATEUR, ENTRE ART ET AMÉNAGEMENT..... 319

1.	L'exemple du festival Les Allumées, entre expérimentation et scène itinérante.....	320
1.1.	Le CRDC, une structure pour expérimenter hors les murs.....	320
1.2.	Le festival des Allumées, une redécouverte de la ville	322
1.2.1.	Une ville mise en scène dans une autre comme principe scénographique	323
1.2.2.	Une ville qui se découvre des lieux scéniques	325
1.2.3.	Une ouverture à tous les arts et un levier de développement économique	327
2.	La Biennale d'Art contemporain Estuaire, l'organisation de scènes urbaines 328	
2.1.	Une métropole Nantes-Saint-Nazaire à révéler au grand public	328
2.1.1.	Un territoire à représenter.....	329
2.1.2.	De la création <i>in situ</i>	332

2.2.	De l'éphémère au pérenne, pour un aménagement artistique du territoire	334
2.2.1.	Un temps médian utile	335
2.2.2.	Un croisement entre développement culturel et urbain, vecteur d'urbanité	336
2.3.	L'entrée en jeu de la scénographie pour valoriser le patrimoine.....	338
3.	Le Voyage à Nantes, de la scène au parcours, organisation de la mise en vue de la ville	340
3.1.	Un musée à ciel ouvert, vaporisé sur le territoire.....	342
3.1.1.	Le territoire représenté par un parcours de visite, entre art et espace public	343
3.1.2.	Une muséification de la ville ?.....	347
3.2.	Des œuvres qui intègrent une dimension scénographique dans un jeu des temporalités.....	348
3.2.1.	L'exemple du <i>Footcheball</i> , du temps médian à l'éphémère.....	349
3.2.2.	L'exemple du <i>Feydball</i> , de l'éphémère au temps médian.	354
3.2.3.	Des œuvres-projets, pour un tissage des savoirs faire et des acteurs	357
4.	Enseignements : Un rôle de facilitateur au service d'une ville entière prise comme un terrain de jeu.....	360
4.1.	Des acteurs et gestionnaires de l'espace urbain - facilitateurs	361
4.2.	Une capacité à scénographier la ville	364
5.	Conclusion du chapitre, une superstructure entre art et aménagement pour une mise en vue de la ville	367
CHAPITRE 6 : L'AMÉNAGEUR, DE LA MISE EN RÉCIT DE LA VILLE À UN TERRITOIRE SCÉNOGRAPHIÉ.....		371
1.	Le projet urbain de l'île de Nantes ; de la mise en récit à la médiation du territoire	372
1.1.	Phase exploratoire ; l'unité d'espace pour dessiner une île.....	372
1.2.	Phase 1 du projet urbain ; une île à représenter.....	375
1.2.1.	Les intentions de l'urbaniste ; une mise en vue des transformations	376
1.2.2.	Les intentions de la maîtrise d'ouvrage ; faire identité à l'articulation entre culture et projet urbain.....	382
1.3.	Phase 2 du projet urbain ; une volonté d'animation sur le territoire	384
2.	L'exemple du parcours <i>Green Island</i> , de la médiation à une scénographie du territoire	389
2.1.	Entre stations urbaines et parcours scénographié, pour une implication de l'habitant/des créatifs	389
2.2.	L'exemple du projet Écosphère, tester des usages et préfigurer un projet d'aménagement.....	392
2.3.	L'exemple de Sanagare ; des artistes pour révéler le temps long du projet urbain	396
2.4.	Des artistes pour co-fabriquer la ville ? Quels artistes pour quels usages ?	399
3.	Enseignements ; La figure d'un aménageur-scénographe ?.....	404
3.1.	La ville-scène, construire des espaces réversibles pour l'activité événementielle	405
3.2.	De la ville-scène à la ville-théâtre, entre expérimentation et publication du projet urbain pour faire identité ?.....	408

3.3. Conclusion du chapitre : sortir d'une approche pragmatique, une culture scénographique au cœur du projet de ville410

CHAPITRE CONCLUSIF : LA SCÉNOGRAPHIE, UNE QUESTION DE POINT DE VUE ENTRE THÉÂTRALITÉ ET URBANITÉ 415

1. Du dehors au-dedans, de l'espace fermé à la scène ouverte, la scénographie au cœur de la ville416

1.1. Du théâtre à la scène, du jeu à l'espace, la scénographie comme moyen de donner à voir.....417

1.2. De la scène à la ville, entre maîtrise du point de vue et reconquête théâtrale 418

1.3. De la scénographie à la scénographie urbaine, une fonction triple qui s'autonomise420

2. La ville comme scène ouverte, les fonctions de la scénographie urbaine relayées au sein du cas de Nantes422

2.1. La valorisation et la prise en compte d'un public-population, de la catharsis à l'expérientiel.423

2.2. De l'éphémère au séquençage de points de vue, l'essor d'une culture événementielle de la ville (à des fins utiles)426

2.3. L'adaptation de l'institution entre ville en ordre de marche et conformisme 429

3. Perspectives, évolution du rôle du scénographe, du récit de l'artiste au récit de ville 431

3.1. Le rôle du scénographe, cerner les dynamiques professionnelles chez les créatifs et mettre à jour les phénomènes de concurrence431

3.2. Enquêter du côté du public, entre dynamique collective et individuelle434

3.3. L'émergence d'un modèle de ville spécifique autour d'une culture scénographique à la croisée des figures de l'artiste, du médiateur, et de l'aménageur. 437

4. D'un point de vue à l'autre, d'un lieu à voir à un lieu à vivre440

GLOSSAIRE 443

LISTE DES FIGURES 445

BIBLIOGRAPHIE 451

LISTE DES ARCHIVES CONSULTÉES 465

ANNEXES 467

Introduction générale

Introduction générale

« *La scénographie, c'est construire pour le temps d'un regard.* »²

L'origine du terme scénographie est intimement liée à la naissance du théâtre, si bien que la métaphore du berceau est souvent mobilisée pour illustrer le propos ; le théâtre est le berceau de la scénographie. La discipline reste liée à cet espace, ce qui lui confère sa spécificité.

L'histoire de la scénographie montre cependant qu'elle a également des origines architecturales et picturales autour de la question de la perspective et du décor et qu'elle constitue un domaine commun au théâtre, à la peinture, l'architecture et l'urbanisme : les pratiques scénographiques d'aujourd'hui associent à nouveau le théâtre, l'architecture, la ville dans l'élaboration d'un imaginaire plastique et d'une rhétorique spatiale commune. Le développement de la scénographie à la fin du XX^e siècle étend son exercice au-delà de son espace premier, interrogeant ce que les nouveaux domaines d'application doivent à une théâtralité ou ce en quoi ils se situent dans une longue filiation occidentale, posant tour à tour la question d'une « *scénographie générale* »³ puis d'un élargissement de la scénographie. Ce terme nous renseigne sur un développement au-delà du territoire originel, celui du théâtre. Jacques Le Marquet a pu mettre en œuvre cette conception dans son enseignement aux Arts décoratifs : « *Élargir le champ scénique traditionnel (décor, costumes, techniques, régies, gestion, juridiction) à l'architecture générale, l'architecture scénographique (équipement, sécurité), la muséographie, l'exposition, la performance, l'installation, en traitant l'espace global du vécu partout où le jeu a ses droits : c'est-à-dire partout* »⁴. Ainsi, depuis les années 1970 la scénographie d'exposition est un domaine reconnu, faisant l'objet de publications et de thèses universitaires. Le syntagme scénographie urbaine qui affleure depuis trente ans environ actualise un lien ancien entre théâtre et ville, théâtralité et urbanité, présent au Moyen-Âge avec les Mystères et les Entrées solennelles, magnifié à la Renaissance en Italie avec les *Cittè ideali*, ou à l'époque moderne avec l'architecture éphémère des fêtes et cérémonies.

Dans le dossier *Les lieux du spectacle*⁵, l'architecte Christian Dupavillon envisage en 1978 ce *partout* ouvert à la théâtralité ou à la théâtralisation, à travers la question des lieux scéniques considérés dans toute la variation des situations spatiales en lien avec la ville et la société : des lieux publics, de la rue et la place au monument, de l'abri à l'édifice, du lieu éphémère à l'espace permanent, du théâtre de rue au théâtre de salle, du théâtre ambulant au théâtre

² Selon la définition de la scénographie décrite par Guy-Claude François, scénographe professionnel. Cette définition constitue le titre de l'exposition que lui a consacrée le Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2009. Voir à ce sujet, Danièle Pauly et Marcel Freydefont, *Construire pour le temps d'un regard : Guy-Claude François, scénographe* (Fage Éditions, 2009)., Guy-Claude François, *Construire pour le temps d'un regard : entretien avec Nicolas Tixier* réalisé pour la revue *Culture et Recherche*, 113, automne 2007, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836241>.

³ Jacques Le Marquet, « *La scénographie aux Arts Déco* », *Actualité de la scénographie*, no 34 (1987). p.36.

⁴ Ibid.

⁵ Christian Dupavillon, éd., *Les lieux du spectacle*. 2., 1 vol., *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°199, (Boulogne-sur-Seine, 1978), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402244845>.

fixe. Cette approche préfigure l'émergence d'une scénographie urbaine contemporaine, soulignant au passage que l'histoire du théâtre, avant son grand enfermement à partir du XVII^e siècle, est indissociable de l'espace à ciel ouvert, particulièrement de l'espace urbain, rappelant que les stratégies spatiales du théâtre ont toujours oscillé entre formes processionnaires et formes stationnaires, espace extérieur et espace intérieur.

1. Contexte de la recherche

La scénographie

La scénographie est une discipline qui se réinvente à partir du théâtre et nous souhaitons nous concentrer sur le syntagme qui affleure depuis trente ans ; la scénographie urbaine. Cet objet de recherche semble cristalliser les principaux enjeux de la scénographie en tant que discipline émergente, faisant état à la fois de son champ opérationnel d'origine — le théâtre — et de son élargissement potentiel sur un terrain hybride — la ville — qui fait converger de nombreux acteurs à la faveur d'un nouvel urbanisme.

Lorsque nous avons débuté ce travail en janvier 2013, la scénographie était *partout*. Ou plus précisément, le terme de *scénographie* s'était démocratisé et était employé pour décrire tout et son contraire. Dans une émission populaire centrée sur la pâtisserie le commentateur — pâtissier de prestige — décrit les *belles scénographies* produites par les candidats à la fin des épreuves culinaires. Le grand public découvre alors ce terme à la saveur *exotique*. Cela fait *chic* et valorise l'art de *pâtisser*. En réalité, il n'est pas question d'espace mais de l'histoire qui est racontée et les émotions qui sont transmises à travers elle. Derrière cette anecdote, se cache l'une des premières questions qui est posée à chaque fois que ce travail de recherche est présenté ; Qu'entend-on par scénographie aujourd'hui ? Qu'est-ce que cela signifie ?

Historiquement, la notion de scénographie appartient au monde théâtral, associée à la conception d'espaces scéniques. Le mot *scénographie* tire ses origines du grec *skénographia* ; il désigne à la fois l'art d'écrire ou de peindre (*graphein*) et la scène (*skéné*). Cette discipline, parente de l'architecture⁶ a beaucoup évolué et a bénéficié depuis les années 1970 d'un regain d'intérêt. Au théâtre, des duos de metteurs en scène-scénographes comme Patrick Chéreau et Richard Peduzzi, font resurgir ce terme pour évoquer une interaction acteur-spectateur élargie, prenant en compte le rapport scène-salle et les dimensions architecturales des lieux. Si Jean Herrmann définit la scénographie comme une « *dramaturgie de l'espace* »⁷, Luc Boucris et Guy-Claude François en offrent une définition précise dans le dictionnaire encyclopédique du théâtre ;

« *La scénographie peut se définir comme l'art de la mise en forme de l'espace de représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace*

⁶ Voir à ce sujet les travaux de Marcel Freydefont, Daniel Rabreau, Luc Boucris, Dominique Troisville. L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie. Rapport de recherche, BRAUP, programme pluriannuel 1990-1993, GERSA, 1993. La recherche mettait en évidence l'interaction entre lieu et événement, exprimée par la locution avoir lieu. Marcel Freydefont, L'architecture comme le théâtre, un domaine commun (Clermont-Ferrand : École d'architecture de Clermont-Ferrand, 1993).

⁷ Jean Herrmann, « Pour un espace-scénario », AS scénographie, no 8 (décembre 1978).

pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement diverses. À travers son origine historique, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace »⁸

Depuis 1970, accompagnant un renouveau théâtral, ses terrains d'applications n'ont cessé de s'étendre, dans le développement d'une *théâtralité* hors les murs passant de la scénographie de spectacle vivant, à l'exposition, au cinéma, pour aller jusqu'à la scénographie urbaine. Dans un contexte de brouillage des arts, les contours de la discipline s'effrangent⁹, et le terme de scénographie indique une culture de l'espace liée à la conception de lieux de représentations éphémères. Pour nos contemporains, il s'agit alors de construire un espace « *pour le temps d'un regard* »¹⁰ permettant une pratique élargie laissant perdurer la scénographie comme un art lié à des pratiques artistiques éphémères. D'ailleurs, cette notion d'*éphémère* fondamentalement reliée à la scénographie est peut-être l'un des indicateurs de l'effervescence dont le terme et la pratique qui y est associée font l'objet. En effet, au théâtre la scénographie prend en charge trois fonctions principales. D'abord il y a une prise en compte du rapport au temps et à l'espace, autour de ce que l'on appelle communément les changements de décors. Cette question de la temporalité se pose à la fois pour parler du temps de la représentation — par essence éphémère — mais aussi pour évoquer le séquençage du récit dans le temps et l'espace. Ensuite, la scénographie agit au service de la dramaturgie en donnant à voir l'espace de la fiction. Enfin, et c'est le plus important — car sans public, il n'y pas de théâtre — elle s'intéresse au point de vue du public en s'occupant du rapport scène/salle. Lorsque l'espace de la scène se modifie, ces fonctionnalités évoluent. Ainsi lorsque les compagnies de théâtre pénètrent dans la ville, les artistes transforment l'espace urbain le temps des représentations et séquentent le récit qui s'y déploie.

La ville

La ville est devenue, ces trente dernières années, un terrain de jeu privilégié des artistes comme le montre l'essor des arts de la rue¹¹ et des formes d'arts plastiques tel que l'agit-prop, le land art, ou l'art contextuel. Ces formes de productions artistiques s'approprient la ville comme matière et occupent de façon éphémère des espaces publics. Hors du cadre du dispositif du 1% artistique¹², il s'agit la plupart du temps, d'actions dans l'espace public qui

⁸ Luc Boucris et Guy-Claude François in Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde (Paris: Bordas, 2008). p. 1231.

⁹ Ce terme reprend le constat établi par Theodor W. Adorno d'un « effrangement des arts », qui désigne un brouillage de la frontière des arts. Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*: Theodor W. Adorno. Textes réunis, trad. et présentés par Jean Lauxerois, trad. par Jean Lauxerois, Arts & esthétique (Paris: Desclée de Brouwer, 2002).

¹⁰ Selon les termes du scénographe Guy-Claude François; François, Construire pour le temps d'un regard : entretien avec Nicolas Tixier réalisé pour la revue Culture et Recherche, 113, automne 2007.

¹¹ Elena Dapporto, Dominique Sagot-Duvaurois, et France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études et de la prospective, *Les arts de la rue: portrait économique d'un secteur en pleine effervescence* (Paris: La Documentation française Ministère de la culture et de la communication, 2000).

¹² Le 1% artistique est un dispositif mis en place par l'état en 1951 qui est une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art à des artistes. Elle impose aux maîtres d'ouvrages publics de réserver un pour cent du coût de leurs constructions pour la commande ou l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art conçues pour le bâtiment considéré.

sont séquencées, temporalisées, rythmées, jouées en décalage d'un quotidien urbain¹³. C'est un théâtre d'interventions qui se joue ; de performances, d'altercations, de confrontations à la ville et à ses usagers. Cette notion d'éphémère comme composante de cet ensemble de productions artistiques fait écho à une autre notion : *l'événementiel*. Largement plébiscité par les politiques culturelles, l'événementiel apparaît comme un outil levier pour retisser du lien social dans une ville que l'on souhaite créative et culturelle¹⁴ conduisant à parler plus spécifiquement de *ville événementielle*¹⁵. Comme l'énonce le géographe Boris Grésillon :

« *En envisageant la culture sous l'angle de la création, de la production et de la représentation artistiques, en posant que celles-ci se réalisent de manière privilégiée dans le contexte de la ville, on jette les bases d'une réflexion novatrice sur les rapports entre ville, culture et représentation.* »¹⁶

Située à la croisée de ces trois thématiques – ville, culture et représentation – la scénographie s'insère peu à peu dans les pratiques de la fabrique urbaine. Les villes, commanditaires d'événements urbains artistiques cherchent à renforcer leur attractivité par la mise en place de dispositifs scénographiques. Les projets artistiques, qui se déroulent dans des espaces publics ouverts, amènent une forme d'urbanité que la gouvernance cherche à préserver de différentes façons. Le marché de l'événementiel s'ouvre, agit au cœur des processus de marketing urbain en impliquant l'art et la culture pour dynamiser les métropoles. De leur côté, les professionnels de l'aménagement urbain et les artistes emploient désormais ce terme de *scénographie* pour investir la ville et ses espaces urbains, comme ont pu le décrire Luc Boucris, Marcel Freydefont, et Raymond Sarti faisant ainsi émerger la notion de *scénographie urbaine*¹⁷. Derrière ce terme en vogue, c'est un ensemble de pratiques artistiques, architecturales et urbaines qui apparaît sous un nouveau jour.

La scénographie urbaine

La persistance avec laquelle ce syntagme affleure depuis trente ans laisse à penser qu'au-delà d'un effet de mode, ces dynamiques concourent à l'émergence de nouvelles pratiques, de nouveaux rôles et de nouveaux acteurs dans un intérêt renouvelé pour le sensible. Des démarches urbanistiques et paysagères opérationnelles, des événements et aménagements éphémères, des mises en lumière architecturale et urbaine pérennes ou éphémères, des projets de signalétique urbaine, des formes de théâtre de rue ou encore des actes artistiques peuvent être qualifiés de *scénographies urbaines*. Alors que le champ d'action du scénographe s'est étendu à l'espace urbain notamment avec l'émergence des arts de la rue ces dix

¹³ Jean-François Augoyard, *L' Espace urbain et l'action artistique* (Grenoble : Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement urbain, 2000).

¹⁴ Maria Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*, Ville-aménagement (Paris: Moniteur, 2013).; Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?* (Paris: Presses universitaires de France, 2009).; Lisa Pignot, *La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice?*, s. d.

¹⁵ P. Chaudoir, « La ville événementielle: temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour* 82, n° 3 (2007): 105-109.

¹⁶ Boris Grésillon, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie* 660-661, n° 2 (1 juillet 2008): 179-98.

¹⁷ « le terme de scénographie est très prisé en architecture — ce dont témoigne l'évolution de l'enseignement de cette discipline, en fonction notamment de l'évolution de la conception du projet architectural et urbain dans une dynamique plus sensible (autour par exemple de la notion d'ambiance) et contextuelle sinon même événementielle — et commence à être fréquent en urbanisme avec la notion de scénographie urbaine » Luc Boucris et al., *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. 2 Pratiques et enseignements, Études Théâtrales* 54-55, 2012. p.196.

dernières années, la pratique de la scénographie attire de plus en plus de professionnels de milieux créatifs qui sont éloignés du milieu théâtral. Ce mot décrit une pratique du moment qui est exprimée dans un certain *brouillage terminologique*¹⁸. Au théâtre, concevoir l'espace de la scène est le rôle du scénographe et lorsque la scène se transpose dans la ville¹⁹, les projets qui émergent ne sont plus uniquement relayés par ce dernier. Des équipes pluridisciplinaires de concepteurs de l'urbain s'en emparent dans une forme d'hybridation artistique²⁰ de leurs activités. Entre scénographes de spectacle, urbanistes, paysagistes, architectes, une pluralité d'acteurs investit ce champ d'action. Ainsi l'émergence de la scénographie dans l'espace urbain révèle des pratiques nouvelles entre théâtralisation des arts et spectacularisation des espaces urbains. Comme l'énonce Benjamin Pradel : « *Il n'est pas anodin de constater un faisceau de compétences relevant du monde de la scène pour traiter des espaces publics auxquels est appliquée une trame narrative* »²¹. Les distinctions entre mise en scène, dramaturgie et scénographie se font plus difficiles à cerner²² et les frontières entre les différents mondes, arts de la scène, arts de la ville s'atténuent si bien que l'on peut se poser la question de ce que désigne réellement ce syntagme.

Cadrage

L'objet de cette thèse, *la scénographie urbaine*, n'est pas d'observer les conditions de sa démocratisation auprès du public (les spectateurs) mais plutôt de s'interroger sur l'émergence de la scénographie et l'intervention du scénographe dans l'espace urbain. Comment définir cette discipline ? La scénographie se réinvente-elle ? Qui la prend en charge ? Quelles sont les différentes fonctions opérantes sur l'espace urbain ? Traduit-elle de nouveaux modes d'actions publiques des villes en lien avec l'aspect théâtral ? Ce dernier est-il toujours identifié par les acteurs ?

Nous avons vu précédemment qu'un certain nombre d'éléments nous conduisent à penser que l'évolution de la scénographie se joue dans son élargissement. La pratique de la scénographie sur l'espace urbain est partagée par des acteurs très divers qui ne se revendiquent pas toujours comme émanant d'une pratique théâtrale. Son éloignement par rapport au champ d'invention initial des scénographes — à savoir le théâtre — met en exergue les problèmes d'une discipline émergente. La ville prise comme terrain d'investigation s'ouvre à d'autres disciplines comme l'aménagement et l'urbanisme et cela donne l'occasion de cerner les fonctionnalités de cette discipline dans son acception contemporaine. Dans une approche empirique, nous avons cherché à savoir comment les acteurs mobilisent les diverses fonctions

¹⁸ Sur cette question terminologique – centrale – et sur ce *brouillage terminologique*, lire : Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental* (Armand Colin, 2011). ; Marcel Freydefont, « Au bonheur d'un terme », in *La scénographie*, Théâtre Aujourd'hui 13 (Futuroscope: SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2012).

¹⁹ Luc Boucris, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in *Place du théâtre, forme de la ville*, par Luc Boucris et Marcel Freydefont, Théâtre/public n°215 (Gennevilliers; Montreuil: Éditions Théâtrales, 2015), pp.15-21.

²⁰ Élise Macaire, « L'architecture à l'épreuve de nouvelles pratiques: recompositions professionnelles et démocratisation culturelle » (Paris Est, 2012), <http://www.theses.fr/2012PEST1179>.

²¹ L'auteur se pose la question suivante « *La scénographie ou l'art de mettre en scène le temps : une compétence urbaine en devenir ?* » Benjamin Pradel, *Rendez-vous en ville! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle: les nouveaux rythmes collectifs* (Paris Est, 2010), <http://www.theses.fr/2010PEST1120>. p.269.

²² « *La confusion est de plus en plus habituelle: le terme de scénographie absorbe d'autres termes, comme dans cet exemple instructif, ceux de dramaturgie et de mise en scène* » Marcel Freydefont « La scénographie à tort et à travers » in Marcel Freydefont, Susanna Muston, et Emmanuelle Gangloff, *Scénographier l'art, Maîtriser* (Futuroscope: Centre national de documentation pédagogique, 2015). p.13.

de la scénographie et ce que cela produit sur la production d'espaces publics. Notre recherche vise aussi à cerner les aspects opérationnels d'une discipline liée aux arts de la scène dans la fabrique de la ville, faisant évoluer la place de la création artistique et le rôle des artistes dans la production d'espaces urbains.

Ainsi étudier la scénographie via ses fonctions permet de situer la recherche au croisement de deux enjeux principaux, le premier se situe autour de la définition d'un groupe professionnel émergent, le deuxième concerne les nouvelles modalités d'interventions artistiques dans la ville. Les fonctions de la scénographie urbaine visent à soutenir des politiques de développement de ville créatives et culturelles, prenant corps dans la mise en représentation de la métropole. L'une des spécificités de cet objet est qu'il est intrinsèquement relié à une pratique du théâtre et qu'il repose dans l'espace urbain sur des acteurs qui ne sont pas nécessairement associés à ce domaine initial. Il s'agira de poser les jalons d'une distinction claire entre les champs de la scénographie opérants au théâtre et leurs transpositions dans l'espace urbain. Ces dynamiques nous mettent face au flou qui entoure le terme de scénographie lorsqu'il s'agit de définir des pratiques et des projets associés dans l'espace urbain. Partant de ce constat, l'un des objectifs de ce travail est de définir les fonctions inhérentes à la scénographie urbaine. Ces dernières sont efficaces au sein de villes qui ont fait le pari de la culture pour révéler une nouvelle identité de ville. À partir d'espaces non *patrimonialisés*, la scénographie urbaine s'ancre dans des pratiques artistiques utopiques qui ont ensuite été relayées par la gouvernance urbaine à la faveur d'un récit de ville. Les fonctionnalités de la scénographie urbaine semblent être opérantes selon que l'on fait d'une ville, un décor, une scène ou encore qu'on la transforme en théâtre urbain. Cette vision de la ville est souvent portée par des élus locaux, qui couplent à des dynamiques de transformations de territoire une dimension culturelle. Les fonctions de la scénographie – pas toujours nommées en tant que telles – répondent à de nombreux objectifs entre mise en récit et animation urbaine, identité de ville et patrimonialisation. La scénographie urbaine est partagée entre une pratique artistique autonome et une prise de relais de la part des institutions. À la faveur de nouveaux modes d'action dans la ville, la prise en charge scénographique est relayée par de nombreux acteurs issus du milieu artistique, de la médiation ou encore de l'aménagement. Chacun de ses acteurs se saisit d'une dimension scénographique pour développer une pratique qui met en jeu les différents temps du projet, dont la cohérence se situe autour de la gestion d'une présence artistique éphémère. L'un des axes essentiels du développement des aspects fonctionnels de la scénographie dans l'espace public est celle d'une proximité grandissante entre art et projet urbain. Comment alors définir ce qui s'apparente à une fonction théâtrale lorsqu'elle est opérante dans l'espace urbain ? Y-a-t-il des points de convergence entre une pratique liée aux arts de la scène et une pratique élargie dans la fabrique urbaine ?

Autour d'un projet de compréhension des nouvelles fonctions de la scénographie dans la fabrique urbaine, ce travail de recherche se situe à la jonction entre les domaines des arts de la scène (arts de l'éphémère), de l'architecture et de l'urbanisme et s'inscrit dans la continuité

des travaux menés par l'équipe du CRENAU (ex-GERSA)²³, en résonnance avec les recherches portées par ses fondateurs Marcel Freydefont, Laurent Lescop et Bruno Suner. Au sein du domaine des Sciences Humaines et Sociales, cette recherche vise à renouveler la façon d'appréhender les enjeux territoriaux du développement culturel et artistique des villes en s'inscrivant dans une communauté de chercheurs qui y contribue, dont Philippe Chaudoir²⁴, Maud Le Floch²⁵, Dominique Sagot-Duvaouroux²⁶. Par ailleurs ce travail de thèse s'appuie sur les réflexions menées par les chercheurs du laboratoire AAU²⁷ sur la thématique des ambiances dans la ville, afin de saisir l'objet dans sa dimension sensible²⁸ en partant du postulat, qu'aujourd'hui la recherche en architecture accorde une large place à l'interdisciplinarité. Enfin, cette étude s'est inscrite au sein du projet de recherche Valeur(s)²⁹ dans l'axe 4 dénommé *Fabrique d'un imaginaire urbain*. Un réel apport est venu de ce groupe de chercheurs, qui durant 4 ans ont abordé leurs thématiques au prisme de l'interdisciplinarité, entre économie, sociologie, sciences politiques, géographie, art plastiques, scénographie, architecture et urbanisme.

²³ Le GERSA (Groupe d'étude et de recherche en scénologie et architecture) a été fondé en 2006 par Marcel Freydefont, Laurent Lescop et Bruno Suner à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. Suite à une volonté de rassemblement des différents laboratoires de l'école, les membres de l'équipe ont rejoint le CRENAU en 2013. Ce laboratoire avait pour objet d'étude la scénographie en lien avec l'architecture des lieux scéniques, la scénographie urbaine et paysagère et la scénographie virtuelle.

²⁴ Philippe Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue. la ville en scènes* (Paris: Éditions L'Harmattan, 2000).

²⁵ « Plan-Guide arts et aménagement des territoires. Sous la direction de Maud Le Floch », Etude Nationale pour le Ministère de la culture et de la communication (pOlau, 2015).

²⁶ Charles Ambrosino et Dominique Sagot-Duvaouroux, « L'encastrement territorial des activités artistiques, du cluster à la scène », in *Renouveler la géographie économique*, par Bernard Pecqueur et Magali Talendier, Economica-Anthropos, 2017.

²⁷ Le laboratoire Architectures, ambiances, urbanités (AAU) est composé de deux équipes de recherches, le CRENAU à Nantes et le CRESSON à Grenoble. Cette UMR a pour thématique principale les ambiances architecturales et urbaines.

²⁸ Notamment à travers *le Réseau International Ambiances*. Ce réseau fédère et initie des travaux en matière d'ambiances architecturales et urbaines. Ce réseau vise à soutenir la prise en compte du domaine sensible dans les manières de penser et de concevoir l'espace habité.

²⁹ Le projet valeur(s) et utilités de la culture a été financé par le Conseil Régional des Pays de la Loire et était coordonné par le GRANEM, Université d'Angers. Ce programme de recherche conduit sur 4 ans visait à s'interroger sur la question de la définition, la construction et l'évaluation de la valeur des activités culturelles pour un territoire. Le projet était structuré autour de trois axes de recherche thématiques et un axe transversal (axe 1) de nature plus épistémologique. Axe 1 : Valeurs et évaluation, Axe 2 : Attractivité du territoire: culture, aménagement et développement économique, Axe 3: Réception et créations partagées avec les publics / populations et Axe 4: Spécificités d'un territoire et formes du développement culturel: fabrique d'un imaginaire urbain.

2. Revue de la Littérature

Le point de départ de la recherche a été l'écart entre la médiatisation de la *scénographie urbaine* et le peu de travaux universitaires qui se focalisent sur cet objet de recherche. Seuls quelques éléments de littérature sont à relever et témoignent d'un intérêt par la communauté des chercheurs de cet objet émergent. Deux séminaires ont marqué les esprits, l'un intitulé *Scénographie et espaces publics – les lieux de représentation dans la ville* (1992) et l'autre s'inscrit dans sa continuité *Urbanisme, culture, cohésion sociale* (1994). Ces deux séminaires donnent lieu à une série de publications³⁰. Par ailleurs, la thèse de Philippe Chaudoir, *La ville en scènes, discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue* (1995) dresse un premier bilan. Un certain nombre d'écrits traitent des architectures éphémères, et abordent sous cet angle la notion de scénographie urbaine. On peut citer les travaux de Christian Dupavillon³¹, de Werner Oechslin et Anja Buschow³², ou encore plus récemment celui d'Éric Monin³³ qui se focalise sur l'étude des ambiances produites par des dispositifs éphémères au XVIII^e et XX^e siècle.

Pour autant, il y a une attention portée à la scénographie urbaine depuis les années 1980 à travers la création de centres de formation qui s'y réfèrent. L'association Lieux publics a été créée en 1983 par Michel Crespin et Fabien Jannelle, avec le soutien du ministère de la Culture, comme Centre international de rencontres et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres des villes et s'est installée à la Ferme du Buisson, dans la Ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Michel Crespin né en 1940 s'est rapidement qualifié de scénographe urbain et l'une des formes artistiques qu'il a le plus pratiquée est celle qu'il nommait « *le monumental éphémère* »³⁴. En 1983, l'architecte Ricardo Basualdo a organisé à Nancy, au Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique, un colloque sur le merveilleux urbain défini comme « *moyen d'articuler le spectaculaire urbain à une dynamisation de l'énergie créative et l'imaginaire d'une communauté* »³⁵. En 1984, le Certificat d'Études Approfondies en Architecture et Scénologie à l'École d'architecture de Clermont-Ferrand est créé par Marcel Freydefont, Dominique Troisville et Xavier Fabre. Celui-ci promeut une formation à la profession de scénographe *dans toute son amplitude* et participe aux Rencontres d'Octobre de Lieux publics en 1987 à Marne-la-Vallée, cursus de formation dont Michel Crespin rejoint l'équipe pédagogique en 1989. La formation du DPEA Scénographe de l'École d'architecture de Nantes est issue de ce Certificat d'Études Approfondies en Architecture et Scénologie. La devise choisie par cette formation — *avoir lieu* — est explicite de son objet en se concentrant sur le

³⁰ Michelle Tubiana-Sustrac et Isaac Joseph, « Séminaire Scénographie et espaces publics: les lieux de la représentation dans la ville » (Actes de séminaires - PUCA, Paris, 1992).; Isaac Joseph, éd., *Prendre place: espace public et culture dramatique* (Paris, France: Ed. Recherches: Plan urbain, cop. 1995, 1995).

³¹ Christian Dupavillon, *Architectures du cirque: des origines à nos jours* (Le Moniteur, 1982); Christian Dupavillon, *La tente et le chapiteau* (Paris: Editions Norma, 2004).

³² Werner Oechslin et Anja Buschow, *Architecture de fête: l'architecte comme metteur en scène* (Liège: P. Mardaga, 1987).

³³ Éric Monin, « Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain : une analyse critique de projets d'aménagement temporaires réalisés en France au XVIII^e et au XX^e siècles » (École polytechnique de l'Université de Nantes, 2001).

³⁴ Selon les propos de Michel Crespin recueillis lors de la journée d'étude intitulée « Le nomadisme urbain », le 11 avril 2012, Quartier de la création, Nantes.

³⁵ Ricardo Basualdo, « Réveiller le merveilleux urbain », *Le merveilleux urbain*, Nordeste, n° 4, numéro spécial (mai 1983): pp.4-5.

lien particulier entre un lieu et un événement, un espace et une action. Cette formation réactive la notion de scénologie pour définir l'étude scientifique de la scénographie et des fondements d'une logique scénique en cherchant à repérer quel lien de parenté relie les arts de la scène aux arts de l'espace. Ces éléments sont les signes de la prise en compte de cette situation générale, qui appuie une idée de la scénographie élargie (spectacle, équipement, exposition, événement, espace urbain).

Ainsi, malgré les quelques indices qui montrent un intérêt pour *la scénographie urbaine* de la part des professionnels et de la communauté des chercheurs, les travaux sur la scénographie en tant que discipline de l'espace et de l'aménagement sont encore peu nombreux. Les études sur la *scénographie* proviennent majoritairement d'analyses en études théâtrales. À *contrario*, la littérature sur la *ville créative* est abondante, et plus généralement la place des artistes dans la ville a été étudiée sous de nombreux angles. Le thème de la *ville événementielle* est lui aussi assez largement commenté, notamment en sociologie, aménagement, urbanisme, économie et géographie. Nous avons donc rassemblé un corpus très hétérogène pour compenser le manque de travaux qui traitent de façon univoque l'objet d'étude. Ce corpus s'inscrit dans quatre grands mouvements pour saisir l'objet de recherche dans toute son amplitude. Par ailleurs notre revue de la littérature est principalement basée sur des ouvrages français pour deux raisons. D'abord, l'approche historique ainsi que l'étude de cas s'appuient principalement sur la situation française. Puis, rapidement s'est posée la question de la traduction sémantique des différents termes. Comme ont pu le souligner Luc Boucris, Marcel Freydefont et Raymond Sarti la situation terminologique autour du terme de scénographie est complexe³⁶. Les référentiels différents selon les langues employées et particulièrement en anglais. Tandis que Pamela Howard a tenté d'introduire le néologisme « *scenography* »³⁷, il est habituel en anglais de se référer pour signifier la scénographie aux mots *set design*, *stage design* ou encore *performance design* qui posent la question de la jonction avec les domaines des arts appliqués et des arts plastiques. Ainsi, nous nous sommes focalisés sur le basculement entre scénographie et scénographie urbaine, tout en sachant que ce terme fait déjà l'objet en français d'une terminologie piégée³⁸.

Le théâtre, les arts de la scène et la scénographie

Le premier courant se réfère naturellement au théâtre et est issu d'analyses en études théâtrales (notamment en esthétique théâtrale et histoire du théâtre). Ce corpus nous permet de mieux appréhender la façon dont la scénographie s'est structurée en tant que discipline à travers le temps, et nous renseigne sur ceux qui la prennent en charge, architectes, charpentiers, ingénieurs, décorateurs, scénographes. Pour cela, nous nous appuyons sur les différents traités qui portent sur la scénographie. Vitruve³⁹ nous révèle un lien archéologique entre architecture et scénographie, faisant état à la fois de sa dimension théâtrale, mais

³⁶ Voir à ce sujet, l'article de Luc Boucris, Marcel Freydefont, Raymond Sarti, « Ancrages historiques et esthétiques » in Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ?* pp. 27-52.

³⁷ Pamela Howard, *What Is Scenography?*, 2 édition (London: Routledge, 2009).

³⁸ Lire à ce sujet Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie : Représentation de lieu/Lieu de représentation* (Editions Joca Seria, 2007); Freydefont, « Au bonheur d'un terme ».

³⁹ Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, trad. par Claude Perrault (Liège: Mardaga, 1988).

questionne aussi une façon d'appréhender l'espace en perspective. Sebastiano Serlio⁴⁰, dans une relecture des travaux de Vitruve s'intéresse à l'architecture théâtrale et propose trois types de décors construits avec un point de fuite central. Nicola Sabbatini⁴¹ et Pierre Sonrel⁴², chacun à leur époque, s'interrogent sur les outils du scénographe à partir de la machinerie théâtrale. Marcel Freydefont⁴³ laisse une large place aux témoignages de scénographes pour proposer une définition contemporaine de la scénographie. D'autres travaux portent essentiellement sur des analyses des lieux théâtraux et de l'espace scénique en rapport avec la ville et l'urbanisme. Elie Konigson⁴⁴ s'intéresse particulièrement aux espaces théâtraux du Moyen-âge, Daniel Rabreau⁴⁵ quant à lui montre l'impact du théâtre dans l'embellissement des villes au XVIII^e siècle.

Concernant l'évolution des arts de la scène, Denis Bablet⁴⁶ rend compte des révolutions scéniques du XX^e siècle en analysant la plastique scénique des années 1875 à 1975. En effet, une série de révolutions a affecté la nature et la configuration de la scène et de la salle de théâtre, éloignant celles-ci du modèle dominant du théâtre à l'italienne. Luc Boucris⁴⁷ s'interroge sur la place du scénographe au théâtre et en dehors, lorsque l'action théâtrale se passe dans des lieux réhabilités ou non affectés. L'ouvrage *Le Lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XIX^e siècle en Europe*⁴⁸ dirigé par Marcel Freydefont fait le point sur les évolutions qui ont touché le théâtre et ses équipements. Il fait état – entre autre – du colloque de Royaumont⁴⁹ où un ensemble d'intervenants considéraient que le dispositif à l'italienne allait disparaître et fait le point sur le maintien de lieux dédiés au théâtre qui réinterrogent le rapport scène/salle et sur l'essor du théâtre au sein de lieux non affectés. Deux publications s'inscrivent dans la continuité autour du thème des *arts de la scène, scène des arts*⁵⁰ et montrent le brouillage des frontières entre les arts. Ces écrits révèlent la prise d'importance de la scénographie comme culture de l'espace et pose la question de l'identité des formes hybrides entre arts performatifs, cirque, danse et théâtre. Plus récemment les actes du colloque intitulé *Qu'est-ce que la scénographie*⁵¹ donnent des

⁴⁰ Sebastiano Serlio, François Ier, et Jean Barbé, *Il primo libro d'architettura, di Sebastiano Serlio, Bolognese. Le premier liure d'architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue françoise, par Jehan Martin, secretaire de monseigneur le reuerendissime cardinal de Lenoncourt.*, trad. par Jean Martin (A Paris. Avec privilege du Roy, pour dix ans audict Sebastian, son architecte de Fontainebleau. 1545., France, 1545).

⁴¹ Nicola Sabbatini et Louis Jouvet, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre: réimprimé augmenté du Livre second*, trad. par Marie Canavaggia et Renée Canavaggia (Neuchâtel, Suisse, France: Ides et Calendes, 1994).

⁴² Pierre Sonrel, *Traité de scénographie: évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage* (Paris: Librairie théâtrale, 2001).

⁴³ Freydefont, *Petit traité de scénographie*.

⁴⁴ Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Collection « Le chœur des muses » (Paris: Ed. du C. N. R. S, 1975).

⁴⁵ Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville*, Temps et espace des arts (Paris: Monum, Ed. du Patrimoine, 2008).

⁴⁶ Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle* (Paris: Société internationale d'art, 1975).

⁴⁷ Luc Boucris, *L'espace en scène* (Libr. théâtrale, 1993).

⁴⁸ Marcel Freydefont, *Le lieu, la scène, la salle, la ville: [actes du colloque organisé les 6 et 7 décembre 1996 par le centre d'études théâtrales de l'université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve]* (Louvain-la-Neuve: centre d'études théâtrales, 1997).

⁴⁹ Le colloque de Royaumont pose la question du lieu théâtral dans la société moderne, lire à ce sujet; Elie Konigson, Marcel Odon, et Centre national de la recherche scientifique, *Le Lieu théâtral à la Renaissance: Royaumont, 22-27 mars 1963*, éd. par Jean Jacquot (Paris, France: Éd du Centre national de la recherche scientifique, 2002).

⁵⁰ Luc Boucris et Marcel Freydefont, *Arts de la scène, scène des arts Volume III: Formes hybrides: vers de nouvelles identités* (Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain Ecole d'Architecture de Nantes et Centre d'Etude du XX^e siècle Université Paul-Valéry de Montpellier, 2004).

⁵¹ Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie?*

éléments de synthèses concernant les évolutions de pratiques, les formations et l'organisation professionnelle de la scénographie. C'est la première fois que le point est fait sur l'état de la formation en France des scénographes. Nous en retirons le fait que la discipline est traversée par de nombreuses contradictions. De plus en plus de formations proposent un enseignement en scénographie en dehors d'une pratique théâtrale alors que les praticiens n'ont de cesse de s'y référer pour valoriser et identifier leurs spécificités. En 2015, la revue *Théâtre/public* consacre un dossier sur la place du théâtre et la forme de la ville⁵² qui vise à mettre en exergue les liens toujours actifs entre lieu théâtral et projet de ville.

Enfin, un sous-ensemble du corpus concerne les arts de la rue et notamment les pratiques qui ont un lien avec le théâtre de rue. Charlotte Granger et Marcel Freydefont indiquent que le théâtre n'existe que dans l'échange entre la ville⁵³ et le public, et font la démonstration que l'essor des arts de la rue est un témoin de la transformation théâtrale. Notre corpus comprend aussi des ouvrages sur les lieux-abris et le théâtre ambulant⁵⁴, ainsi que des monographies sur des compagnies de rue tel qu'Ilotopie⁵⁵ ou encore La Machine⁵⁶.

La ville, l'événement et les arts urbains

Le deuxième courant s'organise autour de la thématique de la *ville* et provient d'analyses en aménagement, urbanisme, géographie, économie et sociologie. Ce corpus est organisé en trois parties. La première partie est dévolue aux conditions d'émergence de la ville créative⁵⁷ et s'intéresse aux courants de pensées qui favorisent la production d'événements urbains éphémères. À partir des années 1970, suite à la crise industrielle, des auteurs s'interrogent sur les mutations du capitalisme évoquant un basculement de système entre le capitalisme industriel vers un « *capitalisme cognitif* »⁵⁸ selon Carlo Vercellone, un « *hypercapitalisme* »⁵⁹ selon Bernard Stiegler ou encore un « *capitalisme artiste* »⁶⁰ selon Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. La résultante de ce changement est l'essor d'une « *économie créative* »⁶¹, parfois déclinée en une « *économie contributive* »⁶², qui fait éclore de nouveaux concepts de villes. Il y a une prise de conscience du potentiel économique de la culture comme a pu le souligner Dominique Sagot-Duvaurox⁶³. Charles Landry est l'un des premiers à s'être penché sur le

⁵² Marcel Freydefont et Luc Boucris, *Théâtre/Public*, N° 215: *Le théâtre et la ville* (Gennevilliers; Montreuil: Editions Théâtrales, 2015).

⁵³ Marcel Freydefont, éd., *Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange*, Études théâtrales, 41/42.2008 (Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2008).

⁵⁴ Forum sur le théâtre ambulant, éd., *Théâtre ambulant: nouvelles formes, nouveaux lieux: actes du forum de Loches, juin 1996*. (Orléans: HXX, 1997).

⁵⁵ Éric Heilmann et al., *Les utopies à l'épreuve de l'art: ilotopie* (L'Entretemps Éditions, 2008).

⁵⁶ François Delarozière Bover, Jordi et Emmanuel Bourgeau Darrault, David, *La machine spectacle* (Arles: Actes sud, 2013).

⁵⁷ Ce n'est pas l'objet ici de rendre compte de l'abondante littérature à ce sujet. Pour aller plus loin, se référer aux travaux de Hans Moommas, Allen J. Scott, Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance ; Hans Mommaas, « Cultural clusters and the post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy », *Urban studies* 41, n° 3 (2004): 507-532. ; Allen J. Scott, « Creative cities: The role of culture », *Revue d'économie politique* 120, n° 1 (19 mai 2010): 181-204. ; Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, éd., *Arts et territoires à l'ère du développement durable: vers une nouvelle économie culturelle?* (Quebec, Canada: Presses de l'Université Laval, DL 2015, 2015).

⁵⁸ Carlo Vercellone, « Les politiques de développement à l'heure du capitalisme cognitif », *Multitudes* no 10, n° 3 (s. d.): 11-21.

⁵⁹ Bernard Stiegler, *Réenchâter le monde: la valeur esprit contre le populisme industriel* (Paris: Flammarion, 2006).

⁶⁰ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste* ([Paris]: Gallimard, 2013).

⁶¹ Christine Liefoghe, « Économie créative et développement des territoires: enjeux et perspectives de recherche », *Innovations*, n° 31 (1 février 2010): 181-97.

⁶² Stiegler, *Réenchâter le monde*.

⁶³ Ambrosino et Sagot-Duvaurox, « L'encastrement territorial des activités artistiques, du cluster à la scène ».

concept de « *ville créative* »⁶⁴ qu'il considère comme un outil d'un nouveau modèle urbain basée sur l'inclusion d'une créativité urbaine. Ce concept a largement été commenté par des chercheurs en aménagement et quelques années plus tard, Elsa Vivant, dans ses recherches sur la « *ville créative* »⁶⁵ montre que l'art peut être un vecteur du renouvellement urbain et fait le lien avec ce que Richard Florida dénomme « *la classe créative* »⁶⁶. La géographe Maria Gravari-Barbas relate différentes façons d'aménager la ville par la culture⁶⁷ et met en exergue plusieurs cas où des actions artistiques éphémères ont été employées comme levier durable de production des espaces publics.

Comme nous l'avons déjà indiqué, notre postulat de départ est de traiter de la scénographie urbaine au prisme de la question des temporalités et de la mise en événement de la ville. C'est donc naturellement que nous nous sommes beaucoup appuyés sur la figure centrale de « *la ville événementielle* »⁶⁸ décrite par Philippe Chaudoir. Ce dernier fait l'observation que les villes sont de plus en plus mises en concurrence et cherchent à renforcer leur attractivité par le biais de l'événementiel. Il y a aussi le besoin de retrouver des formes de rites et fêtes populaires à travers les événements urbains festifs⁶⁹ décrit par Monica Miranda. Luc Gwiazdzinski pour sa part, fait le constat que la « *ville événementielle s'impose* »⁷⁰ et que « *les événements envahissent la scène métropolitaine* »⁷¹. Au sein de la ville créative, le rapport au temps est réinterrogé, la chronotopie est employée à des fins d'urbanité et de réenchantement des espaces publics. Jean-Pierre Garnier tempère ce constat et questionne l'emploi de la scénographie au service d'un simulacre⁷² de l'espace public devenu marchand, tout comme Marc Berdet, qui, à partir d'une relecture de l'œuvre de Walter Benjamin⁷³, nous renseigne sur la naissance d'une « *ville-marchandise* »⁷⁴. L'esthétisation des espaces publics tend à la production d'*expérience* pour les usagers et fait de la ville un objet marchand. Ainsi l'expérience culturelle devient un produit qui engendre des retombées économiques et qui impacte l'attractivité urbaine selon une vision purement spéculative. Cette mise en tension entre dimension poétique, sensible et imaginaire marchand se retrouvera lorsque nous évoquerons la mise en récit des villes à travers la conception d'ambiances et la mise en représentation d'un territoire.

⁶⁴ Charles Landry, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, 2. ed (London: Earthscan from Routledge, 2008).

⁶⁵ Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?*

⁶⁶ Richard L. Florida, *The Rise of the Creative Class: Revisited*, 10. Anniversary ed., and expanded (New York, NY: Basic Books, 2012).

⁶⁷ Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*.

⁶⁸ Chaudoir, « La ville événementielle ».

⁶⁹ Monica Miranda, « L'ÉVÉNEMENT URBAIN FESTIF : VERS UNE «GESTION DE SITE EXPLORATOIRE» SUR L'ESPACE PUBLIC? Les cas de Nantes et de Bordeaux » (phdthesis, Université Paris-Est, 2010), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00561875/document>.

⁷⁰ Luc Gwiazdzinski, « La ville éphémère, festive et événementielle. » (Colloque tourisme urbain, patrimoine et qualité urbaine en Europe, Rennes, 2009), 21-29.

⁷¹ Ibid.

⁷² Jean-Pierre Garnier, « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté », *Espaces et sociétés* n° 134, n° 3 (29 septembre 2008): 67-81, doi:10.3917/esp.134.0067.

⁷³ Benjamin Walter et Jean Lacoste, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, Édition : 3e (Paris: Cerf, 1997).

⁷⁴ Marc Berdet, *Fantasmagories du capital: l'invention de la ville-marchandise* (Paris: Zones, 2013).

La troisième partie fait état des *arts urbains* qui comprennent un ensemble de pratiques artistiques — incluant les arts de la rue, les arts plastiques, les arts visuels, l'art contextuel, la performance — qui ont en commun d'être en prise avec les espaces urbains. Ce terme, dans un deuxième temps est aussi convoqué dans l'art d'aménager les espaces urbains. Le rapport dirigé par Philippe Chaudoir sur *Les esthétiques des arts urbains*⁷⁵ a été notre point de départ. Cet ouvrage retrace la façon dont le champ s'est constitué à partir des arts de la rue dans un nouveau rapport au public et une esthétique qui lui est propre. Fabrice Lextrait nous renseigne sur *Les nouveaux territoires de l'art*⁷⁶ porté par une volonté de démocratisation culturelle émanant à la fois des politiques d'état et des artistes qui souhaitent réinventer le rapport avec leurs publics⁷⁷. Le rapport de Gilbert Smadja fait le point sur les relations de l'art avec la ville et sur la place de l'art dans l'aménagement urbain⁷⁸. Il expose l'évolution de la démarche depuis la fin des années 1960, et montre que la place de l'artiste tend à évoluer dans l'aménagement urbain. En effet, comme l'indique Christian Ruby l'expansion d'une politique culturelle et esthétique massive pour les lieux publics a renforcé cette pratique au cours des quarante dernières années⁷⁹. Les arts de la rue sont devenus un secteur économique à part entière⁸⁰. Plus récemment, l'étude intitulée *Le plan guide des arts et aménagement*⁸¹ commandée par le ministère de la culture au pôle des arts urbain (pOlau) renseigne sur un ensemble de pratiques issues à la fois des arts de la rue, des arts plastiques et visuels qui convergent sous l'appellation arts urbains. Ce guide s'interroge sur la place de la création artistique sur le territoire. Tous ces éléments de littérature montrent les évolutions des pratiques artistiques urbaines et relatent du fait que la production artistique s'éloigne d'une tradition de la statuaire. Les artistes s'intéressent de plus en plus au contexte environnement et la ville devient leur matière de création.

L'urbanisme, la mise en récit et les ambiances

Ce troisième courant concerne plus particulièrement les formes d'urbanismes qui intègrent une dimension artistique et culturelle. S'éloignant d'une vision purement fonctionnaliste de l'urbanisme, les ambiances architecturales et urbaines reviennent au premier plan et la mise en récit devient un élément important d'une ville qui cherche à se représenter.

Nous nous sommes appuyés sur des travaux qui montrent la prise en compte d'une culture dramatique et artistique dans l'art d'aménager les villes. Françoise Choay dans son anthologie⁸² retrace les différents courants de l'urbanisme et montre cette dynamique entre un urbanisme culturaliste portée par la vision de Camillo Sitte et l'attrait pour un urbanisme

⁷⁵ Philippe Chaudoir, « Les esthétiques des arts urbains », Rapport final de recherche, Marche (Ministère de la culture et de la communication, 2007), <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/Texte%20final%20DMDTS.pdf>.

⁷⁶ Fabrice Lextrait, Frédéric Kahn, et Collectif, *Nouveaux territoires de l'art* (Montreuil: Sujet, 2005).

⁷⁷ Voir à ce sujet : Anne Gonon, *In vivo: les figures du spectateur des arts de la rue*, Carnets de rue (Montpellier: L'entretemps Éd, 2011). ; Chloé Langeard, « Des publics qui ne comptent pas! Mises à l'épreuve d'une catégorie d'action publique », in *Penser les catégories de pensée: arts, cultures et médiations*, éd. par Chloé Delaporte et al. (Paris: l'Harmattan, 2016).

⁷⁸ Gilbert Smadja, « Art et espace public: le point sur une démarche urbaine » (Paris: Ministère de l'équipement et des transports, 2003).

⁷⁹ Christian Ruby, *L'art public: un art de vivre la ville*, Collection essais / La lettre volée (Bruxelles: Lettre volée, 2001). p.15.

⁸⁰ Dapporto, Sagot-Duvauroux, et France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études et de la prospective, *Les arts de la rue*.

⁸¹ « Plan-Guide arts et aménagement des territoires. Sous la direction de Maud Le Floc'h ».

⁸² Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités: une anthologie* (Paris: Éd. Points, 2014).

fonctionnaliste qui s'inscrit dans un courant de pensée hygiéniste. L'architecte Camillo Sitte s'insurge contre la disparition d'une dimension pittoresque dans la construction des villes au profit d'un urbanisme purement fonctionnaliste⁸³. Il souhaite une approche dramatique pour retrouver selon lui les fondements artistiques de la construction des villes. Richard Sennett s'interroge sur la représentation des villes, et la façon d'exprimer de nouvelles narrativités dans la manière de se confronter à l'autre⁸⁴. Bernardo Secchi défend l'idée que l'urbanisme peut être construit comme un enchevêtrement de récits, en prenant en compte la dimension corporelle⁸⁵. Isaac Joseph met en exergue la possibilité de se saisir d'une culture dramatique et une approche scénographique pour concevoir les espaces urbains⁸⁶. Le sociologue rend compte de la façon dont l'espace public est un lieu d'action et que l'approche scénographique permet d'organiser l'espace de la ville comme espace du signe, ce dernier s'appuie sur l'organisation de points de vue selon un découpage sensible et une multiplicité de perspectives⁸⁷. En cela, il rejoint sous certains aspects la pensée de Marcel Poète pour qui l'urbanisme est une « *science iconographique* »⁸⁸. Enfin Marcel Freydefont fait l'hypothèse d'une « *résurgence d'un urbanisme culturaliste* »⁸⁹ qui laisse apparaître deux champs relevant de la scénographie urbaine à savoir le champ artistique ainsi que le champ architectural et urbanistique qu'il souhaite articuler pour former les villes de demain « *dans un jeu des temporalités, dans un jeu d'oscillation entre l'éphémère et le pérenne.* »⁹⁰.

Tous ces éléments concourent à la mise en récit du territoire. Laurent Matthey porte un regard sur l'urbanisme en train de se faire et de se raconter⁹¹. Les villes cherchent à se représenter et aspirent à plus de participation de la part des habitants. Les interactions au quotidien⁹² sont prises en compte dans un rapport qui transforme parfois l'utilisateur en spectateur et en acteur. Dans une société qui se spectacularise, un « *urbanisme fictionnel* »⁹³ émerge ainsi qu'une mise en intrigue des temps festifs⁹⁴ à la faveur de nouveaux modes d'actions urbaines. Le « *storytelling* »⁹⁵ décrit par Christian Salmon devient un levier de la gouvernance urbaine qui instaure une logique de mise en événement. Avec l'événementiel, il est aussi question de la gestion des temps urbains, selon ce que Jean-Luc Charles nomme un

⁸³ Camillo Sitte, Daniel Wieczorek, et Françoise Choay, *L'Art de bâtir les villes: l'urbanisme selon ses fondements artistiques* (Paris: Ed. du Seuil, 1996).

⁸⁴ Richard Sennett et Dominique Dill, *La conscience de l'oeil: urbanisme et société* (Lagrasse: Editions Verdier, 2009).

⁸⁵ Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme*, trad. par Patrizia Ingallina, eupalinos (Marseille: Parenthèses Editions, 2006).

⁸⁶ Joseph, *Prendre place*.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Marcel Poète, *Introduction à l'urbanisme*, Mémoire volontaire 2 (Paris: Sens & Tonka, 2000).

⁸⁹ Marcel Freydefont, « Un nouvel urbanisme culturaliste, variation en situation », 2015.

⁹⁰ Ibid. p.14.

⁹¹ Laurent Matthey, *Building up stories: sur l'action urbanistique à l'heure de la société du spectacle intégré* (Genève: A-Type, 2014).

⁹² Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, trad. par Isaac Joseph, Michel Dartevelle, et Pascale Joseph (Paris, France: les Éditions de Minuit, impr. 1991, 1991).

⁹³ Laurent Matthey, « Urbanisme fictionnel: l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle », consulté le 4 juin 2014, <http://www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>.

⁹⁴ Benjamin Pradel, « Mettre en scène et mettre en intrigue: un urbanisme festif des espaces publics », *Géocarrefour* Vol. 82, n° 3 (1 juillet 2007): 123-30.

⁹⁵ Christian Salmon, *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (Paris: Editions La Découverte, 2008).

« *urbanisme tempéré* »⁹⁶ ou Maud le Floch, comme un « *urbanisme des temps et des usages* »⁹⁷.

Ces nouveaux modes d'actions revalorisent une vision de la ville sensible, Pascal Amphoux observe émerger du côté opérationnel ce qu'il dénomme « *une pente scénographique de l'aménagement* »⁹⁸ dans la façon de concevoir l'espace public avec des acteurs qui s'intéressent aux formes urbaines. Gernot Böhme constate que la scénographie est un outil producteur d'effets au service des ambiances⁹⁹. Ainsi une série de nouveaux acteurs se fédèrent autour de cette question d'ambiance, et mettent en avant une construction sensible de l'espace où la scénographie peut entrer en jeu.

Les professions artistiques, le milieu créatif et les acteurs de la fabrique urbaine

Un dernier courant rassemble des travaux qui se focalisent sur les métiers artistiques et les métiers de la ville. Luc Boucris dans sa thèse établit un premier portrait du scénographe¹⁰⁰, mais aucune analyse sociologique n'a été réalisée à ce jour en France sur ce groupe professionnel émergent. Renato Lori, dans une approche didactique, aborde le métier en décrivant le rôle du scénographe au Théâtre, à la Télévision et au Cinéma¹⁰¹. Jean-Marc Larue se penche sur la situation des scénographes québécois en quête de reconnaissance¹⁰², qui peut être comparée aux scénographes français et détaille les actions collectives du groupe pour arriver à faire reconnaître la scénographie comme un art à part entière. Face au manque de littérature, nous nous sommes appuyés sur les archives de l'Union Des Scénographes (UDS)¹⁰³, et notamment différents articles de la revue *Actualité de la Scénographie (AS)*¹⁰⁴ pour compléter le corpus sur la profession de scénographe. Puis, nous avons élargi le spectre à différents travaux sur les métiers du spectacle vivant, Sophie Proust nous renseigne sur la liberté de création des metteurs en scène¹⁰⁵ et de leur capacité à se revendiquer auteurs. Cet ouvrage met en exergue les tensions entre les différents acteurs de la création théâtrale. Alors que les metteurs-en-scène ont gagné une reconnaissance de leur qualité d'auteur, les scénographes ont progressivement perdu leurs droits. Le groupe des comédiens a été étudié par Catherine Paradeise¹⁰⁶ qui retrace les singularités de cette profession d'apparence ouverte. En effet les comédiens n'ont pas besoin nécessairement d'un diplôme pour exercer, le talent peut suffire et pourtant il y a un fort besoin d'inscription dans les réseaux et de la

⁹⁶ Selon les propos de Jean-Luc Charles, entretien réalisé le 09/12/2015.

⁹⁷ « Plan-Guide arts et aménagement des territoires. Sous la direction de Maud Le Floch ».

⁹⁸ Pascal Amphoux, « Ambiances urbaines et espaces publics », in *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne*. (Ecole Doctorale Temps, Espace, Société et Culture, n°3, Université de Toulouse Le Mirail: G. CAPRON et N. HASCHAR-NOÉ, 2003), pp.50-56.

⁹⁹ Gernot Böhme, « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres », *Ambiances. Environnement Sensible, Architecture et Espace Urbain*, 10 février 2013, <http://ambiances.revues.org/315>.

¹⁰⁰ Luc Boucris, « La montée du scénographe » (Thèse de doctorat, Paris VIII, 1987).

¹⁰¹ Renato Lori, *Le métier de scénographe : Au cinéma, au théâtre et à la télévision* (Gremese Editore, 2006).

¹⁰² Jean-Marc Larue, « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 11 (1992) : 103, doi:10.7202/041161ar.

¹⁰³ L'Union des Scénographes (UDS) est un syndicat indépendant créé en 1996 qui représente les scénographes français de spectacle, d'équipement et d'exposition.

¹⁰⁴ La revue *Actualité de la Scénographie (AS)* a été créée en 1977. C'est une revue bimensuelle à destination des professionnels du spectacle. De nombreux dossiers thématiques ont été réalisés ainsi qu'une série d'entretiens avec des scénographes qui nous renseignent sur l'émergence du groupe professionnel des scénographes.

¹⁰⁵ COLLECTIF et Sophie Proust, *Mise en scène et droits d'auteur* (Montpellier: L'ENTRETEMPS, 2012).

¹⁰⁶ Catherine Paradeise, « Les professions comme marchés du travail fermés », *Sociologie et sociétés* 20, n° 2 (1988): 9, doi:10.7202/001543ar.

reconnaissance des pairs. Chloé Langeard pour sa part analyse le groupe des intermittents dans son ensemble¹⁰⁷, faisant état d'une profession précaire très adaptable en fonction des évolutions de pratiques. Enfin, nous nous sommes appuyés sur des auteurs de références qui traitent de la sociologie des professions comme Claude Dubar et Pierre Tripier¹⁰⁸, ces derniers proposent des marqueurs pour identifier une profession. De son côté Florent Champy¹⁰⁹ en étudiant les architectes renouvelle à sa manière le champ en montrant qu'une profession peut être appréhendée en s'intéressant à la fois au savoir professionnel, mais aussi à l'évolution des professions selon des dynamiques opportunistes en fonction de l'éclatement des domaines d'action, ce qui nous éclaire sur la façon d'appréhender le groupe des scénographes.

Concernant les métiers de la ville, un point de focale a été fait sur les auteurs qui traitent plus particulièrement des métiers de l'architecture et de l'urbanisme comme Oliver Chadoin¹¹⁰, ou encore Véronique Biau¹¹¹ qui retrace les trajectoires des architectes, partagés entre la volonté de faire œuvre et d'accéder à de nouveaux marchés. Puis, nous nous sommes focalisés sur les recherches autour d'ensembles d'acteurs émergents. Le travail de Karine Olliver¹¹², qui s'est intéressé au groupe émergent des architectes d'intérieurs nous éclaire sur une perception de la profession. Nous nous sommes aussi intéressés à la recherche de Sandra Fiori qui porte sur l'émergence du concepteur lumière dans la ville et qui, en étudiant les processus de représentation¹¹³, nous montre la constitution d'un groupe à partir de méthodes de travail et d'intérêts communs. Élixa Macaire¹¹⁴ pour sa part retrace la manière dont les collectifs d'architectes mettent en avant des démarches de conception alternative pour investir l'espace public et faire évoluer les modalités d'interventions des concepteurs dans le projet urbain. Enfin, de façon connexe, et en relation avec le corpus sur la ville, nous nous sommes intéressés au milieu créatif dans son ensemble, dans un contexte d'effrangement des arts et d'hybridation des compétences.

Ces quatre courants nous offrent un point de vue morcelé sur la scénographie urbaine, cette dernière étant la plupart du temps traitée de façon accessoire. Néanmoins un fil se tisse à partir de recherches issues du milieu théâtral, qui marquent l'évolution de la scénographie avec l'extension hors les murs du théâtre. Ces études peuvent être mises en parallèle avec celles issues du champ de l'aménagement et de l'urbanisme. Certains de ses auteurs nous offrent des pistes de réflexion à poursuivre, comme Benjamin Pradel pour qui la scénographie est une compétence urbaine en devenir¹¹⁵. Cet aspect sera approfondi dans notre travail en se

¹⁰⁷ Chloé Langeard, « Les intermittents en scènes : travail, action collective et engagement individuel » (Presses universitaires de Rennes, 2012).

¹⁰⁸ Claude Dubar et Pierre Tripier, *Sociologie des professions* (Paris : A. Colin, 1998).

¹⁰⁹ Florent Champy, *La sociologie des professions* (Paris : PUF, 2012).

¹¹⁰ Olivier Chadoin, « Le champ architectural et ses marchés : un cas de « réhabilitation symbolique » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 213 (28 juin 2016) : 20-37.

¹¹¹ Véronique Biau et Guy Tapie, *La fabrication de la ville : métiers et organisations*, Eupalinos (Marseille : Parenthèses, 2009).

¹¹² Karine Olliver, « Les architectes d'intérieur : division du travail et concurrence » (UVSQ, 25 mars 2010).

¹¹³ Sandra Fiori et Cécile Regnault, *Concepteurs sonores et concepteurs lumière : deux groupes professionnels émergents* (Éditions Parenthèses, 2009), <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01128922>.

¹¹⁴ Macaire, « L'architecture à l'épreuve de nouvelles pratiques ».

¹¹⁵ Pradel, *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle*.

focalisant sur des pratiques qui correspondent à de nouvelles fonctions qui mettent en jeu des compétences issues des arts de la scène.

Notre travail entend contribuer à la recherche en comblant un manque de travaux universitaires situé à l'intersection entre théâtre et urbanisme. C'est un travail qui explore un objet d'étude nouveau dans une perspective interdisciplinaire et souhaite ainsi élargir le spectre des études qui combinent développement artistique, culturel et urbain, en faisant l'hypothèse que ces derniers sont intrinsèquement reliés. Plus largement, ce travail propose une analyse des effets de la création artistique sur la fabrique urbaine selon une approche liée à l'espace. Cette recherche entend apporter une analyse critique sur les fonctionnalités de la scénographie et son instrumentalisation dans la fabrique urbaine. Enfin, de manière sous-jacente, il propose une nouvelle façon d'appréhender des groupes professionnels émergents du côté de la création, en s'intéressant à la fois aux dynamiques de groupe et à leurs mutations en fonction de l'ouverture de nouveaux champs d'interventions.

3. Problématique et hypothèses

En suivant le mouvement de sortie hors les murs du théâtre de la scénographie et observant une prolifération de projets artistiques prenant place sur l'espace urbain en France, il a semblé intéressant de se pencher sur la façon dont les fonctions de scénographie émergent dans la fabrique urbaine. Ce travail de recherche vise à apporter un éclairage sur la dynamique qui s'opère entre scénographie et espace urbain, théâtre et ville, théâtralité et urbanité ainsi que des conséquences de ce mouvement en termes d'évolution des pratiques, des projets et de gouvernance. La problématique est la suivante : l'émergence de la scénographie et l'intervention du scénographe dans l'espace urbain traduit-elle de nouveaux processus de fabrication de la ville et une nouvelle organisation de la gouvernance urbaine autour d'une ville événementielle, créative et culturelle ? Quelle est la légitimité de l'extension de la notion de scénographie et de la profession de scénographe dans l'espace urbain au regard de cette fonction bien identifiée dans le processus de la création théâtrale aux côtés de la dramaturgie et de la mise en scène ? N'y a-t-il pas l'extension d'une théâtralité au service d'une nouvelle urbanité ?

Ainsi nous soutiendrons la thèse principale suivante ; l'émergence de la scénographie urbaine impacte l'action publique des villes lorsqu'il s'agit d'insérer la création artistique dans la fabrique urbaine.

La première hypothèse énoncée dans cette recherche est que *la scénographie était urbaine* dans ses dimensions archéologiques et que les fonctions de la scénographie étaient partagées par une multitude d'acteurs avant un enfermement au sein de l'édifice théâtral. Cela veut dire que des points de connivences peuvent être trouvés entre une pratique de la scénographie à travers les époques et ce que l'on appelle aujourd'hui *la scénographie urbaine*. Lorsque la scénographie est opérante sur l'espace urbain, elle est prise en charge par une multiplicité d'acteurs. Nous observerons donc comment l'émergence de la scénographie urbaine fait écho à une pratique archéologique et quelles sont les fonctions qui y sont reliées.

La deuxième hypothèse qui est faite est alors que la scénographie est en plein essor, le groupe professionnel des scénographes se fragilise face à l'élargissement de ses champs d'interventions. La démocratisation et l'essor de cette discipline s'opère en même temps que son élargissement. Lorsque qu'au sein de l'édifice théâtral, il y a une remise en question de l'espace scénique dans un rapport frontal, la scénographie réapparaît. Le groupe professionnel des scénographes s'est construit à partir d'une pratique théâtrale qui dès le départ est régulièrement remise en question. L'essor du théâtre hors les murs conduit une évolution des fonctions prises en charge par la scénographie et par les scénographes. Comme l'indique Luc Boucris « *C'est qu'au-delà du terme et sans que cela soit toujours perçu clairement y compris par les protagonistes eux-mêmes, il y a glissement de statut, de pratique, bref, à travers des permanences, évolution de la fonction* »¹¹⁶. Nous verrons comment les dynamiques concourent à une mutation des pratiques professionnelles. Lorsque la scénographie devient urbaine, c'est le théâtre qui se déplace dans la ville et les fonctions de la scénographie urbaine s'enracinent au cœur de projets urbains de grande envergure. Elles sont la conséquence d'un attrait pour la vie artistique et événementielle.

Néanmoins, nous formulons la troisième hypothèse suivante, à savoir une autonomisation de la scénographie urbaine par rapport au théâtre. Dans le contexte d'un essor de la ville créative et de l'activité artistique événementielle, les fonctions de la scénographie urbaine perdurent, en même temps que la société se spectacularise et la ville se théâtralise. À partir du moment où il y a une scène, nous faisons l'hypothèse d'une autonomisation des fonctions de la scénographie par rapport au théâtre. Dès lors que la scénographie organise le lien entre la création artistique et l'aménagement urbain, il semblerait que ces fonctions ne soient pas nécessairement prises en charge par les scénographes. Entre création artistique et aménagement urbain, trois acteurs principaux de la fabrique urbaine, à savoir l'artiste, le médiateur et l'aménageur mobilisent une dimension scénographique. Cela induit une quatrième hypothèse, les fonctions de la scénographie seront différentes selon qu'elles sont mobilisées par un artiste, une institution culturelle ou un aménageur.

4. Méthodologie

La posture méthodologique issue d'une démarche empirique s'articule selon trois grandes orientations. La première relève d'une approche pluridisciplinaire pour saisir l'objet étudié dans toute son amplitude. La seconde pose les conditions d'une stratégie de recherche inductive et empirique, construite à partir d'une analyse historique et sociologique. La troisième passe par le choix d'une étude de cas sur un terrain spécifique afin de s'immerger dans un réseau d'acteurs et de pouvoir analyser des rôles, des pratiques et des évolutions produites par la conduite de projets artistiques éphémères.

¹¹⁶ Boucris, « La montée du scénographe ». p.124.

4.1. L'intérêt d'une approche interdisciplinaire

La scénographie fait l'objet depuis une trentaine d'année d'un certain nombre de publications dans le champ théâtral qui tente de définir la discipline et de cerner ses spécificités. Dans le même temps des géographes, urbanistes et architectes ont montré un intérêt à plusieurs reprises pour la *scénographie urbaine*, sans pour autant approfondir la question. Grâce à leur méthodologie inductive basée sur des études qualitatives, ils montrent le potentiel de modes d'action en lien avec une culture dramatique, sans pour autant pouvoir saisir dans toute son amplitude ce que recouvre cette dernière. Aujourd'hui, pour appréhender la *scénographie urbaine* dans toute sa complexité, une approche pluridisciplinaire pour connecter des mondes¹¹⁷ qui ont en apparence peu de chose en commun a été adoptée.

Ce parti-pris s'est traduit par la mise en place d'un encadrement interdisciplinaire pour ce travail de thèse en économie et aménagement (GRANEM) ainsi qu'en architecture, urbanisme et scénographie (CRENAU). Les personnalités du comité de suivi de thèse ont apporté un éclairage complémentaire en sociologie et en scénologie, notion chère à Marcel Freydefont. Ce dernier en tant que membre du comité de suivi de thèse a apporté un regard transversal sur ce travail.

Au regard de cette approche pluridisciplinaire, l'originalité de cette thèse est de se trouver à l'intersection entre les arts de la scène et les études urbaines. Notre recherche vise à s'intéresser à la scénographie et ses fonctions opérantes dans l'espace urbain. Elle révèle les ambivalences et frottements qui s'opèrent entre les logiques de développement culturel et de développement urbain à la faveur de la mise en récit des territoires. Il n'est pas toujours facile d'aborder un sujet au prisme de l'interdisciplinarité car cela nécessite l'acquisition de méthodes issues de plusieurs disciplines ainsi qu'une connaissance élargie de la littérature de ces champs. Néanmoins l'approche interdisciplinaire met à jour les tensions entre culture de l'espace, théâtralité, et temporalité et permet de cerner les dynamiques professionnelles sous-jacentes.

¹¹⁷ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. par Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006).

Encadré n°1 : Focus sur un parcours-recherche de scénographe formée dans un contexte d'interdisciplinarité

Pour comprendre ce travail de recherche, nous avons souhaité retracer succinctement notre parcours. Après un cursus dans le domaine des arts appliqués, j'entre en 2009 au sein de la formation du DPEA scénographe au sein de l'école d'architecture de Nantes. Durant deux ans, j'expérimente les différentes facettes de la scénographie et livre dans la continuité de cette formation un mémoire de recherche intitulé « *le scénographe ou l'exercice de la polyphonie* »⁽¹⁾.

En 2012, dans le cadre de la mise en situation professionnelle du DPEA scénographe, je participe à la conduite d'un projet de recherche-action intitulé « *Itinérance durable et nomadisme tempéré, l'exemple de la compagnie des Colporteurs* »⁽²⁾. Ce projet de recherche s'inscrit plus largement au sein d'un programme de recherche intitulé Valeur(s) et utilité de la culture dans le développement territorial ⁽³⁾. Via le projet Valeur(s), je rencontre les différents membres enseignants et chercheurs d'abord à l'occasion de séminaires, puis en conduisant avec eux mes premières expériences de recherche. Cette expérience motive ma volonté de mener un travail de thèse.

Dès lors, soutenue par Dominique Sagot-Duvaurox, professeur en économie et responsable du programme Valeur(s), Laurent Lescop et Marcel Freydefont, enseignants-chercheurs en architecture et scénographie et membres du projet Valeur(s) un projet de thèse se dessine alors. Dans le cadre du développement de la recherche en architecture, le Ministère de la culture finance ce travail par un contrat doctoral. Je débute en janvier 2013 en co-direction au sein du laboratoire GRANEM⁽⁴⁾ à Angers et du GERSA⁽⁵⁾ à Nantes.

Très vite, je me retrouve au centre d'un système interdisciplinaire étant rattaché à deux laboratoires. Le premier est un laboratoire spécialisé en économie et management et le deuxième est un laboratoire spécialisé en scénologie et architecture. Les différents laboratoires de l'école d'architecture de Nantes se mutualisent en 2015, et les membres du GERSA, rejoignent le CRENAU⁽⁶⁾ – équipe nantaise de l'UMR AAU architecture ambiance urbanité.

Durant ces années consacrées à mon doctorat, deux activités complètent mon parcours, à savoir l'enseignement et le maintien d'une pratique scénographique. En effet, je souhaite rester proche des réseaux professionnels, (ce qui m'aide par ailleurs dans la conduite de mes recherches) et effectue chaque année un projet de scénographie. Ces projets sont essentiellement axés sur l'exposition et des interventions artistiques dans l'espace urbain. Par ailleurs, l'enseignement prend progressivement une part importante de mes activités. Localisée dans les bureaux de l'Ensa Nantes, c'est naturellement que j'effectue mon service au sein du cursus normal de la formation d'architecte et de la formation DPEA scénographe. J'interviens aussi ponctuellement à l'université d'Angers.

⁽¹⁾ Gangloff. E. *Le scénographe ou l'exercice de la polyphonie*. Sous la direction de Philippe Lacroix. École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. 2011.

⁽²⁾ *Itinérance durable et nomadisme tempéré, l'exemple de la compagnie des Colporteurs*.

⁽³⁾ Le projet valeur(s) et utilités de la culture a été financé par le Conseil Régional des Pays de la Loire et était coordonné par le GRANEM, Université d'Angers. Ce programme de recherche conduit sur 4 ans visait à s'interroger sur la question de la définition, la construction et l'évaluation de la valeur des activités culturelles pour un territoire. Le projet était structuré autour de trois axes de recherche thématiques et un axe transversal (axe 1) de nature plus épistémologique. Axe 1 : Valeurs et évaluation, Axe 2 : Attractivité du territoire : culture, aménagement et développement économique, Axe 3: Réception et créations partagées avec les publics / populations et Axe 4: Spécificités d'un territoire et formes du développement culturel: fabrique d'un imaginaire urbain.

⁽⁴⁾ Groupe de Recherche Angevin en Économie et Management (Laboratoire GRANEM)

⁽⁵⁾ Groupe d'Étude et de Recherche en Scénologie et Architecture (équipe de recherche GERSA)

⁽⁶⁾ CRENAU Centre de Recherche Nantais en Architecture et Urbanité (équipe CRENAU – UMR AAU)

4.2. Une démarche empirique et inductive

Pour se saisir de notre objet de recherche, nous avons élaboré une méthode mixte en couplant deux approches ; historique et par étude de cas. La méthode a une forte dominance qualitative. Elle s'appuie sur trois types de données ; des observations, un recueil de documents et des entretiens.

Pour saisir notre objet d'étude dans toute son amplitude, nous avons d'abord travaillé à apporter des éléments de définition de la scénographie. En avançant dans les premières recherches bibliographiques, la partie historique s'est imposée. Il s'agissait d'être en capacité de situer notre objet de recherche par rapport à un contexte général. En effet, la scénographie nous est apparue comme une discipline floue, dont l'origine semble être reliée au théâtre. Depuis ses origines les fonctions de la scénographie ont été prises en charge par des acteurs variés et relatent de pratiques très diversifiées, dans une culture de l'espace entre pérenne et éphémère, dimension picturale et perspectiviste. Cette discipline a connu une évolution au cours du temps sans précédent, marquée par de nombreux événements conduisant à sa disparition puis à son émergence contemporaine dans un sens renouvelé. Ainsi, nous avons souhaité définir un contexte pour comprendre les origines de l'émergence de la scénographie urbaine, dans ses différentes acceptions.

L'émergence du syntagme de la *scénographie urbaine* répond à une pratique archéologique de la scénographie et constitue le terreau fertile de son apparition au XX^e siècle. Ainsi débiter notre travail par une remise en contexte est nécessaire comme porte d'entrée de ce sujet peu exploré. Il n'est pas question de refaire toute l'histoire de l'architecture théâtrale — qui a largement été commentée par ailleurs — et qui dépasse largement le travail de thèse, mais de poser les jalons des conditions de l'émergence de la scénographie urbaine, formant une boucle entre espace public et théâtre. L'idée était d'arriver sur une définition contemporaine de la scénographie pour ensuite se saisir de ces fonctionnalités lorsqu'elle est opérante sur l'espace urbain. Pour parvenir à cet objectif, nous nous sommes appuyés sur des documents et des ouvrages provenant de fonds documentaires consacrés au théâtre, ainsi que sur des coupures de presse et des articles de revue spécialisés telles qu'Actualité de la Scénographie (AS).

Après la question de la définition de la scénographie, nous nous sommes intéressés à ceux qui la prennent en charge, à savoir les scénographes. À travers l'approche historique, nous avons pu observer dans un dernier temps comment s'est structurée la profession entre pratique en plein-air et enferment au théâtre puis redécouverte de l'espace urbain. L'objet de cette thèse n'est pas tant d'analyser la profession des scénographes dans son ensemble mais de retranscrire les dynamiques qui la traversent entre élargissement des champs d'interventions et défense du statut d'auteur-créateur. Face à l'absence de travaux de recherche sur ce groupe, nous avons choisi de dépouiller les archives du premier syndicat professionnel de France œuvrant pour la défense des droits des scénographes ; l'Union des Scénographes (UDS) qui a été créée en 1996. Ces archives comportant des procès-verbaux d'assemblées générales, la correspondance du syndicat, des articles de presses, les chartes et leurs brouillons, ainsi qu'une série de notes manuscrites. Puis en complément, nous avons effectué des entretiens auprès de scénographes membres de l'UDS. Notre travail de recherche a aussi été nourri par de nombreuses discussions lors des différentes assemblées générales, réunions

du bureau et rencontres entre scénographes. Par ailleurs, la pratique en tant de que scénographe et enseignante a permis de croiser de nombreux scénographes et les échanges¹¹⁸ qui en découlent ont aussi nourri cette recherche. Une proximité s'est progressivement établie avec les figures du groupe qui ont porté un regard bienveillant sur ce travail.

Puis, nous avons complété ce travail par une étude de cas centrée sur l'exemple de la ville de Nantes qui fait l'objet de la deuxième partie de cette thèse. Cela a permis de s'appuyer sur des exemples concrets, des productions qui ont été des supports pour répondre à nos questionnements initiaux. L'étude de dispositifs précis a visé à étayer les premières conclusions développées en première partie. Pour appréhender l'étude de cas, nous avons procédé en trois temps. D'abord nous avons réalisé un travail d'exploration et d'observation pour repérer puis documenter les différents dispositifs qui font partie du corpus. Puis afin de compléter l'analyse sur les différents cas de projets scénographiques nantais, nous avons effectué des entretiens afin de mieux appréhender les pratiques entre les différents acteurs et le rôle que les uns et les autres ont joué dans la production. Notre connaissance préalable du terrain nantais a été mise à contribution¹¹⁹ pour intégrer le réseau d'acteurs puis nous avons multiplié les rencontres avec ces derniers et croisé les différents entretiens recueillis. Pour le cas nantais, nous avons cherché, sur l'ensemble des projets, à recueillir la parole des concepteurs, des commanditaires, ainsi que des responsables de structures qui produisent les dispositifs, afin d'avoir une vision globale des projets et plus largement des liens de causes à effets entre les projets. Ce croisement d'informations visait à mettre en exergue les pratiques réelles — informelles — qui diffèrent parfois de celles affichées. L'objectif est d'appréhender ce qui se passe *en coulisses* afin de mettre à jour l'acquisition de savoir-faire par les différents acteurs étudiés et de voir de quelle façon ils mobilisent des compétences scénographiques, et si cela est conscientisé. Même si notre position de chercheur tendait forcément à rester en dehors des structures étudiées, nous nous sommes attelés à identifier les liens entre les différents acteurs et jeux entre les personnes afin de bien cerner lesquels prenaient en charge la fonction de scénographie urbaine. Pour compléter l'étude, des documents officiels ont été récoltés auprès des instances, des artistes, des agences qui gravitent autour des projets scénographiques étudiés. Dans un dernier temps nous avons pu ainsi travailler avec une matière grise composée de comptes-rendus, fiches techniques, plans, dossiers de manifestations recueillis auprès des interviewés, mais aussi dans les archives de la Ville de Nantes (documents iconographiques et communications institutionnelles).

Enfin, nous avons souhaité, en complément du texte, retranscrire par le biais de photos et de croquis un certain nombre de nos observations. Les schémas ont pour objectif de renseigner sur les différentes implantations scénographiques et de rendre visibles les liens entre les différents acteurs. En deuxième parties les photographies qui ponctuent ce manuscrit permettent d'offrir une lecture *séquentée* de la thèse afin de mieux appréhender les projets dans leur dimension sensible.

¹¹⁸ Ces échanges ont été la plupart du temps retranscrits à travers la prise de notes dans des carnets de recherches.

¹¹⁹ En effet, avant d'entamer ce travail de recherche, j'avais déjà été amenée à travailler avec des artistes de rue présents sur le territoire, dont la compagnie La Machine, les services municipaux de la ville ainsi que le cluster Quartier de la Création.

4.3. La scène nantaise comme cas d'étude

Dès la fin de la première année, le choix a été fait de nous focaliser sur l'étude de cas d'une seule ville, car nous avons voulu saisir le potentiel d'un terrain dans sa singularité. La situation que nous allons observer est *remarquable* et s'appuie sur des paramètres locaux liés au périmètre géographique étudié restreint. S'il a un temps été envisagé de faire une analyse comparée internationale sur la situation de trois grandes villes, nous avons rapidement écarté cette option. L'analyse comparée demandant un engagement similaire quant au terrain, il apparaissait compliqué de réunir le même niveau de détails sur chaque ville. De surcroît, en couplant l'étude de cas à une analyse historique et sociologique des scénographes français, il semblait important de limiter l'étude à la situation française, avec un même cadre institutionnel, réglementaire et juridique. Enfin, comme ce qui nous intéresse tout particulièrement est la façon dont les fonctions de la scénographie sont relayées et prises en charge par les différents acteurs de la fabrique urbaine, cela nécessitait une immersion complète dans un jeu d'acteurs et un réseau. Le contexte de la situation nantaise paraissait être un *terrain incubateur* favorable à l'étude de l'émergence de la scénographie urbaine et de ses conséquences sur la fabrique et la pratique de la ville dans ses aspects événementiels.

La scène nantaise

La Ville de Nantes a été choisie comme cas d'étude car cette métropole montrait un intérêt à différents égards. C'est une agglomération où l'on peut trouver une série d'exemples et de typologies différentes de scénographies urbaines. Plusieurs raisons expliquent la présence d'une multitude de projets et d'acteurs à étudier. D'abord, il s'agit d'une ville qui a bénéficié depuis trente ans d'une politique territoriale d'action culturelle inédite en France. Ceci est lié à son histoire, car dans les années 1990 après la fermeture des chantiers navals de la ville, la municipalité saisit la culture comme levier de développement économique¹²⁰ en encourageant la tenue d'événements artistiques de grande envergure dans l'espace public. D'autres villes ont depuis développé des politiques culturelles similaires¹²¹, mais en étudiant Nantes spécifiquement, nous pouvons observer en détail les dispositifs qui ont été mis en place sur une trentaine d'années depuis l'élection de Jean-Marc Ayrault¹²² à la mairie de Nantes en 1989. Cette agglomération a vécu trois phases différentes d'évolution ; une phase d'expérimentation liée à la multiplication d'événements artistiques festifs, une phase d'institutionnalisation et enfin une phase de transformation de la façon de concevoir la ville en cherchant à inscrire l'art au cœur du mode de vie de ses habitants. L'existence de cette troisième phase était primordiale pour étudier les transformations professionnelles au regard de nouvelles pratiques artistiques et urbaines.

Ensuite, comme la première partie porte sur l'élargissement des champs d'intervention du scénographe au regard d'une pratique théâtrale, la ville choisie devait avoir un projet culturel

¹²⁰ Dominique Sagot-Duvaurox, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique », in *Nantes, la Belle Eveillée, le pari de la culture* (Les éditions de l'attribut, 2010), 95-107, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00456982>.

¹²¹ Lyon autour de la Fête des Lumières, ou encore Le Havre qui a mis en place un grand événement pour fêter ses 500 ans en 2017.

¹²² Jean-Marc Ayrault a été maire de Nantes entre 1989 et 2012.

centré sur la scénographie urbaine. En cela le cas de Nantes est exemplaire, en étant complètement différente de villes comme Bilbao ou Montréal. Bilbao est devenue un modèle largement commenté pour le développement de sa politique culturelle basée sur la construction un bâtiment *flagship*, en l'occurrence un musée d'art contemporain, le Guggenheim. À Montréal, le parti-pris a été de mener une opération de réaménagement urbain d'un quartier historique — l'ancien *Red Light* — sur plus d'un kilomètre carré et d'en faire un *Quartier des Spectacles*. À Nantes, la politique de développement culturel s'appuie sur un projet et pas sur un équipement. L'accompagnement s'est traduit par la mise en place d'un service dédié et d'une structure singulière ; le Centre de Recherche pour le Développement Culturel (CRDC). Cet essor de la vie culturelle nantaise a été initié par les artistes de la rue et plus particulièrement par certaines compagnies qui mobilisent le « *monumental éphémère* »¹²³ comme Royal de Luxe, La Machine et Manaus.

Par ailleurs, le développement d'une politique culturelle devait répondre à la problématique d'un territoire à réinventer. En effet, nous avons besoin du cas d'étude dont les pratiques artistiques impactent le projet urbain. À Nantes, l'île de Nantes a fait que les projets portés par des artistes dans une culture théâtrale ont eu un impact dans la représentation de la ville et la construction de son identité. De nombreuses publications prennent le cas de la Ville de Nantes comme exemple d'une reconversion d'une friche industrielle via la mise en place d'une politique culturelle réussie, cette dernière étant largement relayée par des symboles issus d'une pratique d'art de la rue. Ce terrain est une source d'inspiration dans l'élaboration de ville modèle.

Enfin, la dernière raison plus pragmatique qui nous a conduits à choisir la Ville de Nantes comme cas d'étude est sa situation géographique. Cette proximité est d'abord physique résidant actuellement à Nantes. Cela permettait de suivre les nombreux événements et d'observer au long cours les différents dispositifs étudiés. Cette proximité est aussi de l'ordre du jeu d'acteurs. En effet, nous avons une bonne connaissance préalable du terrain, exerçant une activité de scénographe indépendante.

Des dispositifs à fort potentiels scénographiques entre art, médiation et aménagement

Face à la multitude de projets artistiques qui ont un fort potentiel scénographique, nous avons beaucoup tâtonné pour établir le choix final des dispositifs qui font partie du corpus de cette thèse. Dès le départ, nous souhaitons observer les pratiques de trois acteurs dont les rôles tendent à évoluer dans la fabrique urbaine au regard de la prise en compte culture scénographique à savoir : l'artiste, le médiateur et l'aménageur, mais cela amène à une pluralité des projets. L'ensemble des cas présentés impliquent potentiellement de la scénographie, qui n'est pas toujours nommée en tant que telle. Plutôt que de choisir des projets selon un échantillon proportionnel et représentatif, nous nous sommes focalisés sur des projets impliquant la construction d'un imaginaire de la ville et participant au renouvellement de l'image de Nantes, selon la mise à jour d'une logique d'acteurs de *proche*

¹²³ Basualdo, « Réveiller le merveilleux urbain ».

en proche concernés. Une connexion entre la notion d'*imaginaire* et la forme urbaine est établie pour voir comment la scénographie est une discipline opérante dans la conduite d'un imaginaire urbain, dont le moyen est l'établissement d'une forme urbaine éphémère. Le plus compliqué a été de se restreindre à une seule *famille* d'artistes issue des arts vivants (Royal de Luxe et les compagnies La Machine et Manaus qui en sont issues). Concernant la médiation, le choix s'est facilement porté sur la structure Le Voyage à Nantes (VAN) qui rassemble aujourd'hui les secteurs du tourisme et de la culture dirigée par Jean Blaise. Concernant l'aménageur, nous avons choisi d'étudier le cas de la Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique (Samoa) et du projet urbain de l'île de Nantes.

Concernant les dispositifs scénographiques étudiés auprès des différents acteurs, nous nous sommes restreints à choisir des projets à *vocation éphémère*. Le terme employé est important, car nous le verrons ensuite, certains dispositifs finalement perdurent. Les projets sont analysés au prisme d'une pratique éphémère. Certains dispositifs conçus pour être non-pérennes dans le cadre de projets d'aménagements nous semblaient intéressants à analyser car ils repoussaient les limites autour de nouvelles formes d'urbanisme interrogeant la temporalité courte et s'inscrivant dans une culture de l'éphémère. Ces cas sont étudiés au regard de pratiques éphémères qui viennent faire évoluer la pratique pérenne. Ensuite, les dispositifs scénographiques observés devaient nous permettre d'apprécier les changements de pratiques et les trajectoires vers lesquelles se dirigent les différents services de la ville, à partir des années 1989 jusqu'en 2015. La période entre 2007 et 2015 est particulièrement étudiée car elle correspond aux projets qui ont été faits dans une volonté d'institutionnalisation et de pérennisation d'une culture artistique éphémère.

Le choix final des exemples retenus s'est effectué selon un double mouvement, à la fois en fonction de la filiation et de la temporalité. Le point de départ a été d'intégrer des spectacles qui ont marqué l'imaginaire de la Ville de Nantes et qui potentiellement incluent une pratique scénographique théâtrale comme *Cargo 92* et les spectacles déambulatoires de la compagnie *Royal de Luxe*. À partir des dispositifs scénographiques inhérents à ces spectacles, nous avons suivi le fil d'une filiation des arts de la rue pour observer la façon dont ce type de projet s'est propagé. Les dispositifs sont classés selon un ordre chronologique en fonction de la nature des événements dans leurs rapports à la temporalité. Nous n'avons donc pas le même niveau d'informations concernant les projets, car toutes les opérations n'ont pas été observées au même niveau de détails. Par ailleurs, certains projets initialement abordés comme par exemple, le cas de la scénographie du campement des Colporteurs, du projet de réaménagement de la place Napoléon à La Roche-sur-Yon, de la création Série B ou encore d'Ink Association ne font pas partie du corpus final, afin de se focaliser sur des projets qui font aujourd'hui *identité* de ville et qui interrogent sa patrimonialisation. Une partie de ces projets a fait l'objet de publications par ailleurs¹²⁴.

¹²⁴ Emmanuelle Gangloff, « Entre territoire et public ; le cas de la scénographie du campement des Colporteurs », in *Tome 3 Méthodes et Concepts, à l'épreuve du pluralisme* (Scènes et Territoires : Question de Valeur(s), PUR, À paraître). Emmanuelle Gangloff, « Vers une culture scénographique de l'espace urbain ; Le cas du réaménagement de la place Napoléon à La Roche sur Yon "Les animaux de la place" » (La culture dans tous ses états, Metz, 2013).

Des compagnies de théâtre de rue et leurs spectacles comme point de départ

Les premiers dispositifs scénographiques que nous avons choisis d'observer proviennent de spectacles de rue. L'arrivée de la compagnie Royal de Luxe a marqué un tournant dans la dynamique culturelle nantaise. C'est assez naturellement que nous avons choisi de nous focaliser sur les dispositifs scénographiques d'envergure créés par cette compagnie qui prend la ville pour un décor. Le rapport au contexte urbain dans la création ou la production de la proposition artistique a été un facteur déterminant du choix des spectacles. La tournée *Cargo 92* est la première création faite à Nantes après l'installation de la compagnie sur le territoire ligérien. Puis en complément, nous avons réalisé une monographie du spectacle *El Xolo* par la compagnie Royal de Luxe, joué en 2009 à Nantes et qui fait partie de la *Saga des Géants*. Ces deux exemples montrent comment la compagnie a transformé la ville en décor puis a permis le développement d'un récit urbain de la ville à partir de la proposition de l'artiste. Ensuite l'exemple de la compagnie La Machine est abordé. Nous rendrons compte de l'installation des Machines de l'île à partir d'une culture de l'éphémère. Puis nous observerons comment les artistes mais aussi la municipalité mobilisent les fonctions de la scénographie dans le spectacle *L'Aéroflorale II* créé en 2009 puis dans ses différentes versions. Enfin, de façon plus synthétique, nous verrons le cas de Manaus et l'installation spectacle *Jardins à Quai* créée en 2004 dans ses différentes évolutions. Ces projets nous renseignent sur la façon dont des compétences scénographiques se transfèrent aux institutions qui les mobilisent ensuite pour mettre en récit une histoire et un territoire. À partir des formes qui appellent aux fonctions de la scénographie urbaine, ces exemples mettent en exergue la relation entre l'espace de représentation conçu pour le spectacle et son lieu d'implantation et la capacité à déployer une narration urbaine qui s'étend dans le temps au-delà du spectacle. Le travail de ces trois compagnies vise à observer comment un imaginaire porté par un ensemble d'artistes de rue s'est propagé à l'ensemble de la ville et est devenu un groupe d'éléments symboles du patrimoine nantais.

Le médiateur ; entre art et aménagement

Ensuite à partir de la figure du médiateur, nous nous intéresserons au festival Le Voyage à Nantes créé en 2012 par la SPL Voyage à Nantes (VAN), qui est la société publique locale au nom éponyme. Nous verrons comment un acteur-médiateur s'est progressivement écarté du milieu des arts de la scène pour développer une structure qui met l'art dans l'espace public. Nous retracerons les différents temps marquants qui ont conduit une structure publique locale à prendre en charge des fonctions de la scénographie urbaine dans une volonté d'interaction avec le public et qui s'est inscrite dans la continuité d'une série d'événements. Partant du festival Les Allumées, en passant par la Biennale Estuaire, nous reviendrons sur les dispositifs éphémères et pérennes conçus à l'occasion de ces événements et la façon dont le savoir-faire mobilisé a été transmis au festival qui l'a remplacé ; Le Voyage à Nantes. C'est un festival estival d'art dans l'espace public, dont les œuvres présentées sont à la fois éphémères et pérennes. Deux dispositifs qui ont fait partie de la programmation du VAN seront étudiés à savoir le *Footcheball* conçu par l'agence Guinée-Potin et le *Feydball* conçu par l'agence Barré-Lambot. Il est question de temporalités et de la façon dont le public est pris en compte dans le dispositif.

L'aménageur et l'éphémère dans les projets d'aménagement urbain

Pour appréhender la question de la place de l'éphémère dans le projet d'aménagement urbain, nous nous sommes posés la question du *temps long* par le prisme d'un allongement d'une durée d'un événement initialement prévu sur un temps court ou comme nous avons pu le développer dans la partie précédente d'une pérennisation de l'éphémère. L'étude du temps long apparaît en dernier car il s'inscrit dans la continuité des points précédents et reprend un certain nombre de dispositifs déjà énoncés pour cette fois, étudier leur pérennisation. Nous prendrons donc le cas de la Samoa, aménageur en charge du projet urbain de l'île de Nantes. Nous étudierons le projet urbain de l'île de Nantes sur la période partant de 1989 à 2015 en se concentrant sur les phases 1 et 2 pour voir quelles sont les fonctions de la scénographie qui sont employées et des variations que cela implique dans la gestion et production du projet urbain. Puis nous reviendrons sur un événement porté par la maîtrise d'ouvrage du projet urbain pour interroger les usages à venir des espaces à réaménager ; l'opération *Green Island* inaugurée en 2013, dans le cadre de la nomination de Nantes en tant que capitale verte européenne.

L'éphémère est un point de convergence puissant, mais nous verrons que ce *temps urbain* est employé de mille et une manières. La gestion espace/temps est au centre des préoccupations des projets pour arriver à leur réalisation concrète et pose très largement la question de la gestion et du devenir des villes sur le temps court et sur le temps long. Au travers de l'étude de ces cas, il est question du rapport entre vie culturelle, événementiel et mise en place de conditions propices au développement d'une urbanité, et du rapport à la conduite d'un imaginaire pour favoriser l'appropriation des espaces par la population qui est sollicitée.

Enfin, en parallèle concernant le groupe historique des scénographes, il s'agit de voir quels sont les « *territoires* »¹²⁵ au sens donné par Howard Becker qui lui sont dévolus et la façon dont ils s'insèrent dans ce référentiel de métiers artistiques liés à la fabrique urbaine. Par ailleurs, nous verrons comment d'autres groupes professionnels modifient leurs pratiques mettant en avant une dimension poétique et sensible dans l'aménagement éphémère de l'espace urbain et acquièrent des compétences scénographiques. Les architectes, comme l'agence *Barré-Lambot* trouvent là une nouvelle façon de faire leur métier et valorisent un savoir-faire, qui n'est pas directement connecté à leur domaine de compétences initial, autour des arts de la scène et de la mise en place d'une théâtralisation de la ville. Les urbanistes, s'engagent eux sur des questions de temporalité et de narrations urbaines. Cette étude de cas a pour objectif de montrer comment les différentes fonctions de la scénographie urbaine autour de la capacité à fabriquer un imaginaire urbain sont relayées par les acteurs de la fabrique urbaine et tendent à de nouvelles pratiques.

¹²⁵ Becker, *Les mondes de l'art*.

4.4. Limites méthodologiques

Dans le cadre de ce travail de recherche, quelques limites méthodologiques ont pu être mises à jour.

Des sources hétérogènes, et un accès limité à certaines informations

Alors que notre analyse laisse une place importante au recueil de données primaires via les entretiens, le dépouillement d'archives et bénéficie d'une importante littérature grise, une première limite peut être observée dans la comparaison de ces sources très hétérogènes. En effet, en fonction de l'univers référentiel, les mêmes termes ne se réfèrent pas toujours aux mêmes significations et parfois les informations se contredisent d'un document à l'autre. Nous avons donc dû mettre en place des stratégies pour réduire le *bruit* dû à la sémantique spécifique de ces documents et écarter un certains nombres d'entre-eux.

Concernant l'étude du groupe professionnel des scénographes ; être scénographe soi-même a grandement facilité la possibilité d'*infiltrer* le syndicat de l'Union des Scénographes, et d'obtenir des informations à tous les niveaux. Alors que les scénographes étaient très enclins à parler de leurs pratiques, nous n'avons pas pu recueillir beaucoup d'informations quant à leur mode de rémunération et leurs contrats. Il n'a donc pas toujours été évident de recueillir des informations sur des profils singuliers. Ceci s'explique peut-être par le fait que chaque scénographe négocie individuellement sa rémunération selon son statut et est amené à être en concurrence directe avec les membres de son groupe.

Concernant le cas nantais, de façon générale, si les institutions nous ont ouvert leurs portes facilement, certains concepteurs se sont montrés plus réservés quant à l'intérêt de faire un entretien. Par ailleurs, alors que nous avons pu avoir une littérature grise abondante, nous avons rencontré plus de difficulté à récupérer des documents internes concernant des éléments factuels sensibles comme les contrats d'exploitation, ainsi que des éléments sur les coûts et les horaires des artistes et/ ou scénographes sollicités.

L'absence de comparaison

Dans notre démarche, nous sommes partie d'une approche historique pour ensuite nous intéresser à un cas particulier afin de vérifier les éléments théoriques développés en première partie. L'une des limites de ce travail est peut-être l'absence de comparaison entre différentes villes. Si la comparaison entre Montréal¹²⁶, Copenhague¹²⁷ et Nantes a pu être envisagée, nous avons pris le parti de nous focaliser sur une ville dont le projet culturel mettait la dimension scénographique au centre. Le cas de Montréal est évoqué très succinctement en contre-point, mais dans le cadre de plus larges développements, nous souhaiterions établir des comparaisons entre différentes villes, notamment dans un contexte international. Lorsque nous avons réalisé nos premières observations à Montréal, plusieurs éléments nous ont confortés dans le choix d'un seul terrain d'étude. Le cadre réglementaire, juridique et

¹²⁶ Montréal est une ville québécoise qui a mené une politique de développement culturel à travers le projet d'aménagement du *Quartier des spectacles*.

¹²⁷ Copenhague est la capitale de la Suède. L'exemple auquel nous faisons référence est le projet d'aménagement dénommé *Superkilen* et conçu par Superflex, Bjarke Ingels Group et Topotek1. Il s'agit d'une place et d'un parc urbain ouvert en 2012 qui pose la question des nouveaux usages au regard d'une pratique artistique.

professionnel qui s'applique à la ville de Montréal est très différent du cadre français. L'histoire de l'architecture théâtrale et de la diffusion d'une culture des arts de la rue se pose différemment dans chaque pays. La prise en compte de tous ces vecteurs nous a fait choisir de ne traiter qu'une seule ville, dans un contexte français. Ce qui nous amène à une deuxième remarque à savoir le fait que nous nous appuyons sur une littérature principalement française et de cas français. Précédemment, nous avons fait part d'un travail sémantique à mener à ce sujet dans le cadre de développements. Néanmoins maintenant que notre méthode est mise en place, suite à ce premier travail dans de plus larges perspectives, nous aimerions tester notre modèle sur d'autres villes aux contextes différents, en France et à l'Étranger.

5. Déroulé et structuration de la thèse

Le mémoire se décompose en deux parties, l'objet d'étude est d'abord appréhendé dans une approche historique qui vise à traduire les conditions de l'émergence de la scénographie dans la fabrique théâtrale en analysant son rapport à la ville. La deuxième partie relate l'étude du cas de la Ville de Nantes dans une approche empirique. Cette partie vise à s'interroger sur l'importation des fonctions de la scénographie urbaine dans la fabrique de la ville et met en exergue trois figures : l'artiste, le médiateur et l'aménageur qui s'en emparent à la faveur d'un nouvel urbanisme.

PARTIE 1 : L'ÉMERGENCE DE LA SCÉNOGRAPHIE DANS L'ESPACE URBAIN ; QUELLE SCÉNOGRAPHIE POUR QUELLES FONCTIONS ?

La première partie de la thèse intitulée « *L'émergence d'une fonction de scénographie dans l'espace urbain* » est constituée de trois chapitres qui se focalisent sur une pratique de la scénographie à partir du théâtre. Le point de départ est l'exploration des origines de la scénographie, rappelant que le théâtre est son *berceau*, afin d'appréhender ses fonctions initiales. Nous verrons comment la scénographie s'est effacée au profit de la notion de décor pour ensuite réapparaître dans un contexte contemporain. Dans son acception actuelle, il s'agit de s'interroger sur une évolution des fonctions et des pratiques inhérentes à la scénographie sur le terrain particulier de l'espace urbain. Au regard d'un élargissement de la scénographie, le groupe professionnel émergent des scénographes sera étudié à cette occasion.

CHAPITRE 1 : De l'espace public au théâtre, retour sur les origines de la scénographie

Ce premier chapitre nous renseigne sur les origines de la scénographie en rapport direct avec l'évolution des formes théâtrales et sociétales. Balayant les différentes époques, depuis la Grèce antique en passant par la Renaissance pour arriver au XX^e siècle, cette relecture historique vise à définir les diverses fonctions de la scénographie et leurs spécificités au regard d'une pratique théâtrale. Alors que la scénographie, dans son acception contemporaine semble avoir émergé au XX^e siècle en même temps que les révolutions scéniques dans une vision renouvelée de l'espace de la scène, l'hypothèse soulevée est que la scénographie était urbaine dans sa dimension archéologique. Partant de l'espace public, le théâtre est d'abord

produit en extérieur — avec l'apparition de dispositifs scénographiques à ciel-ouvert — pour ensuite progressivement s'enfermer au sein d'édifices dédiés dans une volonté de maîtriser le point de vue des spectateurs sur la scène. Lorsque le théâtre se trouve enfermé, le paradigme autour de la *scénographie* s'inverse, il ne s'agit plus d'organiser l'espace théâtral en ville, mais de mettre la ville sur scène. Ceci nous renseigne sur les fonctions de la scénographie organisant les rapports entre scène et spectateurs, espace et temps, fiction et réel, pris en charge dans le temps par différents corps de métiers. Différents aspects urbanistiques, sociologiques et économiques permettent au-delà d'une lecture chronologique d'établir les liens entre une fonction et un métier organisés autour de ce qui s'apparente aujourd'hui comme une discipline à part entière.

CHAPITRE 2 : Du théâtre à l'espace public, explosion d'une théâtralité hors les murs entre démocratisation culturelle et publicisation des villes

Le chapitre 2, dénommé « *Du théâtre à l'espace public, explosion d'une théâtralité hors les murs entre démocratisation culturelle et publicisation des villes.* » qui aurait pu s'appeler aussi la reconquête théâtrale de l'espace public ; la scénographie comme médium retrace la façon dont le développement urbain et la démocratisation culturelle portés à la fois par les artistes et les institutions ont concouru à faire réapparaître les différentes fonctions de la scénographie dans la ville. Le théâtre s'échappe de son édifice et la scène tend à se réinscrire physiquement dans la ville. Les révolutions scéniques du XX^e siècle marquent le début du changement qui s'opère à l'intérieur de l'édifice théâtral. Dans le même temps à l'extérieur, un changement globalisé des pratiques artistiques s'opère, amorçant un mouvement de théâtralisation des arts comme la sculpture et la peinture. D'un côté, il y a une mutation du théâtre qui remet le drame au centre et de l'autre une hybridation des arts plastiques qui se théâtralise. À travers ce mouvement de sortie hors les murs du théâtre, nous verrons comment les différentes fonctions de la scénographie sont appelées à devenir opérantes dans l'espace urbain, à la faveur de nouvelles pensées de la ville. Le milieu artistique réinvente les fonctions de la scénographie urbaine, et la ville, favorise une théâtralisation de ses espaces.

CHAPITRE 3 : Les scénographes et l'espace en scène, émergence d'un groupe professionnel

Le chapitre 3 intitulé « *Les scénographes et l'espace en scène, émergence d'un groupe professionnel* » fait le focus sur la façon dont les praticiens de la scénographie s'organisent en tant que groupe professionnel et réagissent face à l'explosion d'une théâtralité hors les murs. Suite aux révolutions scéniques du XX^e siècle, un ensemble d'actions a favorisé la réhabilitation du terme de *scénographe*, abandonnant en partie celui de *décorateur*. Entre artisanat et conception, dimension technique et artistique, les scénographes cherchent à revaloriser leurs pratiques. Dès les années 1950, l'élargissement constant des champs d'intervention des scénographes passant du théâtre au domaine de l'exposition, jusqu'au domaine de l'architecture et de l'urbanisme sera détaillé. Ainsi nous dresserons le portrait d'un groupe professionnel émergent aux contours flous, dont les compétences singulières sont régulièrement appelées à dépasser les murs du théâtre, notamment dans le cadre de la fabrique d'un imaginaire urbain.

La première partie permet de comprendre comment les fonctions de la scénographie peuvent être opérantes aujourd’hui dans l’espace urbain en dehors d’une pratique exclusivement théâtrale, réactivant un lien archéologique entre théâtre et cité. À partir d’une revalorisation des fonctions de la scénographie et de leurs aspects opérationnels dans d’autres domaines d’interventions, le groupe des scénographes se structure et bientôt de nouvelles figures se saisissent des fonctionnalités de la scénographie urbaine à la faveur de nouveaux modes de production des villes.

PARTIE 2 ; DE L'UTOPIE ARTISTIQUE AU PROJET URBAIN, ÉTUDE DE LA SCÈNE NANTAISE

La deuxième partie dénommée « *De l'utopie artistique au projet urbain, étude de la scène nantaise* » est également composée de trois chapitres qui sont consacrés au cas de la Ville de Nantes. La « *scène nantaise* »¹²⁸ est considérée comme un laboratoire des différentes formes que peut prendre la scénographie urbaine et ses fonctions. Plusieurs projets incluant une dimension scénographique prenant place dans l’espace public seront étudiés pour mettre à jour des nouvelles pratiques et l’évolution des acteurs. Nous verrons comment trois figures de la ville, à savoir l’artiste, le médiateur et l’aménageur appréhendent les fonctions de la scénographie et les rendent opérantes dans la ville.

CHAPITRE 4 : L’Artiste, du décor à la mise en récit de la ville

Le chapitre 4 se dénomme « *L’artiste, du décor à la mise en récit de la ville* » et retrace la façon dont à Nantes, les artistes de rue se sont saisis de l’échelle urbaine pour transformer la ville en décor. À travers l’étude du travail de trois compagnies, Royal de Luxe, La Machine et Manus nous dresserons l’inventaire des formes qui appellent les différentes fonctions de la scénographie urbaine dans la relation entre l’espace de représentation conçu pour le spectacle et son lieu d’implantation. Les protagonistes des trois entités s’entrecroisent et leurs projets artistiques forment un ensemble qui a impacté la ville dans sa mise en récit. L’idée est d’observer comment des propositions artistiques basées sur la conduite d’un récit urbain peuvent influencer la façon dont la ville se représente, s’anime et se patrimonialise. Dans un deuxième temps, nous verrons comment la municipalité, à partir des actions des artistes de rue, a capitalisé un savoir-faire dans la mise en place d’événements prenant la ville comme décor, et intègre dans son champ de compétence l’une des fonctions inhérente à la scénographie à savoir la mise en récit. Enfin, nous expliciterons la façon dont le temps court a joué le rôle de levier pour pérenniser une dimension artistique éphémère dans la Ville de Nantes et contribué à sa mise en représentation.

CHAPITRE 5 : Le Médiateur, entre art et aménagement

Le chapitre 5 intitulé « *Le médiateur, entre art et aménagement* » fait état du cas du Voyage à Nantes (VAN) recentré autour d’un acteur principal — Jean Blaise — et suit la façon dont une structure locale a été mise en place pour accompagner la présence artistique sur un territoire. Selon une approche chronologique l’événement Les Allumées, la Biennale Estuaire, et le festival d’art contemporain au nom éponyme Le Voyage à Nantes seront étudiées. Ce

¹²⁸ Sagot-Duvauroux, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique ».

parcours, à travers les différentes manifestations qui font de la ville une scène ouverte, vise à rendre compte de la diffusion progressive de compétences issues du spectacle vivant à l'ensemble des arts. Un élargissement progressif des fonctions de la scénographie s'opère dans la fabrique urbaine, hors du théâtre, porté à la fois par les artistes, mais aussi par les institutions qui trouvent le moyen de représenter un territoire, d'interagir avec la population et d'appréhender le temps médian de la fabrique urbaine. Nous verrons comment ce nouvel acteur favorise l'entrelacement des temps artistiques et d'aménagement urbain, avec l'inclusion du public dès le départ, dans une volonté d'interaction entre une œuvre, un territoire et son public. Plus généralement la place de la création artistique dans l'animation d'un territoire et les logiques d'instrumentalisation seront questionnées.

CHAPITRE 6 : L'Aménageur, de la mise en récit de la ville à un territoire scénographié

Enfin, au sein du dernier chapitre dénommé « *L'aménageur, de la mise en récit de la ville à un territoire scénographié* », nous nous focaliserons sur la mobilisation de l'intervention artistique éphémère dans le projet urbain, dévoilant une écriture scénographique de l'action urbanistique. Le cheminement d'un chapitre à l'autre rend compte de la façon dont, à Nantes, une dynamique s'est opérée autour de la place de l'art dans la fabrique urbaine. Ce dernier chapitre met en exergue les *imbrications* entre les projets issus de ces trois catégories afin de mieux comprendre les phénomènes d'apprentissage au sein des structures locales vis-à-vis de la conduite d'actions artistiques éphémères et les risques d'instrumentalisation que cela engendre. En se focalisant sur le cas de la société d'aménagement de l'île de Nantes, nous verrons comment la conduite d'un projet urbain tend à évoluer, incluant le besoin de mettre en récit le projet et de produire en interne des événements tels que l'opération *Green Island* pour donner à voir les transformations urbaines. Ce chapitre met en exergue la fonction de gestion de l'espace et du temps inhérente à une culture scénographique du projet urbain entre capitalisation d'éléments iconiques et logique de mise en récit. En couplant développement culturel et développement territorial, les modes de production de la ville tendent à évoluer durablement.

CHAPITRE CONCLUSIF : La scénographie, une question de point de vue entre théâtralité et urbanité

Entre fabrique artistique et dynamique de récupération, ce travail nous renseigne sur un mode de faire la ville contemporaine à l'interface entre urbanisme de l'*entertainment* et utopie artistique. Autour des fonctions de la scénographie urbaine, nous observons un faisceau de pratiques qui évoluent. D'abord portées par les artistes, nous avons pu voir que les institutions ont progressivement intégré en interne la fonction de scénographie, faisant émerger une culture scénographique au service de la ville créative. La conclusion sera l'occasion de discuter les résultats et de les mettre en perspective pour évoquer plus largement la place des artistes dans le projet urbain, de l'art dans la ville, et des nouveaux modes de la fabrique urbaine, entre théâtralité et urbanité.

Plan de thèse illustré ; Quand la scénographie devient urbaine

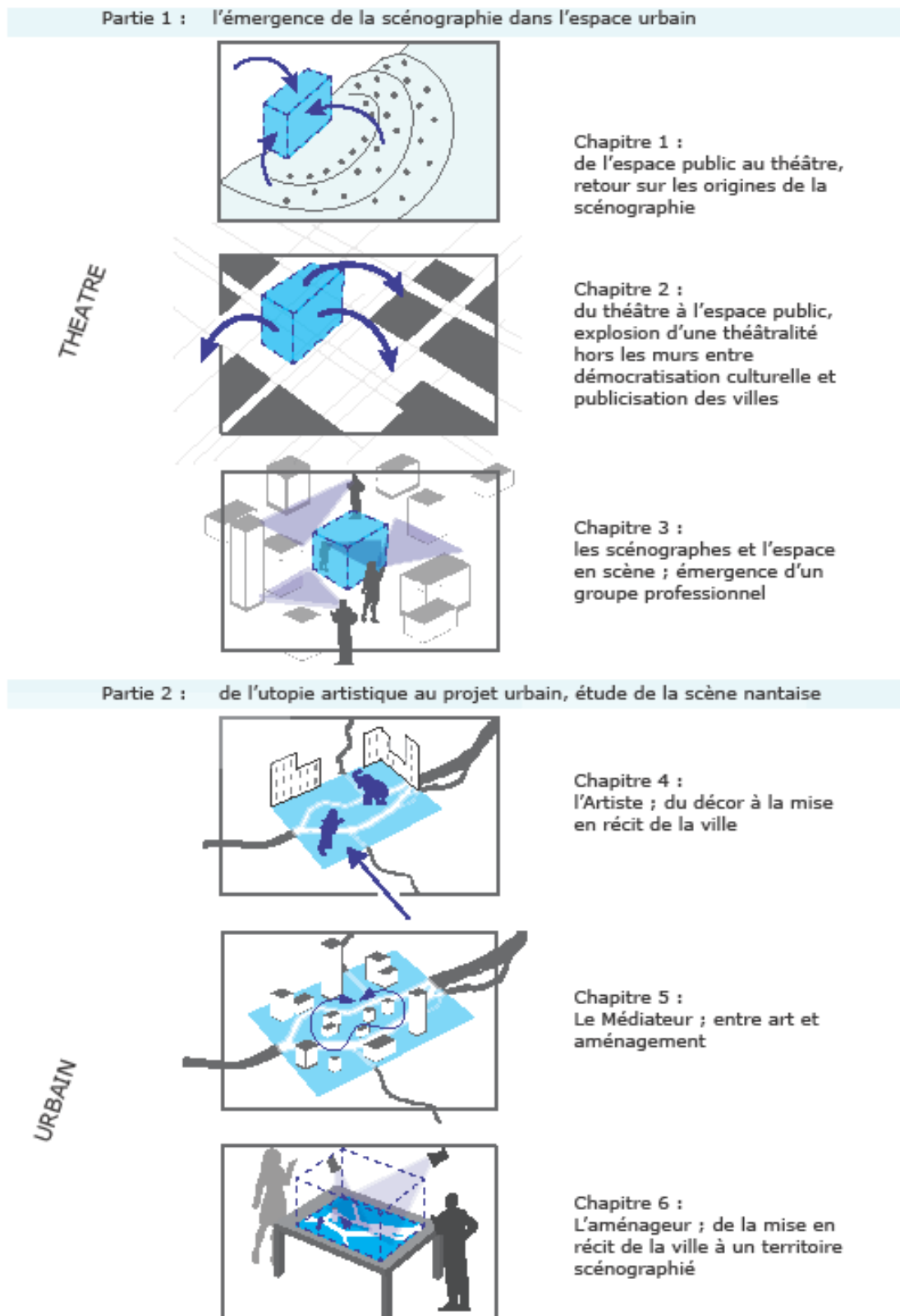


Figure 1 : Plan de thèse illustré. Source, Emmanuelle Gangloff

Légende : en bleu, l'espace en scène.

PARTIE 1
L'émergence d'une fonction de scénographie

Partie 1 : l'émergence d'une fonction de scénographie dans l'espace urbain

Cette partie donne à voir la façon dont la scénographie a émergé à partir du théâtre. Le point de départ est l'exploration des origines de la scénographie à partir du théâtre afin d'appréhender les fonctions initiales de la scénographie. Nous verrons comment la scénographe s'est effacée au profit de la notion de décor pour ensuite réapparaître dans un contexte contemporain. Dans son acception contemporaine, il s'agit de s'interroger sur une évolution des fonctions et des pratiques inhérentes à la scénographie sur le terrain particulier de l'espace urbain. Enfin, au regard d'un élargissement de la scénographie vers la *scénographie urbaine* nous nous intéressons aussi à ceux qui la prennent en charge, les scénographes.

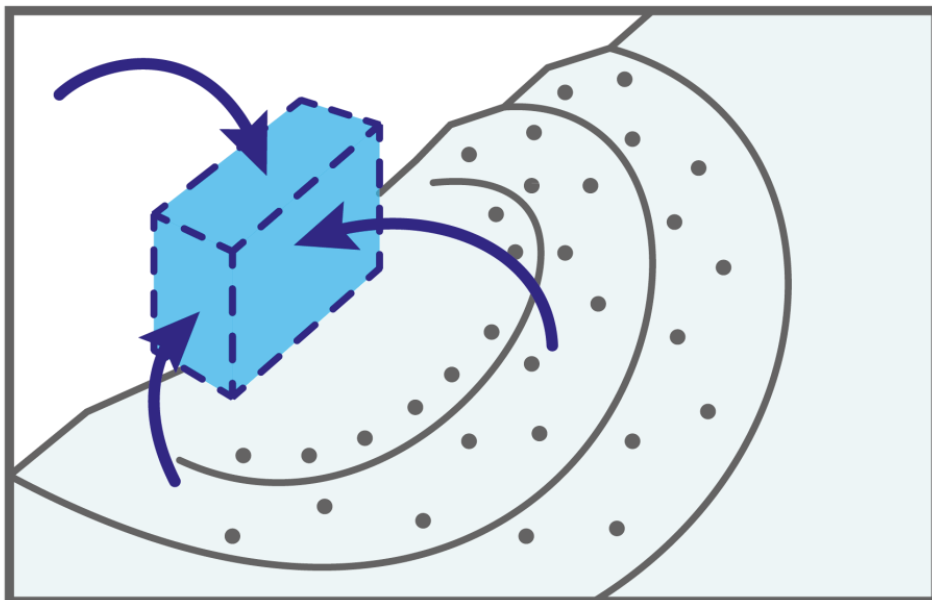
Le premier chapitre aborde les origines de la scénographie en rapport direct avec l'évolution des formes théâtrales et sociétales. Retraçant les origines de la scénographie depuis la Grèce antique cette relecture historique vise à définir la scénographie et ses spécificités au regard d'une pratique théâtrale. Alors que la scénographie, dans son acception contemporaine semble avoir émergé au XX^e siècle en même temps que les révolutions scéniques dans une vision renouvelée de l'espace de la scène, l'hypothèse soulevée est que la scénographie était urbaine dans sa dimension archéologique. Des premiers éléments de définitions seront apportés pour définir la scénographie, et se saisir des enjeux autour du concept de *scénographie urbaine*.

Le deuxième chapitre s'inscrit dans la continuité du premier chapitre et s'intéresse à la reconquête théâtrale de l'espace public et les vecteurs qui ont fait de la scénographie un médium pour une sortie hors les murs de l'édifice théâtral. Un point de focale est fait sur le XX^e siècle et les pratiques contemporaines. Le développement urbain et la démocratisation culturelle portée à la fois par les artistes et les institutions ont concouru à faire réapparaître les différentes fonctions de la scénographie dans la ville. Le théâtre s'échappe de son bâtiment et la scène tend à se réinscrire physiquement dans la ville. Alors que les révolutions scéniques du XX^e siècle marquent le début du changement qui s'opère à l'intérieur de l'édifice théâtral, parallèlement à l'extérieur, un changement globalisé des pratiques artistiques s'opère. À travers ce mouvement de sortie hors des murs du théâtre, nous verrons comment les différentes fonctions de la scénographie sont appelées à devenir opérante dans l'espace urbain, à la faveur de nouvelles pensées de la ville. Le milieu artistique réinvente les fonctions de la scénographie urbaine, et la ville, favorise une théâtralisation de ses espaces.

Le troisième chapitre traite en quelque sorte de la conséquence des deux autres chapitres, à savoir l'émergence d'un groupe professionnel qui définit une pratique à partir de l'espace en scène. Suite aux grandes révolutions scéniques, les scénographes ont cherché à valoriser leur art au théâtre en même temps qu'on les sollicite de plus en plus en dehors du milieu des arts de la scène. Ce chapitre vise à actualiser l'état de la connaissance sur ce groupe au regard des mutations qui sont en train de se jouer dans la ville.

Chapitre 1

Conditions d'apparition de la scénographie, de l'espace public au théâtre



Chapitre 1 : conditions d'apparition de la scénographie, de l'espace public au théâtre

Ce premier chapitre nous donne l'occasion de revenir sur les origines de la scénographie dans un rapport direct avec le sens contemporain. Les événements, outils et différentes pratiques du métier qui correspondent à la mise en place des fonctions de scénographie urbaine à travers le temps seront détaillés. Ainsi pour définir les contours de la scénographie urbaine dans son acception contemporaine, nous allons retracer brièvement l'émergence de la scénographie, suivant ce que Luc Boucris a appelé la « *montée du scénographe* »¹²⁹ et observer la définition de cet art en rapport direct avec l'évolution des formes théâtrales et sociétales. Il ne s'agit pas ici d'exposer toute l'histoire du théâtre et de ses formes architecturales, mais bien de mettre en exergue l'évolution du sens donné à la scénographie au regard d'une pratique inscrite dans l'espace théâtral et de s'intéresser entre autre à ceux qui la mettaient en œuvre ; fabricants d'accessoires, peintres, architectes, charpentiers.

Même si nous savons que la nature de l'espace théâtral à l'Antiquité puis au travers des époques était fondamentalement différente, il s'agit de révéler l'existence de principes scénographiques qui perdurent malgré la variation des formes architecturales théâtrales entre le processionnaire, le stationnaire, l'espace intermédiaire. La volonté est d'apporter un éclairage historique sur des éléments spatiaux et des procédés mis en place pour faire exister l'espace scénique, afin d'observer l'influence des pratiques préexistantes sur l'activation des fonctions de la scénographie dans l'espace urbain. Nous verrons les signes annonciateurs de cet affleurement et retracerons un certain nombre de faits marquants dans le milieu de l'architecture et du théâtre au cours de l'Histoire, pour rendre compte du socle qui aurait permis au concept de scénographie urbaine d'éclorre et de se structurer progressivement sans perdre de vue le sujet de l'émergence de la scénographie urbaine. Il est important de noter aussi la prise en compte de façon plus large des aspects urbanistiques, sociologiques et économiques qui permettent au-delà d'une lecture chronologique d'établir les liens entre une fonction et un métier organisé autour de ce qui s'apparente aujourd'hui comme une discipline à part entière.

Par ailleurs, nous pouvons d'emblée indiquer que dans cette étude, nous nous concentrons sur les formes éphémères qui ont traversés le temps afin de montrer que ce n'est pas une *irruption* spontanée au XX^e siècle, mais que déjà des traces apparaissent auparavant signalent un mouvement issu d'une pratique en plein-air vers un enfermement progressif. Dans ce rapide retour à travers les siècles, les événements ne sont pas développés de façon égalitaire, formant ainsi quelques ruptures historiques, mais, ce chapitre nous sert à évoquer les références sur lesquelles s'appuie la production artistique actuelle. Un point de focale est fait sur des éléments de cristallisation qui donnent à mieux comprendre les évolutions du sens du terme scénographie.

¹²⁹ Boucris, « La montée du scénographe ».

1. Naissance de la scénographie, l'espace scénique dans la ville

Si notre époque témoigne d'un intérêt toujours plus grand pour la scénographie, il convient d'évoquer ses origines dans le but de mieux comprendre les évolutions et les fonctions qu'elle recouvre. C'est dans la Grèce antique, berceau du théâtre que l'on trouve les premières traces de ce qui pourrait aujourd'hui s'apparenter à des dispositifs scénographiques. Le mot *skênographia* (σκηνογράφια) ou *skênêgraphia* (σκηνηγράφια) apparaît pour décrire une pratique en même temps que l'art du théâtre s'épanouit au milieu du V^e siècle avant J.C.¹³⁰. Ce terme est composé de deux mots *skéné* qui désigne à l'origine une *tente*, une construction légère en toile qui servait d'abri aux acteurs et de *graphia* qui évoque le dessin. Le verbe *graphein* (*graphia* est issu du verbe *graphein*) est ambivalent. Il relève à la fois de l'action de graver des caractères, soit écrire, en même temps qu'il relève du dessin de ces derniers. L'ensemble du mot *skênographia* pourrait être alors traduit comme le dessin de la façade de la scène, en n'omettant pas sa double dimension visuelle et graphique ce qui nous le verrons ensuite est important quand à sa compréhension et ses différentes acceptions à travers les époques.

Né au sein du théâtre, l'art de la scénographie a d'abord été lié à la conduite de la dramaturgie grecque (tragédie, comédie, drame satyrique), puis a été assimilé à l'art de la perspective devenant un terme d'architecture sans totalement perdre son application théâtrale (Vitruve puis Serlio¹³¹) pour ensuite aux XVIII^e et XIX^e siècle, soit disparaître (comme en France) soit prendre un sens désuet (comme en Espagne par exemple¹³²). Dans les années 1945-1965, le terme va finalement réapparaître dans un sens rénové pour désigner en lieu et place de la décoration et des peintres-décorateurs la part prise par le travail sur l'espace dans les révolutions scéniques du XX^e siècle¹³³. La scénographie est située au croisement des trois unités qui forme le théâtre dans la dynamique de la représentation : temps – lieu – action¹³⁴. En lien avec la dramaturgie et la mise en scène, elle vise à renforcer

¹³⁰ Sur cette question terminologique voir Surlers, *Scénographies du théâtre occidental*.p.4. ; Freydefont, « Au bonheur d'un terme ». On notera que dans les dictionnaires historiques de la langue théâtrale au XIX^e siècle, le mot scénographie ne figure pas au profit des mots *décor* et *décoration*. Alfred Boucharde, *La langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif* (Hachette BNF, 1878); Arthur Pougin, *Dict. historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* (Hachette Livre BNF, 1885).

¹³¹ Vitruve (mort en 26 av J.C ?) était un architecte romain, auteur du traité *De l'architecture* en X livres est redécouvert au XV^e siècle notamment grâce à Leon Battista Alberti dès les années 1420 (intérêt dont témoigne *De re aedificatoria* composé entre 1443 et 1472). Devenant une référence absolue (Léonard de Vinci « L'homme de Vitruve » aux alentours de 1492), *De architectura* a été plusieurs fois traduit et réédité à partir de 1490 (Sulpicio da Veroli), 1511 (Fra Giovanni Giocondo, à Venise, première édition illustrée) et 1521 (Cesare Cesariano à Milan, première édition en langue vulgaire italienne). Serlio (1475 - vers 1554) est un architecte, sculpteur et théoricien italien. Il a d'abord travaillé en Italie où il fut influencé par les travaux de Peruzzi. Fin 1540, il est appelé à Fontainebleau par François 1^{er} pour la construction du château. Ensuite, il sera l'auteur d'un *Traité d'architecture*, avec le *Second Livre de perspective* qui contient – entre-autre – une dizaine de pages consacrées aux « scènes et théâtres ». On notera que Serlio a fortement été influencé par la relecture du *Traité d'architecture* de Vitruve tout en apportant des éléments sur la conception moderne d'une scénographie.

¹³² Comme l'indique Quim Roy « *Le substantif scénographie est chargé depuis longtemps d'une nuance clairement péjorative du moins dans la sphère linguistique catalane et espagnole. En effet, depuis le modernisme, le mot scénographie a été employé pour désigner tout ce que l'on considérerait comme factice, inconsistant ou superflu.* » dans Quim Roy « La scénographie relocalisée », Luc Boucris et al., *Qu'est-ce que la scénographie ?* Vol. 2 Pratiques et enseignements, Études Théâtrales 54-55, 2012. p. 179.

¹³³ Bablet, *les révolutions scéniques du XXe siècle*.

¹³⁴ Ce précepte permet le développement du théâtre classique en s'appuyant sur la règle d'unité tel que Nicolas Boileau a pu la définir : « *Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* ». Nicolas (1636-1711)

la crédibilité (entre vraisemblance et vérité, illusion et réalité) en réduisant ou en accentuant l'écart entre l'action et sa représentation. Elle efface ou souligne ce que le scénographe tchèque Josef Svoboda appelait « *la ligne de partage des eaux* »¹³⁵, c'est-à-dire la mise à distance entre ce qui est sensé se passer — *avoir lieu* — et ce qui n'est que représenté, entre texte et contexte, acteur et spectateur, entre visible et invisible.

Dans cette première section, nous verrons comment les dispositifs scénographiques se sont construits dans une relation à l'espace. Nous nous interrogerons plus particulièrement sur leur présence dans l'espace public¹³⁶ si tant est que l'on peut faire des parallèles avec cette notion contemporaine, du temps de la Grèce antique pour arriver jusqu'au temps de la naissance de la perspective pour faire exister le drame. Dans une relecture de ce qui pouvait s'apparenter à des espaces scéniques, nous souhaitons revenir sur les relations entre espace et récit, entre lieu du réel et lieu de fiction, faisant de la question de l'entrelacement des mondes une question centrale, notamment dans leur rapport à la temporalité. À ce sujet nous Paul Ricœur, nous renseigne sur le besoin de signifiants concrets dans l'espace pour percevoir un récit, ou le temps narratif est plutôt envisagé comme un élément de concordance qui implique en son sein la discordance et l'hétérogénéité du temps vécu¹³⁷. Ainsi la scénographie est liée à une gestion singulière de l'espace pour permettre au récit d'exister spatialement et se caractérise dans une manière de se référer à l'environnement entre scène et spectateurs, entre drame et réalité. Les prémices de la représentation théâtrale amorcent des principes d'interactions au monde, et nous verront comment ces derniers ont progressivement fait évoluer les significations du terme scénographie, avec l'émergence de la notion de décor et l'arrivée de la perspective. De façon plus large, nous le verrons, c'est un changement de rapport au monde qui s'opère passant d'un espace scénique dans la ville présentée comme un sujet à une ville représentée sur scène, comme un objet.

1.1. Les origines grecques, naissance du terme et d'une pratique

Depuis les grecs, la question de l'organisation de l'espace et de la situation de l'action (où) est au cœur de ce que l'on nomme aujourd'hui la scénographie, ou plutôt – pour être plus précis – la question de l'espace dans l'organisation d'un événement est une question importante. Il est clair que la scénographie antique et le sens étymologique du terme ne recouvrent pas le sens contemporain. Pour autant, un grand nombre d'indices participent dès l'antiquité de ce qui constituera dans une conscience renouvelée la discipline après 1945 au sein d'une articulation entre temps, lieu et action, théâtralité et urbanité.

Auteur du texte Boileau et G. H. F. de Auteur du texte Castres, *L'art poétique de Boileau-Despréaux / [Nicolas Boileau] ; avec des notes explicatives, littéraires et philologiques, par G.-H.-F. de Castres,...* ; nouvelle édition par A. Klautzsch, ..., 1874, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5467770v>. Elle est aussi opérante dans l'espace urbain, comme a pu le souligner Laurent Gachet dans son mémoire de DESS : Laurent Gachet, « Lieu, temps, action, public, les spécificités de l'écriture de l'événementiel urbain » (Université de Bourgogne, Anfiac, 1992).

¹³⁵ Freydefont, *Petit traité de scénographie*. p.125.

¹³⁶ Voir à ce sujet Thierry Paquot, *L'espace public* (Paris: La Découverte, 2015).

¹³⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit* (Paris, France: Éd. du Seuil, DL 1984, 1984).

1.1.1. Le théâtre grec

L'antiquité est le berceau du théâtre, les premières représentations sont jouées en plein-air notamment sur *l'agora* où se déroulaient les premiers concours de chœurs. Rapidement, quittant *l'agora*, elles prennent place dans des espaces dédiés. Nous rappellerons que la naissance de la tragédie grecque advient au terme d'un long processus qui va de formes rituelles processionnaires (dithyrambes dionysiaques) à une forme stationnaire au sein de concours dramatiques entre poètes¹³⁸, d'un espace investi à un espace affecté et organisé en conséquence. Le chariot de Thespis (le premier acteur) à la fin du VI^e siècle av. J.-C. est le trait d'union de ce passage sur lequel on se perd en conjectures et en controverses. Le théâtre a besoin pour exister d'un espace organisé pour les acteurs et pour les spectateurs ; l'action jouée doit être regardée simultanément. Le lieu théâtral grec est composé de trois parties : *l'orchestra*, *le theatron* et la *skênê*.

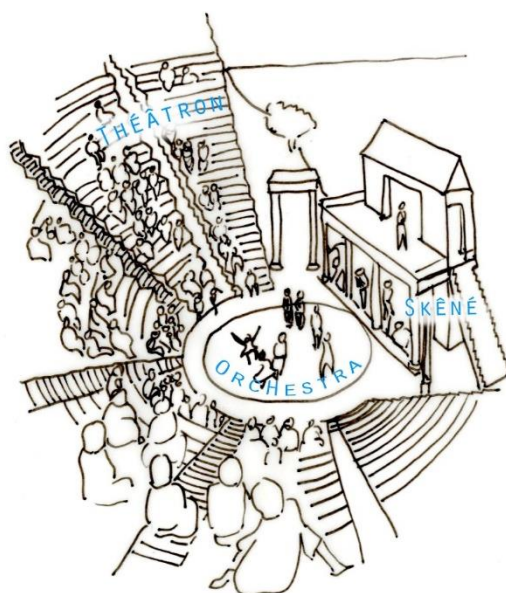


Figure 2 : Schéma du théâtre grec.

Source, Emmanuelle Gangloff, d'après C. Yelning, dictionnaire encyclopédique du théâtre, Éditions Bordas, 2005.

L'*orchestra* (place du chœur), est un espace théâtral primitif de forme trapézoïdale ou rectangulaire puis circulaire et de terre battue avec un mur de soutènement (induisant un contrebas). L'*orchestra* succède à *l'agora*, au centre et en son milieu se trouve la *thymèlè*, autel dédié à Dionysos pour le sacrifice d'un bouc.

Le *theatron* (endroit d'où l'on voit) appelé aussi *koïlon* (gradin), aménagé en surplomb au flanc d'une colline, espace réservé au public situé tout autour de l'*orchestra*, occupe les trois-

¹³⁸ « Le poète dramatique, à l'origine, était surtout un entrepreneur de spectacles. Des noms donnés aux anciens poètes, orchéstai, didaskaloi (maîtres de ballet, instructeurs), on peut même induire que la composition du texte n'était pas regardée comme la plus importante de leurs fonctions. Aux débuts du V^e siècle, cette complexité d'attributions subsistait encore intacte : Eschyle fut à la fois poète, compositeur, maître de danse, régisseur, protagoniste. L'activité des poètes alla ensuite diminuant progressivement. Sophocle, le premier, se dispensa, à cause de la faiblesse de sa voix, de tenir les principaux rôles dans ses pièces. Un peu plus tard, les poètes renoncèrent à diriger les répétitions de leurs chœurs. » Octave (1864-1938) Auteur du texte Navarre, Dionysos : étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien / par Octave Navarre (Paris: C. Klincksieck, 1895), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106094c>.

quarts de la circonférence (en rappelant que les tous premiers théâtres ont pu avoir une forme trapézoïdale ou rectangulaire). Le *koïlon* a pu être construit en charpente de bois *ikria*, (échafaudages), et semble-t-il après un effondrement, le choix a été de privilégier et de terrasser les creux de colline, pour accueillir le public sur de simples bancs de bois puis au IV^e siècle av. J.C. des degrés arqués en emmarchements concentriques.

Enfin la *skênê* occupe l'espace laissé ouvert, induisant devant elle un *proskênion* ou *logeion*, lieu où on parle, estrade peu profonde dont l'ouverture correspond au diamètre du cercle (de 11 mètres à Oropos, 22 m. à Athènes, 24 m. à Épidaure), aire de jeu des acteurs, bientôt au nombre de trois. L'élévation du *proskênion* varie selon les périodes et les jauges des théâtres (de 5 000 à 17 000 spectateurs) entre 2,50 m et 4 m de hauteur. Tente de toile (c'est le sens étymologique de *skênê*), puis baraque de bois provisoire comprenant bientôt trois ouvertures (*thyromata*) puis cinq et servant tour à tour de loges, de coulisses pour entreposer des accessoires. Sa façade sert de support à la *skênographia*, littéralement, à la *peinture de la scène*, aux décors qui composent l'espace théâtral. De part et d'autre de la *skênê*, deux *parodoï* – passages latéraux – donnent accès au *theatron* pour le public et à l'*orchestra* pour le chœur.

Ce dispositif dont la morphogenèse du théâtre grec antique – des prémisses archaïques à la période hellénistique, soit sur plus de cinq siècles – est riche de variations typologiques et fonctionnelles et ce n'est pas le lieu ici d'en faire la description détaillée au regard des hypothèses historiques qui ont été faites depuis le XIX^e siècle¹³⁹. Dans la période pré-classique, l'hypothèse tend vers un simple praticable dressé pour les acteurs, le *logeion*, sans présence d'une *skênê*, le contrebas en dessous du mur de soutènement de l'*orchestra* suffisant pour les coulisses et les entrées. Ce processus met à jour un système technique prémisses de ce que l'on nomme aujourd'hui la cage de scène¹⁴⁰ pour rendre visible les différents décors et produire des effets scénographiques au service de l'action. La *skênê* est devenue indispensable, et le toit de celle-ci, le *theologeion*, constitue l'espace où les Dieux prennent la parole, pour lequel des effets scénographiques tels que les apparitions sont construits via une grue élévatrice, la *mêchanê*. La *skênê* constitue un espace intérieur caché qui s'ajoute à l'espace public du *logeion* et de l'*orchestra*. Le bâtiment de la *skênê* est édifié en pierre à partir de 340 av. J-C¹⁴¹. Les actions qui ont lieu dans l'espace intérieur caché de la *skênê* sont ensuite mises à vue grâce à une machine, l'*ekkyklêma*, plateau roulant poussé sur le *proskênion*. Par exemple, pour illustrer le propos, Œdipe sort de la *skênê* sur l'*ekkyklêma* les yeux crevés, ou Ajax après sa crise de démence apparaît au milieu des cadavres des animaux qu'il a égorgés en croyant égorger les chefs grecs.

¹³⁹ Voir à ce sujet ; Vitruvius Pollio, Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Navarre, *Dionysos*. Octave Navarre fait référence aux fouilles archéologiques des théâtres d'Athènes, du Pirée, d'Oropos, de Thorikos, d'Épidaure, d'Érétie, de Sicyone, de Mégalopolis, de Délos, d'Assos, de Pergame, de Magnésie, du Méandre, de Priène, d'Éphèse, de Pleuron, etc. ; T. B. L. Webster, « Le théâtre grec et son décor », *L'antiquité classique* 32, n° 2 (1963): 562-70, doi:10.3406/antiq.1963.1385. ; Anne Lebeau et Paul Demont, *Introduction au théâtre grec antique* (Paris: Le Livre de Poche, 1996); Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique* (Paris: LGF - Livre de Poche, 2001).

¹⁴⁰ La cage de scène est un terme contemporain employé pour désigner le volume dans lequel les comédiens s'inscrivent et comprend la scène, les dessous ainsi que les cintres. L'ensemble contient aussi les décors et différents équipements techniques nécessaires à la représentation.

¹⁴¹ Lycurgue (vers 390-324), l'un des dix orateurs, fait édifier en pierre le théâtre de Dionysos.



Figure 3 : Le théâtre d'Épidaure. Vincent Ko Hon Chiu, 2005.
Source, whc.unesco.org/fr/documents/156738, consulté le 18/06/2017.

L'ensemble est un édifice à ciel ouvert, d'abord provisoire puis pérenne. Pendant deux siècles, de 540 à 340 av. J-C, seul l'*orchestra* est pérenne, la *skênê* – avec le *proskênion* – et le *theatron* sont dressés et aménagés temporairement. Cela permet à l'action théâtrale de se dérouler dans de bonnes conditions de représentation. Le Théâtre d'Epidaure (fin du IV^e siècle – début du III^e siècle av. J.C.) est typique de l'édifice concentrique à *skênê*, *proskênion*, *orchestra* et *theatron* qui se diffusa dans toute la Grèce sans constituer un modèle intangible, tant les variantes sont nombreuses (voir figure n°3). L'édifice est un lieu célébrant généralement le culte de Dionysos Éleuthéros – le théâtre d'Épidaure est dédié à Asclépios, celui de Delphes à Apollon – fait pour voir et avoir des visions mystiques. À ce propos, il est intéressant de relever l'importance de l'acoustique : entendre fait voir et la *mimêsis* (représentation) suscite la *phantasia* (vision, imagination)¹⁴², transport du spectateur sous le coup de l'enthousiasme (être inspiré par un dieu ou par les dieux¹⁴³), de l'extase. Le lieu a une forte symbolique religieuse, le temple de Dionysos est situé derrière la *skênê*, sur le trajet de la procession qui conduisait au théâtre. Aristote dans sa *Poétique*¹⁴⁴ évoque

¹⁴² La traduction de ces deux termes polysémiques et évolutifs pose problème : le terme *mimêsis* est employé par Platon dans *la République* et par Aristote dans *la Poétique*. Platon le discute et le dévalorise. Aristote, pour sa part lui donne une valeur positive. Il est traduit habituellement par *imitation* ; qu'est-ce que l'imitation artistique ? copie, reproduction ou invention ? en le référant à un modèle théâtral et à son origine scénique, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot donnent à *mimêsis* le sens de *représentation* ; Aristote, *La Poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Seuil, 1980). « Puisque la vue [ὄψις] est le sens par excellence, la *phantasia* [φαντασία] a tiré son nom de lumière [φῶς], car sans lumière il est impossible de voir [ἰδεῖν] » Aristote, *De l'âme* (Paris: Editions Flammarion, 1999). (III, 3, 429a 2-4). La *phantasia* relève de l'apparition, de la transformation visible oscillant entre vision réelle et songe, rêve, fantaisie. *phantasma* (d'où provient notre phantasme) peut être traduit par image. Ainsi *phantasia* peut être égal à apparition, vision, imagination (dérivé du latin *imaginatio*), qui est la faculté de nous représenter les images des choses absentes selon Quintilien (I^{er} siècle ap. J.-C.) : « Les Grecs appellent *φαντασία*, la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous [per quas imagines rerum absentium ita repraesentur animo ut eas cernere oculis praesentes habere videamur] » (*Institution oratoire*, VI, 2, 29, trad. fr. J. Cousin, Belles Lettres, CUF, 1977).

¹⁴³ L'enthousiasme dionysiaque abolit « la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. » Friedrich Nietzsche et Patrick Wotling, *La naissance de la tragédie: ou hellénisme et pessimisme; précédé de l'Essai d'autocritique*, Nouvelle édition, Le livre de poche Classiques de la philosophie 32696 (Paris: Librairie générale française, 2013). p.44-45.

¹⁴⁴ Aristote, *La Poétique*.

l'introduction de la *skênographia* par Sophocle, qui contribue à la compréhension de la fable présentée.

Les paragraphes précédents montrent l'établissement d'un dispositif de représentation spécifique désigné par le terme *skênographia* qui est l'art de peindre la façade de la scène. Cette façade n'est pas une surface plane mais bien un dispositif machiné invisible pour produire l'illusion au service du drame au temps des tragédies grecques. Selon l'architecte romain Vitruve, un peintre, Agatharcos de Samos¹⁴⁵, aurait composé pour Eschyle des panneaux peints (*nivaξ pinax*) disposés de part et d'autre des deux portes de la façade de la scène (Eschyle emploie deux acteurs), « *espaces destinés aux décorations* »¹⁴⁶. Agatharcos écrivit un mémoire à ce propos et il est considéré comme l'un des inventeurs de la scénographie au sens d'une décoration en perspective¹⁴⁷. La scénographie n'est qu'une composante du dispositif spatial qui englobe dès le départ le public. Le dispositif scénique dans son ensemble devient alors un dispositif architecturé, figuré et machiné qui accompagne le récit et l'action théâtrale en trois dimensions. La scénographie dans cet ensemble joue un rôle éminent en ce qu'elle se situe à un endroit sensible à la fois sur le plan matériel et topographique (à la frontière de la *skênê* et du *proskênion*), sur le plan spatial (jeu sur la tridimensionnalité) et sur le plan de la *mimêsis* et de la *phantasia*.

Le théâtre grec était un lieu ouvert. La relation à l'espace environnant est très forte comme l'indique Aristote¹⁴⁸, le contexte contribue à l'événement et participe de l'action théâtrale. Ainsi les *parodoï* et les *thyromata* de la façade de scène et des *paraskénia* signifiaient-elles des provenances : les personnages venant du côté gauche par rapport au public étaient censés venir de la cité ou du port, ceux qui entraient par le côté droit de la campagne, la *thyroma* centrale étant la porte de la demeure royale.

Les théâtres sont construits en dehors des villes et le paysage naturel forme l'arrière-plan de l'action. Les spectateurs pouvaient contempler le ciel, la campagne, la mer, la ville pendant la représentation. Cette ouverture sur le monde environnant couplait les décors du drame représenté et participait du spectacle. Certains géographes comme Michel Baridon rapprochent l'utilisation du terme de scénographie à la Grèce antique avec l'émergence de la

¹⁴⁵ Vitruve l'évoque en le décrivant comme l'inventeur des décors peints ; « *C'est ainsi Agatharcus ayant été instruit par Eschyle à Athènes de la manière dont il faut faire les décorations des Théâtres pour la Tragédie, et en ayant le premier fait un livre, il apprit, ensuite, ce qu'il en savait à Démocrite et Anaxagore qui ont ainsi écrit sur ce même sujet; principalement par quel artifice on peut, ayant un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnue, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les Edifices dans les Perspectives que l'on fait aux décorations des Théâtres, et on sait que ce qui est peint seulement sur une surface plate, paraît avancer en des endroits et se reculer en d'autres* ». LIVRE SEPT, introduction, in Vitruve, Les dix livres d'architecture de Vitruve.

¹⁴⁶ « *La disposition de la scène doit être telle qu'il y ait au milieu une porte avec les ornements d'un palais de roi; à droite et à gauche seront les portes des étrangers, et à côté les espaces destinés aux décorations. Les Grecs appellent cet endroit periaktoi, à cause des machines triangulaires qu'on y fait mouvoir. Ces machines ont trois sortes d'ornements qui, à chaque changement de pièces, où lorsque les dieux apparaissent au milieu des coups de tonnerre tournent et font voir sur leurs différentes faces différentes décorations. Au près de ces espaces le mur fait un angle rentrant avec la grande face de la scène. C'est à ce retour que se trouvent deux entrées ouvrant sur la scène : par l'une on vient de la place publique, par l'autre de la campagne.* » LIVRE CINQUIÈME, in Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Aristote, *La Poétique*.

notion de paysage¹⁴⁹. Bien que la naissance du paysage soit plus couramment attribuée à l'époque de la Renaissance, des auteurs contemporains comme Anne Cauquelin¹⁵⁰ rapprochent les prémisses de la scénographie, avec les premiers principes du *paysage* en tant que notion esthétique. Finalement, au sein du théâtre grec, la scénographie révèle l'émergence d'un principe de mise en visibilité et de contextualisation qui intègre le *paysage* environnant. Ce dispositif accompagne l'action théâtrale pour faire exister l'invisible auprès du public nécessaire à l'accès à des visions mystiques.

1.1.2. Le théâtre à l'époque romaine

Les romains construisent des théâtres provisoires en bois (*theatrum ligneum*), en raison d'une interdiction du Sénat¹⁵¹ afin d'éviter que le peuple s'y assemble pour des motifs politiques, puis des théâtres en pierre. Le premier théâtre en pierre fut érigé à Rome par Pompée entre -61 et -55 av. J.-C., dédié à Vénus Victrix. Ces théâtres en pierre sont des lieux de divertissement qui passent progressivement des *Ludi Scaenici* — jeux scéniques très gestuels avec une composante musicale, vocale et instrumentale importante — aux jeux du cirque, la *gladiature*. Le théâtre littéraire ou populaire cède la place au spectacle de la violence réelle et de la mise à mort entre le III^e siècle J.C. av. J.-C. et le III^e siècle ap. J.-C., amphithéâtres et théâtres remplissant dès lors la même fonction¹⁵². Avec la mise à mort réelle, les jeux de gladiatures peuvent être qualifiés de spectaculaire, mais perdent leurs dimensions fictives. La *gladiature* reprend les codes de la représentation théâtrale mais n'est plus au service du drame. Nous entrevoyons ici l'une des premières limites de ce que l'on peut identifier comme de la scénographie ; elle n'est plus tout à fait opérante lorsqu'il n'y a plus de fiction.

Le théâtre romain perd sa signification religieuse et le dispositif est amélioré pour gagner en visibilité et en audibilité des acteurs par le public. Ce théâtre reprend les mêmes principes de codification que le théâtre grec comme a pu l'attester Vitruve¹⁵³, traitant du rapport scène / salle et en accordant une importance plus grande à l'architecture. Il s'agit d'organiser un dispositif scénique pour voir et entendre. On peut déceler dans les tracés régulateurs de Vitruve une préfiguration de ce que l'on nommera au XX^e siècle la scénographie d'équipement. Ici le *theatron* est dénommé *cavea*, se rapprochant du *proscænium* ou *pulpitum*, par une réduction de l'orchestra à un demi-cercle, consécutive à la disparition du chœur, concentrant l'attention du public exclusivement sur le *proscænium* dédié aux acteurs ; la hauteur du *proscænium* n'excède pas 1.50 m. Ce qui est appelé *Theatrum* désigne l'édifice dans son ensemble, édifice urbain érigé sur un terrain aplani grâce à la

¹⁴⁹ « Dans le monde antique les sciences exactes ont contribué à construire l'espace ou s'est logé le paysage. Sans géométrie, pas d'optique, sans optique pas de perspective, sans optique pas de perspective, sans perspective pas de scénographie, sans scénographie pas de paysage » Michel Baridon, Naissance et renaissance du paysage (Actes Sud, 2006). p.371.

¹⁵⁰ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, 4e édition (Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2013).

¹⁵¹ Edmond Frézouls, « La construction du Theatrum lapideum et son contexte politique », in *Actes des Colloques du CRPOGA*, vol. VII (Strasbourg, 1983).

¹⁵² Jean-Charles Moretti et Christian Landes (éd.), « L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux », *Spectacula. Le théâtre antique et ses spectacles II* (1992): 179-85.

¹⁵³ La question centrale est de savoir si le schéma proposé par Vitruve se vérifie sur le terrain archéologique. Pierre Gros, « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De architectura* : Revue archéologique, 1994. p.57-80 », in *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : Fabrica et ratiocinatio*, Collection de l'École française de Rome (Rome: Publications de l'École française de Rome, 2013), 327-50, <http://books.openedition.org/efr/2513>.

maîtrise de la technique des substructures en voûte et non plus à flanc de colline comme en Grèce, situation dont le terme *cavea* garde le souvenir. Depuis la construction du Théâtre de Pompée, le *theatrum marmoreum* (théâtre en marbre) constitue un monument urbain remarquable que Vitruve codifiera sans pour autant produire un modèle unique, tant les variations sont grandes d'un théâtre à l'autre. Un mur vient refermer l'horizon, la disposition change, mais il y a toujours une volonté d'ouverture sur l'illusion dans une descendance du théâtre grec. Une séparation est instaurée entre les spectateurs et l'espace scénique. Un rideau de scène est situé en contrebas du *proscenium*, baissé pour l'ouverture du spectacle et levé pour la fin.



Figure 4 : Le théâtre romain d'Orange. Les Chorégies, 2007.

Source, www.wikipedia.org, consulté le 18/06/2017.

La traduction de *scaenographia* est parfois assimilée – à tort – à celui de *skiagraphia* (coupe en perspective)¹⁵⁴, il s'agit ici plutôt d'une vue en perspective. La scénographie se charge alors d'organiser le rapport entre la scène et la salle, traitant de la frontière entre les deux mondes ; celui du réel et celui de la représentation.

¹⁵⁴ « Le style qui convient à l'assemblée du peuple ressemble, et même de tous points, au dessin en perspective (*skiagraphia*) : plus grande est la foule des spectateurs, plus est éloigné le point d'où il faut regarder ; aussi l'exactitude des détails est-elle superflue et paraît-elle d'un effet fâcheux dans les deux cas... » Aristote, Rhétorique, III, 12, 1414a8-17. « Les termes de *skiagraphia* et de *skênêgraphia* ont pu alors être confondus. Plusieurs auteurs affirment que le peintre Apollodore le Skiographe (fin V^e siècle – début du IV^e siècle av.J.-C.) aurait inventé la perspective, d'où son surnom. Selon Hésychius d'Alexandrie dans son *Lexicon*, certains appelaient indifféremment *skênêgraphia* la *skiagraphia*, désignant l'art du décor peint au théâtre. *Skiagraphia* et *skênêgraphia* ont été aussi sinon opposés, tout du moins distingués. L'un réfère au théâtre et l'autre à la peinture. La *skênêgraphia* est une technique de peinture théâtrale, un procédé de dessin qui permet d'établir sur une surface l'illusion d'un espace, création d'un espace dans l'espace par la bonne distribution des plans de profondeur et la maîtrise des raccourcis : c'est la perspective. La *skiagraphia* est une technique picturale de distribution des ombres et des lumières à l'aide de la couleur : c'est le modelé. » Freydefont, « Au bonheur d'un terme ». p.10. Agnès Rouveret fait de la *Scaenographia* (art de représenter des édifices en perspective) un cas particulier de la *Skiagraphia*, (art du raccourci et du modelé en peinture produisant une illusion parfaite). Agnès Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancien: Ve siècle av. J.-C.-Ier siècle ap. J.-C. (École Française, 1989). Lire aussi Agnès Rouveret, « *Skiagraphia/scenographia*. Quelques remarques », Pallas, n° 71 (2006).

1.2. La scénographie à l'époque du moyen-âge

Comme pour le théâtre antique grec puis romain, ce que l'on nomme *théâtre médiéval* est un long processus et une longue morphogenèse sur plusieurs siècles et un large territoire européen dont les formes les plus caractérisées (mystère et farce) datent du XVI^e siècle, moment d'éclosion du théâtre humaniste Renaissance. Après la chute de l'empire romain, l'église condamne et interdit le théâtre et les spectacles dans la seconde moitié du premier millénaire. Le monde antique n'a pas réellement laissé de forme dramatique vivante élevée, les événements qui sont tenus dans les théâtres grecs et romains ayant plutôt évolué vers des formes cruelles, violentes et sanglantes avec des mises à mort : jeux du cirque, combats de gladiateurs.

De nouvelles formes dramaturgiques et théâtrales se développent en Europe et en France à partir du X^e siècle, du drame liturgique au mystère. Ce que l'on appelle aujourd'hui le *théâtre médiéval*¹⁵⁵ croît et recouvre une fonction religieuse et sociale. Il s'implante au cœur des lieux symboliques, d'abord au sein des églises avec le théâtre liturgique puis gagne les parvis et les places publiques développant un théâtre urbain, souvent en lien avec des processions. Là encore, formes processionnaires et stationnaires se combinent entre rite, fête et spectacle. Le théâtre médiéval n'est pas joué au sein d'un lieu spécialisé, mais c'est plutôt une théâtralisation des espaces qui s'opère avec l'implantation de structures provisoires dédiées. Comme l'indique en 1975 l'auteur Elie Konigson « *il n'y a pas d'espace théâtral médiéval ! (...)* *Préablement à tout théâtre médiéval, il y a une ville, une place, un rempart* »¹⁵⁶.

1.2.1. Le développement des mystères et la prise d'importance des peintres-décorateurs.

Entre le XII^e et le XV^e siècle, l'église devient un lieu de représentation selon un axe symbolique du drame liturgique. Il s'agit de représenter les différentes scènes liturgiques, reprenant très régulièrement *La Passion du Christ* comme sujet. L'objectif est de rassembler les fidèles et de rendre compte de l'histoire sainte à un public qui n'est pas toujours lettré. Au sein de l'église, il est fait un usage symbolique de l'espace organisant des déplacements en fonction du jeu. Le mouvement est processionnaire allant de l'entrée de l'église jusqu'au chœur en passant par la nef. Dans cette organisation de l'espace le rapport public/spectateur est pris en compte. Ces formes théâtrales rencontrent un grand succès et bientôt comme nous l'indique Pierre Sonrel en 1943 « *Le goût des spectacles se développant, ceux-ci devaient un jour quitter le chœur et les bas-côtés de l'église pour le parvis, puis le parvis pour la place publique* »¹⁵⁷. Les spectacles se transforment et sortent hors de l'église pour investir des communautés urbaines entières. La population était informée en amont de la tenue de ces grands événements religieux qui duraient souvent plusieurs jours et elle pouvait ensuite

¹⁵⁵ Sur cette question Anne Surgers précise que ce sont plutôt des moments liturgiques qui sont donnés à voir et à ressentir dans une démarche de théâtralisation des arts. Tous les éléments du théâtre y sont présents, sans que le terme *théâtre* soit explicitement employé. Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. Voir aussi Jules de Douhet, *Dictionnaire des mystères*, éd. par Jacques Paul Migne (Genève, Suisse: Slatkine, 1977).

¹⁵⁶ Konigson, *L'espace théâtral médiéval*. p.78.

¹⁵⁷ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie : évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage* (Paris : Librairie théâtrale, 2001). p.14.

assister dans l'espace public à ces grands spectacles, mystères mimés ou parlés (les deux formes coexistent) associés souvent à des Entrées solennelles. Pour les mystères mimés – sortes de tableaux vivants – les différentes scènes étaient jouées côte à côte au sein de *petits théâtres en bois*, les « *mansions* »¹⁵⁸. La foule déambulait dans l'espace public pour aller voir chaque scène. Pour les mystères parlés, abandonnant le latin au profit de la langue vernaculaire, ces nouvelles formes s'adressaient à un public étendu, et nécessitaient un autre dispositif, plus concentré, permettant d'entendre le texte. La spectacularisation est de plus en plus poussée et des décors comprenant la mise en place d'une machinerie de plus en plus complexe apparaissent pour accompagner le récit¹⁵⁹ avec la prise en charge d'un parcours.

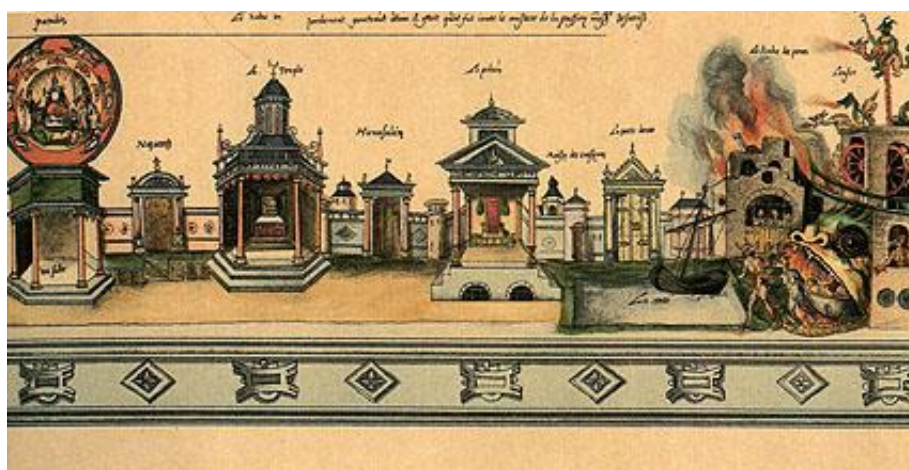


Figure 5 : Scène à mansions, le Mystère de la Passion de Valenciennes, 1547.

Source, Robin May, *History of the Theater*, Secaucus, Chartwell Books, 1986, p.31.

Des grands peintres étaient chargés de la confection des décors de mystères, comme Jean Poyet, qui en 1489 à l'occasion de l'arrivée d'Anne de Bretagne à Nantes, a élaboré les scènes des mystères joués lors de cette grande fête religieuse. Des miniatures peintes présentent les scènes décrites, elles nous renseignent sur l'abondance des décors qui transparaissent malgré l'emploi d'un système de représentation symbolique. Elie Konigson dans son ouvrage *L'espace théâtral médiéval* nous indique certaines des tâches confiées au peintre, évoquant à la fois la peinture des fonds de scène et des divers châssis présents sur scène, mais aussi la prise en charge de l'esthétique de la plate-forme notamment le choix des couleurs et de la création d'acteurs feints en sculptures¹⁶⁰. Cela nous laisse à penser que le rôle du peintre n'était pas

¹⁵⁸ C'est l'historiographie du XIX^e siècle qui va diffuser le terme, que l'on trouve dans *La résurrection du Sauveur*, mystère anglo-normand du XIII^e siècle, dont un fragment a été publié pour la première fois en 1834 chez Techener par Achille Jubal : « *Premièrement appareillons/Tous les lieux et mansions* » vers 3 et 4. France Bibliothèque nationale Paris et Friedrich Eduard Schneegans, *La résurrection du Sauveur; fragment d'un mystère anglo-normand du 13e siècle. Publié d'après le manuscrit 902 fonds français de la Bibliothèque nationale. [Editée et avec introd. par F.E. Schneegans]* (Strasbourg J.H.E. Heitz, 1900), <http://archive.org/details/larsurrectiond00pariuoft>.

¹⁵⁹ Sur ces questions, plusieurs hypothèses ont été avancées. Lire à ce propos Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique : Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, 1re éd. (Gallimard, 1973). [Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'une postface, Slatkine, Genève, 1998]. Pour Rey-Flaud, sur la base des éditions de Térence et de la représentation du *Martyr de Sainte Apolline* par Fouquet (1461), la typologie traditionnelle d'un théâtre médiéval *en ligne* telle que l'illustre le hourdement du *Mystère de Valenciennes* (1547) n'est qu'une forme, le théâtre en rond et la typologie du *cercle* avec ses échafauds à l'entour en est une autre, sans doute plus répandue. Konigson considère également qu'il y a deux grandes typologies dans l'organisation de l'espace des mystères : le théâtre en rond et la scène en ligne, avec plusieurs déclinaisons.

¹⁶⁰ Konigson, *L'espace théâtral médiéval*. p.154.

cantonné à la peinture des châssis, mais qu'il était en fait chargé d'élaborer l'espace scénique dans son ensemble avec l'assistance d'un *Maître des secrets* (spécialiste des effets spéciaux) pour les machines et des charpentiers pour le *hourdement* (édifice théâtral). En effet, les informations que l'on dispose montrent l'emploi de dispositifs scéniques récurrents comme les *mansions* qui prennent place dans l'espace public. Les *mansions* (petits théâtres provisoires en bois) accueillent une déclinaison des différents lieux de l'action. D'autres aspects nous laissent à penser une prise en charge de la scénographie comme a pu le souligner Anne Surgers :

« La présence d'une machinerie élaborée ; magnificence des « décors » et des costumes ; public et acteurs qui se déplacent d'un lieu à un autre ; au fil de la narration ; espace de représentation à ciel ouvert ; utilisation symbolique de l'espace. »¹⁶¹

Dans la pratique le peintre se spécialise et prend en charge ce qui peut être considéré comme les fonctions de la scénographie urbaine à savoir la gestion du public, l'utilisation de l'espace au service du récit et enfin la prise en compte public/acteur. Il s'agit d'organiser le point de vue du spectateur pour rendre lisible la dramaturgie. Elie Konigson nous évoque les mystères joués au sein de l'espace urbain et le fait qu'en fonction du contexte, place publique, parvis, arène, le peintre y détermine la plantation des *échafauds* (plateforme en bois surélevées) et des *mansions*¹⁶², en renouvelant pour chaque célébration les dispositifs scéniques. L'engouement pour ces formes urbaines est tel que bientôt, inspiré de ces fêtes religieuses de grandes envergures, le théâtre profane se développe.

1.2.2. La farce et la naissance du théâtre de tréteaux

À la fin du Moyen-âge les cérémonies *théâtralisées* changent de nature, devenant des spectacles joués à l'échelle urbaine. Le théâtre de théâtraux apparaît dans le cadre de l'essor d'une offre profane lié au développement d'un genre dramatique : la farce. Cette dernière est en fait une petite pièce de théâtre comique, qui a d'abord été jouée durant les mystères. Ces formes brèves sont pensées comme des intermèdes qui pouvaient faire venir du public. Son dispositif scénographique consiste en l'installation d'un plancher sommaire posé sur des tonneaux pour délimiter une scène, qui porte le nom de *tréteaux*. La scène surplombe légèrement le public et souvent un rideau ou une sorte de coulisse en toile ferme le fond de scène. L'acteur y prend une place importante, il donne à entendre le drame.

¹⁶¹ Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. p.63-64.

¹⁶² Konigson, *L'espace théâtral médiéval*.



Figure 6 : Tréteau médiéval.

Le farceur médecin soutire de l'urine pour son diagnostic.

Recueil de chants religieux et profanes, 1642 (Peinture attribuée au Cambrésien Louis de Caullery). Source, Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France I, du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p.32.

Différentes formes de farces se distinguent, dont la *sotie*, farce satirique qui se positionnait en faux contre l'église et raillait les mœurs. En 1548, le parlement de Paris décida l'interdiction de jouer dans l'espace public les représentations des mystères dénonçant leurs caractères subversifs s'éloignant de leurs fonctions religieuses premières. Les *Confrères de la Passion* sont interdits de représentation, ce qui annonce le début du déclin des Mystères au profit du théâtre de la Renaissance. Le théâtre de Farce quant à lui subsiste jusqu'à la fin du XVI^e siècle dans sa configuration médiévale avec des troupes itinérantes comme *Les enfants sans souci*, etc. Le théâtre de tréteaux continuera à se développer au XVII^e et au XVIII^e siècle, soit sur les places ou carrefours soit dans les foires, associé souvent aux saltimbanques, danseurs de corde, montreurs d'animaux, charlatans et marchands de produits divers, etc.

Au Moyen-âge, le peintre-décorateur prend en charge l'élaboration d'un espace scénique qui s'appuie sur des lieux emblématiques déjà construits. D'abord au sein de l'église, reprenant les axes symboliques religieux puis dans des formes spectaculaires de plein-air. La scénographie — on ne trouve pas le terme dans le vocabulaire théâtral médiéval¹⁶³ — est ici intrinsèquement corrélée à des formes architecturales éphémères, autour de l'élaboration de *hourts*, *hourdement* (ensemble des *hourts*) et d'*échafauds* (échaffaut), pour *appareiller* les lieux et *mansions* nécessaires à l'action (le terme de *lieu* est récurrent). Des *loges* ou *chambres* sont aménagés, des *étages* affectés soit aux acteurs soit aux spectateurs, des *degrés* (gradins) en regard d'une aire de jeu dénommée *parc*, *champ* ou *place*. Le décor n'est pas là pour donner l'illusion d'un réel mais pour reprendre des codes symboliques religieux et sociaux accessibles au plus grand nombre. La scénographie permet la transformation de ces lieux remarquables en espace théâtral, le Moyen-Âge n'ayant pas construit de lieux

¹⁶³ Sur cette question, lire Rey-Flaud, *Le cercle magique*. pp. 57-86.

permanents affectés. Le lieu réel (la ville, la place, la rue, l'église) devient support à la manifestation du verbe ou du mime, s'appuyant sur de nombreux aspects symboliques et mythiques. Anne Surgers nous indique le paradoxe de la scénographie au Moyen-Âge :

« On peut dire que la scénographie est partout : la scénographie, c'était l'architecture des églises, des abbayes ou de la ville. C'était la connaissance que tous, à des degrés de conscience divers, avaient du sens symbolique de l'espace ». ¹⁶⁴

La discipline organise le rapport avec le contexte urbain, l'église, son parvis, la rue, et la foule qui se déplace — de mansions en mansions — pour suivre les différentes actions. La scénographie est au service de l'action jouée et donne à voir l'élaboration des dispositifs scénographiques maniant les effets scéniques (*volières**, *secrets**, etc.). Avec la naissance de structures provisoires scénographiques et le recours à la machinerie, l'expérience sensible est mise en avant, permettant aux spectateurs de percevoir les textes donnés à être vécus. À la fin du Moyen-âge l'entrée à ces cérémonies commence à être payante, les acteurs bénévoles se professionnalisent. Le théâtre est joué dans des espaces circonscrits, le public s'embourgeoise, ce qui tend à la construction des premières salles de spectacle.

2. L'application de la perspective ; représentation de la ville sur la scène

Comme nous avons pu le décrire précédemment les peintures d'Agatharcos auraient inspiré Démocrite et Anaxagore dans leurs travaux sur la perspective. L'église a peu à peu interdit les représentations religieuses dans l'espace public, obligeant à l'évolution des dispositifs de spectacles. Les architectes de la Renaissance puisent dans des sources antiques pour renouveler leur art. En effet, l'architecte romain Vitruve — pour qui l'architecture est une imitation de la nature — auteur du traité *De l'architectura* en X livres est redécouvert au XV^e siècle¹⁶⁵. Les architectes de la Renaissance Peruzzi¹⁶⁶ et Serlio¹⁶⁷ témoignent d'un intérêt très fort pour le théâtre antique afin d'y trouver les moyens de représenter des tragédies ou des comédies savantes. Les deux hommes s'inspirent de Vitruve et trouvent dans ses écrits un éclairage sur l'art de représenter en perspective selon une organisation de la peinture, de l'architecture et de la ville. Le paradigme s'inverse progressivement, il ne s'agit plus d'organiser le théâtre avec la ville, mais de représenter la ville sur scène.

¹⁶⁴ Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. p.77.

¹⁶⁵ Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve.*, voir note de bas de page n°132.

¹⁶⁶ Peruzzi (1481-1536) est un architecte et peintre italien, concepteur de la Villa Farnesina.

¹⁶⁷ Serlio (1475 - vers 1554) est un architecte, sculpteur et théoricien italien, voir note de bas de page n°132.

2.1. La scénographie comme technique de représentation picturale

Dans ses *Dix livres d'architectures*, Vitruve s'empare du terme de scénographie pour évoquer une méthode de représentation architecturale. En effet, selon l'architecte : il y a l'*ichnographia* qui est la vue en plan, l'*orthographia* qui est la vue en élévation et la *scaenographia* qui est une vue en perspective. La signification du terme s'étend au-delà du domaine du théâtre et devient l'une des façons de représenter l'espace. À la Renaissance, les théoriciens rapprochent donc la scénographie de la perspective. Cet art de la perspective est aussi l'affaire de peintres. Masaccio, Piero della Francesca ou encore Brunelleschi — qui en tant que peintre emploie cette méthode dans sa *Tavoletta* (voir figure n°7) vers 1425 — utilisent la *scénographie* pour donner sur une surface plane l'illusion de profondeur. Les peintres ont une application rigoureuse des règles de la perspective et du trompe-l'œil pour atteindre l'effet souhaité.

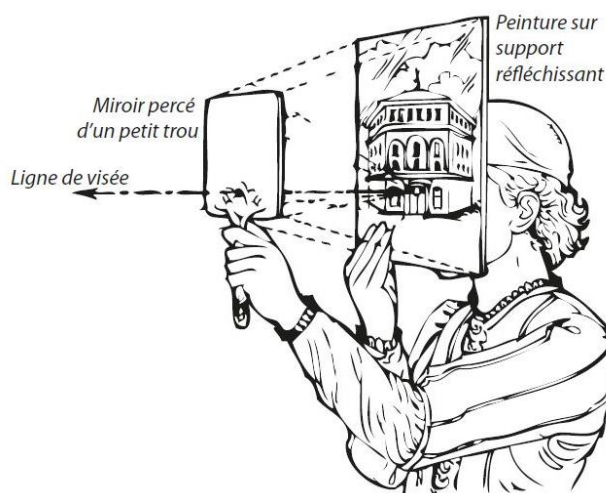


Figure 7 : Schéma explicatif de la Tavoletta. En 1415, Brunelleschi prouve la justesse de sa méthode de création de perspective en les confrontant à la réalité avec ce dispositif.

Source, https://maitaly.files.wordpress.com/2011/04/0328p_duomo6_b.jpg, consulté le 24/07/2017.

Néanmoins comme le note plus récemment Marcel Freydefont :

« L'origine théâtrale n'est cependant pas oubliée par Vitruve. D'une part, une grande partie du Livre V est consacrée à l'architecture théâtrale romaine (...) Vitruve parle à ce propos de scènes et fait allusion à trois types caractérisés de scènes mettant en jeu le lien existant chez les Grecs et les Romains entre une scénographie et une dramaturgie. (...) Perrault fait en note le commentaire suivant à propos de la description par Vitruve des sortes de scènes : « Il y a apparence que ces trois sortes de Scènes ne s'entendent que de celles qui étaient en peinture sur les machines tournantes qui servaient de Décorations, et non pas de l'Architecture de la Scène qui ne changeait point, mais qui faisait une partie de la structure et de la maçonnerie du Théâtre. Aristote dans sa Poétique explique ces trois sortes de Scène par le mot de Scénographie, c'est-à-dire, Peinture de Scène ; qui est un mot dont la signification est bien différente de

celle qu'il a, quand il est mis pour l'une des trois manières de dessiner, dont il a été parlé au Livre II, Chapitre 1. Aristote dit que Sophocle fut le premier inventeur de ces sortes de Décorations de Théâtre.» Ce commentaire est très intéressant puisque Perrault s'étonne de l'usage du mot de scénographie par Vitruve pour désigner à la fois le procédé de la perspective et ce que Perrault appelle quant à lui les Décorations »¹⁶⁸

Il y a donc une très grande porosité entre le théâtre, la peinture et l'architecture. Sur scène, la perspective est employée pour figurer des lieux sur des toiles peintes disposées à l'arrière-plan formant une partie du décor. Baldassare Peruzzi est un architecte et peintre italien qui, pour *La Villa Farnesina*¹⁶⁹, a prolongé l'architecture construite par une architecture *feinte* (un trompe l'œil-selon le sens contemporain) dans la salle des perspectives, peinte en 1518-1519, ayant réalisé des décors de *La Calandria* en 1514-15 est alors considéré comme le prince des décorateurs-perspectivistes¹⁷⁰. Il n'existe pas de plans de décors de Peruzzi, néanmoins ces dessins nous indiquent qu'il disposait une toile peinte en arrière-plan, selon un principe de représentation en perspective pour donner l'illusion du réel. Les acteurs ne pouvaient pas traverser la toile, mais ce sont ici les premières formes d'emploi de la perspective sur scène à la Renaissance dans une réminiscence du théâtre grec comme a pu le commenter récemment Emmanuelle Henin¹⁷¹. Puis rapidement, l'emploi de la perspective évolue au service de l'illusion scénique et n'est plus seulement utilisée sur des supports en deux dimensions mais investit la troisième dimension et influence la topographie de l'espace scénique dans son ensemble.



Figure 8 : Les trois décors type de Serlio, selon une relecture du traité de Vitruve. De gauche à droite ; la scène satyrique, la scène tragique, la scène comique.

Source, Traité d'architecture de Serlio.

Élève de Baldassarre Peruzzi dont il recueille les archives, Serlio pour sa part fait évoluer le rapport donné à la perspective dans l'espace scénique en l'inscrivant en trois dimensions. À Vicence, en 1539, Serlio aménage dans la cour du Palais da Porto un théâtre en bois et conçoit le décor selon l'art de la perspective, qu'il érige en modèle dans son Livre II de perspective publié à Lyon en 1545 (« *cela me succéda si bien que depuis quand c'est venu à*

¹⁶⁸ Freydefont, « Au bonheur d'un terme ». p.12.

¹⁶⁹ La villa Farnesina est emblématique des palais de la Renaissance. Le banquier siennois Agostino Chigi demande à Baldassarre Peruzzi de la réaliser. La villa, située à Rome, est livrée entre 1508 et 1511.

¹⁷⁰ Konigson, Oddon, et Centre national de la recherche scientifique, *Le Lieu théâtral à la Renaissance*.

¹⁷¹ Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français* (Librairie Droz, 2003).

faire telles entreprises j'ai toujours suivi cette voie, laquelle je conseille tenir tous ceux qui se délecteront de choses semblables »¹⁷²). Il n'était pas encore envisagé de construire des édifices exclusivement dédiés au théâtre. Sur scène, les hauteurs de façades peintes sur des châssis diminuent progressivement. Le sol est en pente et une rue fuyante vers le fond de la scène est aménagée ; il s'agit de la *prospettiva*. Cette technique très particulière employée pour ériger le théâtre Palladio (voir encadré n°2) combine une approche en deux dimensions, avec l'utilisation de toiles peintes pour feindre l'illusion de profondeur et en trois dimensions, avec le déploiement d'une cage de scène qui s'étend à l'arrière-scène.

Encadré n°2 : Le théâtre Palladio de Vicence



Figure 9 : Le théâtre Palladio de Vicence. Lorella Bressanello.
Source, whc.unesco.org/fr/documents/112695, consulté le 18/06/2017.

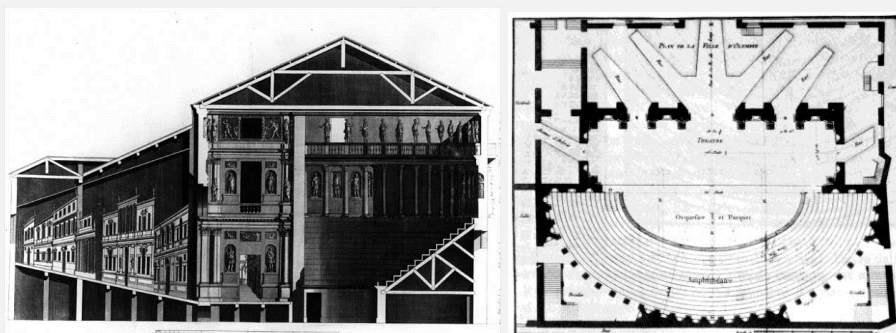


Figure 10 : Plan d'implantation des rues au sein du Teatro Olimpico. 1590.

Source, Pierre Sonrel, Traité de scénographie. Planche IV.

Figure 11 : Coupe transversale de la rue centrale et du gradin au sein du Teatro Olimpico.

Ottavia Bertotti Scamozzi, 1776.

Source, Pierre Sonrel, Traité de scénographie.

¹⁷² Serlio, François Ier, et Barbé, *Il primo libro d'architettura, di Sebastiano Serlio, Bolognese. Le premier liure d'architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue françoise, par Iehan Martin, secretaire de monseigneur le reuerendissime cardinal de Lenoncourt.* Livre 2.

L'aménagement de la scène dans ce théâtre en bois nous offre à la fois une réminiscence des mansions et une imitation de préceptes du théâtre antique. On découvre alors un art d'ornementation où le décor ne sert pas nécessairement l'action jouée. Il s'agit là d'une véritable révolution scénique par l'application de la perspective à la décoration théâtrale du XVI^e siècle en Italie. La scénographie se confond alors avec l'art de la perspective comme l'évoque Serlio, le créateur du théâtre de Vicence, en 1545 en définissant cette discipline comme l'« *action de représenter des sites, des édifices, en perspective* »¹⁷³.

2.2. Rapprochement avec l'architecture et conquête de l'espace en trois dimensions.

C'est à cette période qu'un rapprochement direct est fait avec l'architecture, notamment par Serlio. Pour l'architecte la scénographie est la réalisation sur ces trois dimensions de l'objet vu en raccourci dans une conception moderne de la perspective. Ce n'est plus seulement une reconstitution archéologique du théâtre grec comme le tentera Palladio mais « *en offrant une vue perspective née de la conquête de la profondeur, Serlio veut développer cette vue dans l'espace praticable de la scène et non plus sur la seule surface plane d'une toile de fond* »¹⁷⁴. Cela permet de solutionner le problème du raccord entre la perspective peinte en arrière-scène et les acteurs, qui peuvent dès lors traverser le décor.

Contrairement aux dispositifs présents au théâtre médiéval et revenant au sens grec, le dispositif scénographique à la Renaissance permet d'abord de situer précisément le lieu de l'action plutôt que le suggérer. Les entrées et sorties des acteurs sont rendues invisibles contrairement au théâtre médiéval qui répondait à des codes symboliques. Nous sommes alors au début de la projection de la perspective qui transmet un point de vue anthropocentrique. Puis, dans le courant des XVI^e et XVII^e siècles, avec l'arrivée du décor en trois dimensions, l'action théâtrale est donnée à voir au public selon une vision illusionniste qui a l'ambition d'une représentation fidèle et précise du réel. La scène en perspective et sa forme serlienne sont finalement à l'opposé des préceptes du théâtre antique. La forme palladienne quant à elle cristallise les ambivalences — voir les ambiguïtés — de la scène néo- Vitruvienne du XVI^e siècle. À partir de là, la scénographie s'étend au domaine de l'architecture et de l'urbanisme et tend à une nouvelle définition de l'espace scénique du XX^e siècle. Une dernière observation peut être faite ; cette mutation donne le pouvoir aux perspectiveurs, aux scénographes qui ont cette capacité, ainsi comme le notent les commentateurs d'alors (Vasari¹⁷⁵), de mettre autant d'espace en si peu de place : alors que le théâtre antique ou médiéval s'inscrivait dans la cité ou la ville, soit visuellement, soit physiquement, le théâtre humaniste Renaissant inscrit la ville dans un lieu clos, sur le théâtre, entendu comme scène

¹⁷³ Ibid. p. 25.

¹⁷⁴ Marcel Freydefont, « Sebastiano Serlio », in Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. p.1253.

¹⁷⁵ Vasari (1511-1574) est un peintre et historien italien. Il est surtout connu pour être l'auteur de l'ouvrage *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, couramment abrégé en *Le Vite (Les Vies)*. Cet ouvrage retrace le travail de plus de 200 artistes principalement florentins. La première édition est parue en 1550. En 1968, Vasari publie une seconde édition largement augmentée. Cet ouvrage est considéré comme l'un des écrits fondateurs de l'histoire de l'art.

donnée à voir. La reconquête de l'espace en trois dimensions à travers l'utilisation des techniques perspectivistes tend à redéfinir complètement l'espace de la scène.

2.3. De l'art de la perspective à l'espace scénique du XX^e siècle.

À travers l'étude des origines du mot *scénographie* nous avons pu au préalable observer que le terme n'a pas toujours recouvert les mêmes fonctions. À l'antiquité, évoquant l'art de peindre la scène dans son sens littéral, ce que l'on dénomme alors – *scénographie* – est d'abord considérée comme une discipline opérante de l'espace théâtral. Cette discipline est liée à la construction du décor et intègre le rapport scène/salle et les effets de machinerie (*secrets* et autres effets). Au Moyen-Âge, dans une triangulation de l'espace en trois dimensions la scénographie émane d'une construction symbolique de l'espace réel qui permet à la fiction de s'y dérouler et qui implique des dispositifs frontaux, mais aussi déambulatoires. Enfin, à la Renaissance, la redécouverte des écrits de Vitruve et les évolutions proposées par Peruzzi et Serlio vont changer durablement le sens de ce terme. En effet, comme l'observe Konigson « *les constructeurs de théâtre et les metteurs en scène disposaient à la Renaissance de deux registres et presque de deux langages nouveaux, la perspective et la reconstitution archéologique* »¹⁷⁶. Nous avons donc un glissement sémantique qui s'est opéré au XVII^e siècle avec la mise en avant de l'art de la perspective appliqué au lieu scénique – et non plus simplement une technique de représentation – et l'émergence de la notion de décoration aboutissant à un dispositif de représentation frontal. C'est un passage progressif d'un ensemble de techniques spécifiques à un art, qui on le verra ensuite, ira vers quelque chose de plus quintessant. L'invention au XVII^e siècle de la scène changeable et du changement de décor amplifie cette mutation en même temps qu'elle posera à terme (au début du XVIII^e siècle) la question d'une architecture théâtrale digne de ce nom.

2.3.1. La scénographie, un art de la représentation architecturale

Entre la Renaissance et le Moyen-Âge, l'espace théâtral passe de la suggestion symbolique des lieux de l'action vers la précision des techniques de représentations rapprochant l'art de la scénographie de la perspective artificielle et construite. À cette période, l'intérêt du décor n'est pas tant les *mansions* du premier plan, mais plutôt la perspective du fond, dont l'utilité est d'abord purement décoratif (voir encadré n°2). C'est bien d'un art de peindre la ville et de représenter des édifices que l'on évoque avec la volonté de maîtriser le point de vue du spectateur dans une vision frontale pour que les effets de perspective fonctionnent. Cette vision portée par Vitruve infuse dans la pensée des humanistes italiens et certains sont tentés de construire des théâtres fidèles à la théorie de l'architecte romain. L'art perspectif est employé au service de la *mimésis* pour figurer le réel à travers un certain nombre d'actions. D'important effets et constructions scéniques sont mis en œuvres pour *faire croire* et représenter la rue, la ville, et tout ce qui compose un paysage sur scène. Puis en investissant

¹⁷⁶ Robert Klein et Henri Zerner « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne » Konigson, Oddon, et Centre national de la recherche scientifique, *Le Lieu théâtral à la Renaissance*. p. 50.

la troisième dimension, apparaît la notion de point de vue, qui renvoie au système de construction des villes, des édifices architecturaux et des espaces urbains. Un système architectural complexe se développe, la scénographie est alors censée reproduire l'image du réel.

Cette période charnière est aussi le moment où surgissent les premiers édifices dont l'architecture est spécialement conçue pour le théâtre. Après la salle dédiée transformée en Théâtre de bois à Vicence, s'érigent des théâtres clos comme le *Globe Theater* en Angleterre à la fin de la Renaissance, nous aurons l'occasion d'y revenir dans le point suivant. C'est sans doute à partir de ce moment qu'a pu naître un sentiment de confusion autour de la notion de *scénographie*, les éléments présents sur scène sont très codifiés et la pratique des peintres-décorateurs se spécialise dans la maîtrise des effets de perspective, d'autant plus qu'elle disparaît progressivement au XVII^e siècle au profit du terme *décor* pour ne réapparaître qu'au XX^e siècle. Les espaces dévolus au théâtre sont alors de plus en plus architecturés et les scènes font l'objet d'un sens du détail et de l'ornementation qui induisent la conception de l'espace scénique dans le cadre d'un spectacle. La place du spectateur devient alors centrale avec un dispositif de vision unidirectionnel.

2.3.2. L'arrivée de la boîte optique et la disparition du mot scénographie au profit du terme décor.

La fin de la Renaissance marque le début d'une nouvelle aire où la figuration d'éléments non nécessaire à l'action fait son entrée sur scène, ainsi comme l'observe Pierre Sonrel au XX^e siècle :

« La virtuosité l'emportant sur le soucis de l'économie des moyens, l'intérêt principal du décor est reporté des maisons du premier plan, utiles à l'action, à la perspective du fond qui occupe, à elle seule, tout le centre du théâtre et dont le rôle est strictement décoratif. Alors qu'à l'origine les mansions étaient « des places de jeux » plutôt que des décors au sens ornemental du mot (« le décor » n'existait pas), désormais les mansions sont rejetées sur les côtés et « le décor » proprement dit l'emport, c'est-à-dire la figuration d'éléments qui ne sont pas strictement indispensable à l'action, tels les maisons où l'on ne joue pas, le ciel et ses nuages, les arbres d'une forêt. »¹⁷⁷

Le spectacle joué sur scène bénéficie d'un déploiement d'effets scéniques complexe et un théâtre moins populaire qui s'adresse plutôt aux commerçants et aux bourgeois émerge. Il y a une recherche de la virtuosité scénique, le spectaculaire se concentre sur scène ce qui marque le début des dispositifs frontaux et des théâtres tels qu'on les connaît aujourd'hui. C'est la naissance de ce que certains appellent *la boîte optique* (*Guckkastenbühne* en Allemand), et le mot décor est employé pour décrire l'ensemble des éléments scéniques présent sur scène. Ce qu'on nommait *scénographie* – vue en perspective – est alors plutôt identifié comme *décoration* terme qui conserve tout de même une consonance esthétique¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Sonrel, Traité de scénographie. p.29.

¹⁷⁸ Freydefont, Petit traité de scénographie. p.41.

En analysant les origines du terme scénographie et sa mise en parenthèse à la fin de la Renaissance (sauf en Italie), nous pouvons affirmer que cet art a suivi les évolutions scéniques dans un mouvement du plein-air vers un enfermement au sein du théâtre couvert. À l'époque de la Renaissance, on n'envisageait pas encore tout à fait de construire des édifices exclusivement dédiés au théâtre. Comme pour le théâtre de Vicence, il s'agissait plutôt de l'inscrire dans l'enceinte d'un lieu (un château) et de construire une salle dédiée. C'est à la fin de la Renaissance qu'une dynamique s'opère vers un renouvellement au XIX^e siècle reprenant ces deux courants : du plein-air à l'enfermement des théâtres puis au XX^e siècle, ce que nous pouvons appeler *un retour aux sources* avec l'explosion d'une théâtralité hors les murs, faisant de l'espace de plein-air à nouveau un lieu scénique. Marcel Freydefont résume ce changement caractéristique ;

« Il s'opère donc bien un double glissement sémantique. La scénographie désigne à la fois l'élaboration d'une représentation architecturale en perspective, et la réalisation d'un décor, généralement une vue urbaine, espace public qui constitue le cadre logique et approprié pour une représentation théâtrale. La scénographie implique l'aménagement à cet effet d'une scène caractérisée. Elle implique aussi l'aménagement d'une salle et de la vue que l'on a sur la scène. Elle s'applique également à l'aménagement provisoire ou permanent de l'espace urbain pour des fêtes et cérémonies. »¹⁷⁹

Ces premiers points nous ont montré les mutations autour de la scénographie depuis son apparition qui accompagnent l'évolution des formes du théâtre ; alors que le théâtre antique ou médiéval s'inscrivait dans la cité ou la ville, soit visuellement, soit physiquement, le théâtre humaniste Renaissant inscrit la ville dans un lieu clos, sur le théâtre, entendu comme scène donnée à voir. À travers les époques, les dispositifs présents pour organiser le rapport physique et symbolique entre spectateur et acteur cherchent à transfigurer le réel et à permettre à la fiction de s'y enraciner. Dans cette recherche de transfiguration, il y a toujours une mise en tension entre un espace visible et un autre invisible ; l'espace donné à voir au public émane d'un dispositif architecturé qui cherche à se couper du réel pour rendre audible le récit, en même temps qu'il s'en imprègne pour éprouver la véracité du drame. La naissance de la perspective permet un renversement de paradigme où progressivement ceux qui occupent la fonction de scénographe cherchent à établir un dispositif de vision complexe coupé de l'environnement qui s'appuie sur la maîtrise du point de vue pour donner à voir des effets de perspective et permettre au spectateur de percevoir une image construite d'un réel transformé. Cette coupure s'opère avec l'arrivée de la boîte optique qui délimite de très nettes frontières entre espace du jeu, espace du public et monde réel. Le passage à deux dimensions devient nécessaire pour produire des effets complexes uniques et codifiés pour rendre l'expérience de la boîte optique spectaculaire allant jusqu'à perdre le mot *scénographie* au profit du terme *décorations*. Ce changement de pratiques influence les spécialistes. Alors que ceux qui à l'antiquité prenaient en charge une fonction de *scénographie urbaine* devaient traiter de la mise en relation entre un dispositif éphémère et son environnement

¹⁷⁹ Marcel Freydefont, *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun* (Clermont-Ferrand : École d'architecture de Clermont-Ferrand, 1993).

s'apparentant à des architectes, ceux qui prennent en charge la boîte optique, sont des peintres et/ou machinistes expérimentés qui se chargent de faire évoluer en fonction du drame, la scénographie de la représentation à l'échelle du cadre. En prenant en charge le lieu du drame, la nature du travail scénographique change.

La suite de ce chapitre s'intéresse aux deux mouvements qui ont peu à peu articulé la discipline de la scénographie, mettant en avant d'un côté un art décoratif relié au théâtre et de l'autre une technique reliée à l'invention de la perspective. Autour des différentes fonctions de la scénographie, deux familles de praticiens se détachent les peintres-décorateurs spécialisés et les professionnels de l'embellissement des villes tels que les architectes, charpentiers et autres ingénieurs-perspecteurs. Ensuite, nous aboutirons à une définition contemporaine de la scénographie qui procède à la fois d'un renouvellement du traitement de l'espace et de son rôle au théâtre vers une extension à d'autres domaines.

3. Enfermement de la scène dans un édifice architectural spécifique : le théâtre

Comme nous l'avons vu dans le premier point, ce que l'on nomme aujourd'hui scénographie tire ses origines à l'époque grecque, berceau du théâtre. Puis, à travers les époques, les espaces du jeu théâtral ont évolué passant de structures légères provisoires vers des édifices architecturés, et les rapports entre scénographie et architecture sont devenus plus prégnants et plus flous aussi. Nous avons souhaité rendre compte d'un certain nombre de marqueurs qui permettent l'identification d'un dispositif scénographique à l'extérieur puis au sein d'un édifice qui lui est dédié ; le théâtre. Ainsi, nous avons pu observer au début de ce chapitre la présence d'éléments spécifiques qui accompagnent l'action dès l'apparition à la période grecque de formes théâtrales, et révèlent la présence de dispositifs scénographiques qui traversent les siècles. Progressivement l'architecture du lieu théâtral s'affirme et des dispositifs spécifiques sont érigés. D'abord de nature à être en extérieur, l'application de la perspective sur scène fait évoluer les équipements scéniques, qui nécessitent de plus en plus de réglages techniques et une maîtrise du point de vue du spectateur ce qui encourage la création d'architectures spécifiques durables. Il y a donc un passage du plein-air vers un enfermement du jeu dans un lieu clos, puis couvert, et dans le même temps un mouvement de structures provisoires vers des structures en dur.

3.1. Le théâtre en plein-air et le développement d'architectures éphémères spécifiques

À l'Antiquité, le théâtre est en plein-air et conserve toujours un espace ouvert sur la ville, il s'adresse à l'ensemble de la population et a une vocation démocratique. Le théâtre médiéval théâtralise les espaces, avec l'implantation de scènes provisoires dans des lieux symboliques ; parvis d'églises, places et rues principales. Il n'y pas de théâtre permanent, mais plutôt des dispositifs éphémères qui accompagnent les fêtes religieuses et ce n'est qu'à la Renaissance, que sont érigés les premiers théâtres couverts en France. La scénographie d'aujourd'hui est finalement en connexion directe avec la longue tradition des architectures éphémères et de

plein-air. La scénographie, à travers les siècles, organise les rapports entre les spectateurs et la scène et évolue en même temps que le dispositif de représentation change. Il ne s'agit plus tant de distinguer un espace de fiction en ville, mais de plus en plus d'offrir un dispositif scénique spécifique qui reproduit le lieu de fiction.

Les dispositifs scénographiques éphémères spécifiques

Avec le développement du théâtre, les dispositifs scénographiques, d'abord dévolus à la conception d'espaces scéniques, se sont multipliés en même temps que l'offre de divertissement profane s'étendait dans la ville. Tout au long de cette première partie, l'étude de quelques structures typiques nous aidera à comprendre les formes contemporaines présentes dans l'espace urbain. Afin de percevoir le drame dans les meilleures conditions, chaque époque a laissé dans son sillage l'héritage de dispositif scénographique spécifique. Ces derniers ont en commun d'avoir un usage éphémère, et d'être des constructions initialement provisoires. Quatre dispositifs retiennent particulièrement l'attention à savoir, la scène, l'échafaud, le tréteau et le tableau. L'éphémère au théâtre est intrinsèque à la durée de la représentation, des décors sont construits pour un spectacle et sont ensuite mis au rebut. La scénographie, au sens de prise en charge de l'espace de représentation est par essence un art éphémère. Néanmoins, dès le Moyen-Âge, des architectes saisissent les opportunités qui découlent des événements pour accompagner la construction d'édifices durables.

Les architectures de fêtes

Avec le développement des fêtes religieuses à l'époque médiévale, une prise de conscience s'amorce et les architectes saisissent les potentiels amenés par les cérémonies éphémères qui ont lieu dans la ville. L'apparition des architectures de fête selon Oechslin et Buschow¹⁸⁰ met en évidence le fait que les architectes les associaient avec une notion d'embellissement de la ville dans une mise en scène d'apparat¹⁸¹. Il y a une prise en compte d'un éphémère qui peut durer au-delà du temps festif avec la mise en place de travaux d'embellissements par exemple. Les mesures qui sont prises en amont de l'événement peuvent s'avérer utiles ensuite, dans un objectif de restauration des espaces publics et de commémoration. C'est donc une façon de faire perdurer les effets de la fête et de l'inscrire de façon pérenne dans l'espace urbain. Nous pouvons faire une filiation entre les dispositifs scéniques mis en place dans la ville au Moyen-Âge et ce qui va ensuite être défendu comme les architectures de fêtes :

« Il est certain que quelqu'un dont le critère de jugement est le fonctionnalisme au sens étroit du terme et qui cherche à écarter ces décors en bois et en stuc au nom de la nécessaire concordance entre forme et fonction, a du mal à admettre ces décorations faites de « mensonge et de tromperie ». Si on imagine par contre un cadre élargi des fonctions « esthétiques de l'architecture, il n'est pas difficile d'admettre ce genre d'extension architectural. »¹⁸²

¹⁸⁰ Nous reviendrons plus en détails sur ce sujet au sein du chapitre suivant.

¹⁸¹ Werner Oechslin et Anja Buschow, *Architecture de fête : l'architecte comme metteur en scène* (Liège: P. Mardaga, 1987).

¹⁸² Ibid. p.19.

L'architecture de fête a ensuite eu une autonomie croissante, elle se développe en parallèle accompagnant les projets architecturaux et urbains et/ou de mise en valeur de monuments à l'occasion d'anniversaire ou de grands événements, en même temps que la cohésion nécessaire à la conduite de grandes fêtes religieuses disparaissait. Ce sont les bâtisseurs qui se saisissent de l'opportunité de mettre en valeur leurs ouvrages dans un cadre spectaculaire et festif (feux d'artifices, etc.). Nous verrons ensuite comment les frontières s'amenuisent au XX^e siècle.



Figure 12 : Plan et Vue du Feu d'Artifice tiré à Paris sur la rivière le 21 janvier 1730 entre le Louvre et l'hôtel de Bouillon au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin. Par Giovanni Niccolò Servandoni.
Source, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8408722j>, consulté le 23/05/2017.

La scénographie répond donc à une fonction usuelle, pour le théâtre, c'est à dire faire que le drame puisse se dérouler, de l'action d'*avoir lieu*, mais aussi contribue à l'embellissement des villes dans ce qu'implique la mise en place de projets éphémères sur la construction durable de la ville. Il y a donc un processus de conception qui permet de théâtraliser les espaces urbains, dans un temps circonscrit, tout en impactant les pratiques environnantes, notamment celle de l'architecte, et son art de mettre en valeur des monuments à l'occasion de moments festifs. Cette culture perdure, dans le même temps que le théâtre rentrait dans des murs. Même si les rôles ne sont pas encore bien établis au XVI^e siècle, c'est plutôt ceux que l'on nomme alors architectes qui vont prendre en charge cet aspect scénographique de l'architecture de fête. Les architectes-peintres comme Giovanni Niccolò Servandoni (1665-1766) vont se spécialiser dans cette pratique. Certains commentateurs emploient le terme de scénographie pour évoquer son travail :

« L'intention de Servandoni : la place, donc la ville réelle, devient la scénographie vraie et propre pour le spectacle de la fête, partie intégrante de l'événement. Les maisons ainsi qu'elles auraient dû apparaître lors de la construction de la place, étaient représentées peintes sur la toile, telles une scénographie, toile de fond derrière l'arc de triomphe, et la place, en ce cas

seulement projetée, et jamais réalisée, était le vrai et propre spectacle que le public pouvait voir, simulé, lors de la fête. »¹⁸³

Les artistes-peintres auxquels on demande de prendre en charge la scénographie théâtrale vont quant à eux plutôt suivre les évolutions de cet art. Bien sur ces affirmations sont à nuancer, mais ici, nous cherchons à analyser les facteurs qui ont conduit à penser au XX^e siècle que la scénographie est forcément issue d'une pratique théâtrale au sein d'un édifice dédié.

3.2. L'arrivée des théâtres construits

Nous avons déjà largement évoqué en première partie le théâtre de Vicence fait par Palladio qui comptait parmi les premières salles construites. C'est donc logiquement que des lieux permanents sont construits dans un deuxième temps. En Italie, les premiers édifices dédiés au théâtre s'érigent et permettent au modèle de théâtre à l'italienne de se répandre. En 1590, la construction d'un théâtre à Sabbioneta dessiné par Vincenzo Scamozzi s'achève. Comme l'indique Marcel Freydefont « *La disparition des théâtres de plein-air traduit une évolution sociale* »¹⁸⁴. Les mystères, avec le développement d'effets spectaculaires ont progressivement évolués vers des distractions populaires, avec la farce et la sotie. Pierre Sonrel nous indique la mise en place d'une billetterie pour l'accès à ces spectacles¹⁸⁵. Avec les évolutions menées par Serlio, Sabbatini, et d'autres, nous observons l'émergence d'une *boîte à illusion* complexe qui trouve d'abord sa place dans des salles dédiées, puis s'autonomisent dans des lieux exclusivement consacrés à l'activité théâtrale. La scène se coupe du spectateur et le théâtre se désacralise.

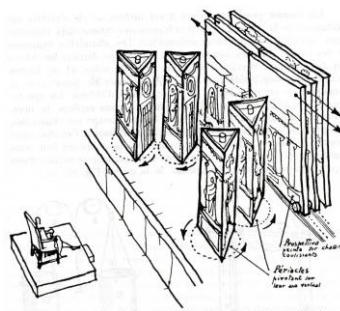


Figure 13 : Périactes et châssis coulissants, d'après Sabbatini.

Source, Sonrel, *Traité de la scénographie*, p.33.

¹⁸³ Francesco Guidoboni, « Monuments éphémères et monumentalité urbaine dans l'œuvre de Servandoni » (La monumentalité urbaine, Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), 2011).

¹⁸⁴ Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. p.572.

¹⁸⁵ Sonrel, *Traité de scénographie*.

Enfin, la possibilité pour les artistes de jouer sur l'espace public va peu à peu devenir impossible, les saltimbanques ont alors cherché à se produire dans des lieux de différentes natures ; écoles, châteaux, auberges, etc.

L'interdiction de jouer sur l'espace public et l'apparition de l'Hôtel de Bourgogne

En France, ce changement de situation émane – entre autre – de l'interdiction faite en 1548 par le parlement de Paris de jouer les mystères dans l'espace public¹⁸⁶. Se produire dans la ville devient moins évident, le public évolue, passant d'une culture populaire à des formes qui s'adressent progressivement plutôt aux nobles et à la classe supérieure de la société. Dans le même temps, *l'hôtel de Bourgogne*¹⁸⁷ tire son épingle du jeu en obtenant l'autorisation de maintenir une programmation théâtrale profane en son sein, devenant ainsi le premier théâtre régulier de Paris. À cette période le jeu de la paume était un sport de salle très populaire et toutes les villes françaises possédaient son terrain pour la pratique de cette activité. « *Ces halles étaient souvent les seules constructions qui dans les villes pussent abriter (...) les représentations des comédiens ambulants* »¹⁸⁸ comme l'indique Sonrel. C'est un *théâtre de tréteaux* qui se joue, le dispositif pouvait se monter et se démonter très facilement et la représentation se donnait l'après-midi pour profiter de l'éclairage naturel. Cette façon de faire du théâtre dans un espace couvert va perdurer jusqu'au XVII^e siècle.

Cette période marque le début d'un développement des arts de la scène qui a conduit à une spécialisation des métiers, avec l'apparition des premiers acteurs professionnels à l'hôtel de Bourgogne et des troupes itinérantes. En France, on désigne le décorateur de théâtre pour évoquer celui qui a en charge les *décorations* de la scène. Progressivement plusieurs mouvements esthétiques se détachent, l'un autour de scènes très *décorés* et l'autre autour d'espaces scéniques dépouillés en corrélation avec un attrait pour l'art de la poésie. Avec le développement de la *Comedia dell'arte* de l'autre côté de la frontière en Italie, le théâtre comique en France apparaît et la demande de théâtre dit à *l'italienne*. Sabbatini évoque la commande faite par Richelieu en 1637 à Lemercier au Palais-Royal d'une salle où les besoins concernant la scène et le décor sont énoncés¹⁸⁹. En effet, en Italie, la *Comedia dell'arte* se popularise au XVI^e siècle et influence l'art français le siècle suivant au travers notamment des pièces de Molière.

¹⁸⁶ Cette interdiction est mise en avant de façon redondante par les commentateurs de cette période, même si, son impact est à nuancer quant à l'arrêt net du développement d'une offre théâtrale produite dans l'espace public par la suite. Des éléments de synthèse décrits par Jelle Koopmans nous montrent que cette interdiction est l'un des signes d'un changement de pratique ; le théâtre s'enferme progressivement au sein d'un édifice construit. Jelle Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 23 (30 juin 2012): 141-50, doi:10.4000/crm.12821.

¹⁸⁷ L'hôtel de Bourgogne est une salle de théâtre installée dans le quartier des Halles à Paris à la place de l'ancienne demeure des Ducs de Bourgogne. Elle a été construite en 1548 par les Confrères de la Passion. L'Hôtel de Bourgogne est le seul théâtre officiel et a le monopole sur les spectacles jusqu'en 1629. La salle est rectangulaire selon le modèle de l'époque.

¹⁸⁸ Sonrel, *Traité de scénographie*. p.43.

¹⁸⁹ Sabbatini et Jouvét, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*.

Le théâtre élisabéthain et les évolutions sur scène au XVII^e siècle

Les dispositifs scéniques et les *comédies de Térence*¹⁹⁰ annoncent le développement du théâtre élisabéthain. Ce théâtre élisabéthain prend réellement forme en Angleterre, avec le *Redbull* ou encore le *Globe Theater* (voir figure n°14, ci-dessous), et fait la part belle aux poètes. Le dispositif est circonscrit, les acteurs sont en partie protégés par un auvent, mais l'ensemble du théâtre n'est pas couvert, il s'agit néanmoins une forme très architecturée du théâtre, avec la possibilité pour le spectateur de voir le spectacle depuis les balcons ou d'être au contact de la scène avec un *proscenium* découvert dans le prolongement de la scène. Même si cette forme ne laissera pas d'héritage concernant des architectures scéniques contemporaines en France, son emploi au XVI^e et XVII^e siècle participe du contexte duquel un tournant vers l'élaboration de lieux dédiés au théâtre, dans un mouvement qui s'inscrit à l'échelle européenne.

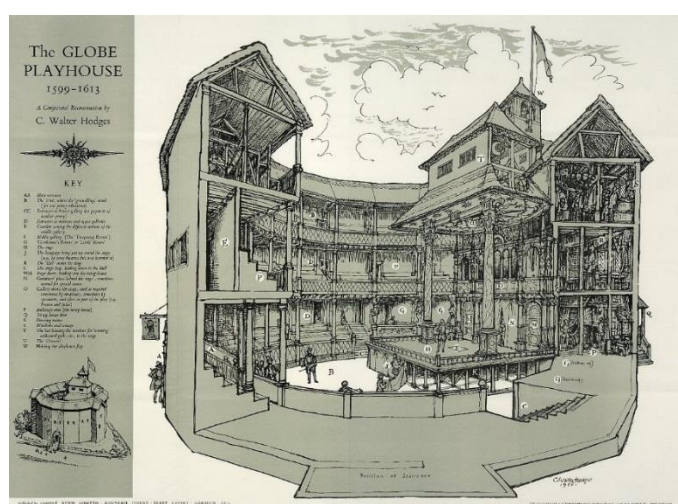


Figure 14 : Illustration du théâtre du Globe.

The Globe Playhouse, 1599-1613, a conjectural reconstruction by C. Walter Hodges.

Source, <http://luna.folger.edu>, consulté le 18/06/2017.

En France, au XVII^e siècle les données transmises par Laurent Mahelot¹⁹¹, décorateur de l'*Hôtel de Bourgogne*, nous indiquent la prise d'importance du chef-machiniste à qui l'on confère le rôle de décorateur, utilisant le décor multiple qui reproduisait les mansions médiévales. Puis les figures de l'évolution sont Hardy (vers 1570-vers 1631) et Corneille (1606-1684) qui introduisent l'idée d'une scène épurée où les décors ne sont plus aussi nombreux. Hardy renouvelle l'esthétique du théâtre français et le décor n'est plus soumis à des changements multiples lors de la représentation, mais évolue en fonction de l'unité de lieu et présente un décor unique peu caractérisé. Le machiniste utilise alors ses décorations pour toutes les tragédies de son répertoire. Seule la toile de fond change en fonction des scènes. L'unité de lieu, portée par les travaux de Serlio, s'imposera dans la dramaturgie

¹⁹⁰ Térence (vers 185-159 av J.C.) est un poète latin. Ses pièces présentent un théâtre de la raison, s'éloignant des genres dramatiques et comiques. Même si, son talent n'est que peu reconnu à l'Antiquité, il devint un modèle pour les classiques français comme Molière.

¹⁹¹ « « Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roy, entretenus de Sa Magesté... commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent, en l'année 1673 ». » (manuscrit, 1700 1601), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90631697>.

française. De ces décors conventionnels émergent le *palais à volonté* dans la période préclassique, avec une série de toiles peintes représentant toujours les mêmes illustrations. Cela rejoint le mouvement des humanistes italiens qui refusent les décors simultanés ou dispersés dans la salle du palais. Puis, au sein des fêtes royales, sur scène, les décors sont organisés selon un point de vue privilégié à partir de la place du Prince. Cette organisation incitera à la construction de boîtes à illusion fermés. Le scénographe intervient alors pour *charmer les yeux* du spectateur. Anne Surgers, dans son ouvrage *Scénographies du théâtre occidental* publié en 2000¹⁹² fait état au XVII^e siècle de la profusion de propositions donnant naissance à plusieurs types de scénographie, qui, néanmoins, ont en commun de faire intervenir l'imaginaire dans la transposition du réel.

3.3. Le théâtre à l'âge classique dans un lieu dédié

Finalement, les théâtres dédiés émergent assez tardivement, ils font suite à l'usage des jeux de la Paume comme théâtre et aux pratiques des Confrères de la Passion à Paris. Sur scène, les scénographies font d'abord références aux mansions et autres systèmes décoratifs du Moyen-âge. Puis progressivement, avec l'arrivée d'Hardy à l'Hôtel de Bourgogne et avec l'influence du théâtre italien, les *décors uniques* naissent évoquant, à travers l'illusion de la toile peinte et de l'emploi de la perspective, les mansions. Pour rappel, c'est en 1637 qu'un premier théâtre public (le théâtre du Palais-royal) est construit en France pour concurrencer l'Hôtel de Bourgogne qui aura bénéficié d'un monopôle jusqu'à 1629, date où le conseil du roi y met fin.

3.3.1. L'essor des théâtres de Province au XVIII^e siècle à la faveur des Lumières

Avec la tradition populaire du théâtre aménagé au sein des jeux de Paume, il faudra attendre la moitié du XVIII^e siècle pour que nous puissions observer un réel essor des théâtres construits. Soutenu par la royauté qui en fait un enjeu politique, de nombreux théâtres sont érigés avec un rapport scène/salle frontal s'inspirant pour partie du modèle italien (Comédie de Lyon, Opéra de Paris, etc.). Le drame littéraire n'autorise alors que très peu les changements de décors, valorisant le décor unique, ce qui contraste avec les représentations des drames liturgiques, qui pour leurs part peuvent bénéficier de nombreuses innovations scéniques. Une école de scénographes français apparaît avec le décorateur Jean Berain et l'architecte-décorateur franco-italien Giovanni Niccolò Servandoni¹⁹³ qui s'inspirent de la *prospettiva* italienne et réinventent la machinerie scénique pour faire varier les points de vue, et les acteurs déambulent dans les décors. Le décor prend de l'importance et se meut en un

¹⁹² Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*.

¹⁹³ Jean Berain (1640-1711) succède à Henri de Gissey comme dessinateur de la chambre du cabinet du roi et devient décorateur et machiniste de l'Opéra en 1680. Son fils Jean Berain II (1678-1726) lui succède imposant définitivement son style. Nous avons déjà évoqué le cas de Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) précédemment (chapitre 1, point 3.1, b)) C'était un architecte et peintre franco-italien qui s'est aussi fait connaître comme scénographe des fêtes royales. Il s'est d'abord fait connaître en succédant à Jean Berain II en 1724 à l'académie royale de musique de Paris et en réalisant plus d'une soixantaine de décors pour l'Opéra avant de se spécialiser dans les féeries.

véritable personnage de l'action. Le compte de Lauragais¹⁹⁴ permet à la scénographie de poursuivre son essor au sein des lieux dédiés, en faisant retirer les spectateurs de la scène, laissant la place libre pour le décorateur pour s'exprimer. Le théâtre est à l'époque un lieu de divertissement très animé où ce qui se joue dans la salle est aussi important que ce qui se joue sur scène.

Dès la fin du XVIII^e siècle, à la faveur du courant des lumières, chaque ville veut son propre équipement, l'offre des théâtres de province s'accroît et se poursuit au XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, notamment grâce à une politique de l'offre avec l'incitation par l'État à la construction d'équipements qui s'est accélérée depuis 1959, année de la création du Ministère des affaires culturelles. À l'heure actuelle, en France, quasiment toutes les villes sont dotées de théâtres. La ville de Nantes, qui est plus spécifiquement étudiée dans la deuxième partie, a bénéficié d'un recensement en 2014 des lieux scéniques. Dans un périmètre de 52 336 hectares, 42 lieux de spectacles (publics et privés) sont référencés pour environ 600 000 habitants qui jalonnent les 24 communes de Nantes Métropole¹⁹⁵. Le modèle qui prédomine au XVIII^e siècle est un théâtre dont le rapport scène / salle est organisé de façon frontale, celui-ci a perduré jusqu'à nos jours. L'influence de l'Italie s'observe dans la séparation affirmée entre la scène et les spectateurs, la présence du cadre de scène et des spectateurs dont les places sont fixes. Comme l'évoque Michel Pruner en 2005¹⁹⁶, la scénographie se retrouve alors, au XVIII^e, concentré autour de la cage de scène revenant à son sens originel *d'art de peindre la scène*. Les décors présents sur scène sont alors conçus avec de nouvelles techniques qui toujours selon un code perspectiviste font évoluer la notion de point de vue.

3.3.2. Le règne du décor au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, après une période romantique où de nombreuses inventions scéniques ont fait leurs entrées sur scène, selon le commentateur Michel Pruner « *le décorateur devient le principal artisan de la fabrique théâtrale* »¹⁹⁷. Le théâtre s'enferme au sein d'édifices-temples¹⁹⁸ et le terme de scénographie disparaît au profit de celui de décoration, qui est associé à l'art de peindre des toiles présentes sur la scène. Le décorateur se concentre alors sur l'organisation de l'espace scénique, selon des nouvelles conventions et les implantations types au sein de la cage de scène, et développe l'ornement sur les décors qu'il dessine. Faisant évoluer la question de l'unité d'action, le décorateur organise une dramaturgie de l'image qui scénographiquement fonctionne avec une succession de tableaux. Les auteurs, dans leurs pièces, indiquent de plus en plus d'éléments de localisation, qui sont ensuite repris par les décorateurs pour composer leurs toiles peintes. Comme nous aurons l'occasion de l'explicitier en détail au sein du troisième chapitre, à cette époque, le travail du peintre-

¹⁹⁴ En 1756, le comte Lauragais rachète l'ensemble des places disponibles sur scène, afin d'amorcer une réforme qui permettra la séparation entre les acteurs et les spectateurs pour délimiter clairement l'espace du jeu dramatique.

¹⁹⁵ Marcel Freydefont « Constellation Nantaise » in *Place du théâtre, forme de la ville* (Gennevilliers, France: Association Théâtre public, 2015). Voir annexe n°1.

¹⁹⁶ Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Lettres sup (Paris: Colin, 2005). p.190.

¹⁹⁷ Ibid. p.190.

¹⁹⁸ Ce terme fait écho au terme employé par Daniel Rabreau pour désigner les « *théâtres-temples* » qui sont érigés au siècle des Lumières. Rabreau, *Apollon dans la ville*.

décorateur est reconnu comme auteur. L'artisan travaille au sein de son atelier et chaque décorateur se forge une réputation en fonction des types de décors peints. Ces derniers ont alors aspiré à une formation spécialisée autour de la pratique des arts de la scène, distincte de la formation des beaux-arts¹⁹⁹. C'est le début d'une spécialisation du peintre-décorateur faisant état d'une spécificité pour le théâtre²⁰⁰. Durant cette période, le rôle du metteur-en-scène évolue²⁰¹, il prend de l'importance pour ensuite au XX^e siècle contribuer aux grandes rénovations scéniques. Progressivement la figure du metteur-en-scène modifie profondément le rôle du décorateur-scénographe, Edward Gordon Craig (1862-1928) et Adolphe Appia (1876-1966) tiendront d'ailleurs un rôle déterminant dans ses évolutions. Ainsi, la prise en charge des aspects scénographiques d'abord relayée par les machinistes-décorateurs, les architectes, puis par les peintres-décorateurs, font émerger une discipline spécifique qui se détache progressivement des autres corps de métiers. Le terme de *scénographe* alors réapparaît sur le devant de la scène.

3.3.3. Le temps de l'harmonisation au XX^e siècle et la quasi-disparition du mot décoration

Léon Moussinac (1890-1964) fait état dans ses travaux de la recherche d'unité dans la façon de concevoir un décor et initie une modification radicale de la pratique scénographique²⁰². Les grandes révolutions scéniques du XX^e siècle redonneront tout son sens au scénographe en tant que concepteur d'un espace de la représentation au sein du théâtre. C'est une remise en cause des pratiques qui est effectuée avec la volonté d'un recentrage sur le drame lui-même. La toile-peinte est abonnée au profit du décor en perspective et du praticable. Le théâtre est alors vécu et mis en avant comme *l'art du mouvement* et les praticiens remettent au goût du jour le terme de scénographie pour décrire la prise en compte de *l'espace* au sein du théâtre. Ce mouvement concerne tous les arts et au cinéma, nous assistons aussi à une revalorisation des fonctions liées à la prise en compte de l'espace.

À partir de 1960, une volonté d'harmonisation scénique conduit à l'émergence du scénographe et à la revalorisation de son art au sein des pratiques scéniques. Le terme scénographie se substitue alors au terme de décoration, Denis Bablet déclarant d'abord que « *nombres de décorateurs (...) préfèrent que l'on les nomme scénographes* »²⁰³ puis plus tard que « *le mot décor est périmé* »²⁰⁴. Finalement l'approche historique combinée à l'étude des pratiques scénographiques nous montre comment la scénographie moderne est née et les raisons pour lesquelles elle reste encore associée aujourd'hui à la prise en charge de l'espace scénique au sein de l'édifice théâtral. Au XX^e siècle cet ordre a été fragilisé par un

¹⁹⁹ Luc Boucrist et al., *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. 2 Pratiques et enseignements*, Études Théâtrales 54-55, 2012. p.27.

²⁰⁰ Iris Berbain et Jean-Michel Leniaud, *Du peintre décorateur au scénographe, l'évolution du métier de décorateur de théâtre dans la première moitié du XXe siècle: le cas d'Emile Bertin*, 2 vol. (Villeurbanne, Rhône, France, 2004).

²⁰¹ Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Société française de littérature générale et comparée*, consulté le 25 janvier 2016, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html>.

²⁰² Léon Moussinac, *Traité de la mise en scène*, [Nachdr. der Ausg.] Paris, Massin, 1948, Les introuvables (Paris: L'Harmattan, 1993).

²⁰³ Bablet, *les révolutions scéniques du XXe siècle*.

²⁰⁴ Ibid.

mouvement global des arts, et bientôt de nombreuses expériences sont menées en dehors des lieux dédiés.

4. Définitions contemporaines du terme de scénographie

La scénographie au cours des siècles a recouvert différentes significations en fonction de la nature des protagonistes qui se saisissent de ce terme l'associant à la fois au théâtre et au domaine de l'architecture, voire de l'urbanisme²⁰⁵. Évoquée dans les écrits dès l'origine du théâtre — qui faut-il le rappeler était en plein-air — la scénographie a ensuite été associée à l'art de la perspective pour finalement être revendiquée du théâtre au XX^e siècle. Cet art a depuis toujours suivi les évolutions de l'espace théâtral, Luc Boucris nous indique les effets sur le décorateur-scénographe :

« Entre remise en cause totale (le bâtiment dans son ensemble) et des aménagements plus ou moins circonstanciels et en tous cas modérés, entre projets et réalisations, il est un personnage qui se voit lui aussi impliqué et dont la pratique, par conséquent, se voit nécessairement soumise à évolution c'est le décorateur. »²⁰⁶

Ainsi, dans ce chapitre nous nous sommes rendu compte que la scénographie a d'abord existé avec le théâtre de plein-air puis qu'un mouvement de balancier s'est amorcé au début de la Renaissance faisant entrer cet art au sein de lieux dédiés. Auparavant, l'action théâtrale avait majoritairement lieu dans l'espace public ou dans des édifices publics non-dédiés. Puis, au temps des Lumières, la tendance s'est inversée faisant du lieu scénique le cœur de la création théâtrale. Au XVIII^e siècle, le terme de scénographie s'efface au profit des mots *décor*, *décorations* et *décorateur* qui vont régner jusqu'au début du XX^e siècle pour évoquer la conception de l'espace d'une représentation. La scénographie, quant-à-elle, émerge dans un sens renouvelé à partir de 1950 à la faveur des révolutions scéniques²⁰⁷. En effet, à partir du XX^e siècle, le rapport au lieu théâtral a changé en même temps que les praticiens font évoluer les façons de fabriquer du théâtre. Il y a un investissement des lieux non affectés, comme par exemple les friches, pour créer du théâtre et bientôt, la scène sort des murs en même temps que se répand la théâtralité au sein des espaces publics pour toucher l'ensemble des couches de la société.

Dans cette étude, la pratique de la scénographie à partir du XX^e siècle et particulièrement les variations contemporaines qui ont eu lieu depuis 1970 sont plus spécifiquement étudiées afin d'observer les évolutions d'une pratique professionnelle au regard de l'émergence de nouvelles fonctions dans la fabrique urbaine. Pour donner une définition contemporaine de la scénographie sur laquelle nous adosserons notre propos tout au long de ce travail, nous nous sommes appuyés dans un premier temps sur la définition ancienne de Littré qui définit la scénographie comme ce qui suit :

²⁰⁵ Freydefont, *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun*.

²⁰⁶ Boucris, « La montée du scénographe », p.121.

²⁰⁷ Cette théorie fait l'objet de développements au sein du troisième chapitre.

« 1. Terme de peinture. Art qui consiste à dessiner les édifices, les sites, les villes, etc. en perspective, c'est-à-dire avec les diminutions et les raccourcissements que la perspective y apporte, par opposition à ichnographie et orthographie, qui sont des plans purement géométriques, où la perspective n'est pas observée.

2. Particulièrement. Art de peindre les décorations scéniques.

3. Les représentations mêmes, les objets représentés. La scénographie d'un palais et de ses jardins.

4. Terme de maçonnerie. Art de représenter un édifice en relief, qu'on appelle aussi modèle. »²⁰⁸

Cette définition fait état d'un côté d'une dimension artistique avec une technique qui mobilise des savoir-faire et de l'autre d'un principe architectural, qui est de l'ordre d'une cohérence constructive. Elle explicite ses différentes origines, relatant à la fois de la dimension perspectiviste, picturale et architecturale de cette activité. Par ailleurs, la référence est explicite concernant le lien entre la scénographie et théâtre évoquant *les décorations scéniques*. L'ensemble de ces acceptions renseignent sur un rapport à la représentation, nous avons donc souhaité identifier les marqueurs communs qui conduisent à parler de scénographie dans le domaine des arts du spectacle ou dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme.

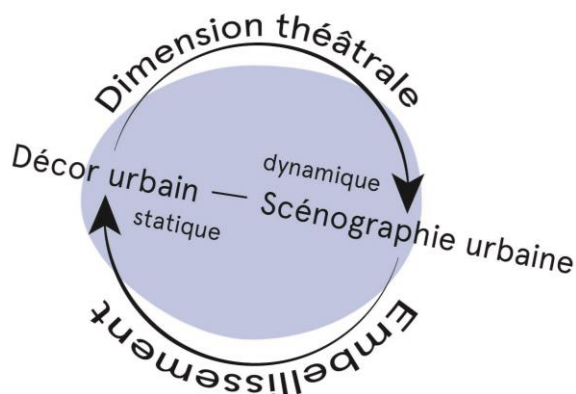


Figure 15 ; Du décor urbain à la scénographie. Source, Emmanuelle Gangloff.

²⁰⁸ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (Paris: L. Hachette, 1873), <http://www.littre.org.>, consulté le 02/08/2017.

4.1. Rapport à l'éphémère et à la théâtralité

Les enseignements des points précédents démontrent qu'aux travers des siècles il y a une constance dans la pratique de la scénographie dans sa jonction avec la théâtralité ; théâtralité des espaces urbains au Moyen-âge comme l'indique Elie Konigson²⁰⁹ qui l'analyse par le biais des variations de la ville et de ses formes urbaines en fonction des architectures théâtrales. Et il y a un rapport constant à l'éphémère, que ce soit dans les types d'espace proposés, à toutes les époques ; pour reprendre l'expression de Guy-Claude François l'objet de la scénographie est de « *construire pour le temps d'un regard* »²¹⁰. Ce rapport au temps, dans l'unité, nous semble déterminant pour comprendre les facteurs qui ont conduit l'essor contemporain de cette discipline. Trois notions guident la suite de cette étude pour analyser l'émergence des fonctions de la scénographie dans l'espace urbain, il s'agit de : l'espace, l'éphémère et la théâtralité. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CRNTL) pour sa part définit la scénographie comme ;

« A. – BEAUX-ARTS. Représentation en perspective (des sites, des édifices, des décors de la scène). (Ds Adeline, *Lex. termes art*, 1884). L'élévation est dite perspective quand elle représente le bâtiment à la fois de face et de côté (...) conformément (...) à l'action visuelle. C'est ce que les Grecs appelaient scénographie (Ch. Blanc, *Gramm. arts dessin*, 1876, p. 74).

B. – THÉÂTRE. Art et étude de l'organisation, de l'agencement de la scène (décor, matériel, etc.). *Traité de scénographie. La scénographie baroque jouant de ses mille facettes sera (...) le catalyseur d'un pathétique émotionnel, un langage international, accessible par sa séduction visuelle, à tous les niveaux de l'entendement (Hist. spect., 1965, p. 584).*

Substantif « *Mise en scène de l'espace* ». *Scénographie baroque, tourmentée, fouillée, où des chemins, des pistes, des sentiers enduits de lune serpentaient dans toutes les directions (Cendrars, Lotiss. ciel, 1949, p. 202).* »²¹¹

Nous voyons bien ici les variations qui entrent en compte en fonction de l'évolution des arts, car cette définition datant de 1949 met en avant le spectre artistique de l'activité de scénographie, par le rappel de la filiation des arts plastiques et théâtraux. La représentation en perspective, ici, est comprise exclusivement dans son sens pictural et ne reprend pas les pratiques d'embellissement des villes ou encore de l'architecture de fête. Une nouvelle lecture me semble être importante qui s'inscrit dans la poursuite du travail de Luc Boucris²¹² sur la relation entre scénographie, espace et évolutions des pratiques professionnelles. Dans ce travail, c'est ce que l'on va tenter de faire en analysant différents projets comprenant des aspects scénographiques autour de la prise en compte de l'espace, l'éphémère et la théâtralité. Ces dimensions énoncent la singularité de la discipline par rapport à l'architecture

²⁰⁹ Konigson, *L'espace théâtral médiéval*.

²¹⁰ Guy-Claude François (1940-2014) était un scénographe français qui a travaillé pendant plus de 40 ans avec Ariane Mnouckine, metteuse-en-scène du théâtre du Soleil. Il est reconnu pour sa pratique *polyphonique* de la scénographie n'hésitant pas à passer de la scénographie de spectacle au cinéma, puis à l'exposition et enfin à l'équipement.

²¹¹ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CRNTL) <http://www.cnrtl.fr/definition/sc%C3%A9nographie>, consulté le 02/08/2017.

²¹² Boucris, « La montée du scénographe ».

par exemple, tout rendant clair les points de rencontres possibles entre les différentes branches de métiers artistiques.

4.2. La scénographie, un sens renouvelé à partir des années 1960.

C'est à partir de ce trépied (espace, éphémère et théâtralité) que peut appréhender les facteurs de développement contemporain de cette activité. Les rénovateurs scéniques défendent l'idée d'un sens renouvelé avec la remise au goût du jour d'un espace signifiant – libéré de contrainte symbolique – qui utilise le signe pour faire parler l'espace. La définition contemporaine datant de 2012 de la scénographie, déjà énoncé en introduction, fait état de la pluralité de cette discipline en prenant en compte son appartenance au milieu théâtral :

« La scénographie peut se définir comme l'art de la mise en forme de l'espace de représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement divers. À travers son origine historique, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace »²¹³

Ainsi le travail de l'espace en trois dimensions devient centrale pour rendre visible et donner à voir. Elie Konigson pour sa part s'interroge ; la scénographie ne consiste-t-elle pas à « partager le réel de l'imaginaire ? »²¹⁴ en jouant de la mise en récit qui s'infuse dans le paysage mental d'une population. L'importance de la revendication des professionnels de la scénographie dans son ancrage au théâtre sera développée au sein du troisième chapitre. Néanmoins cette revendication marque durablement le sens contemporain donné à la scénographie. La précipitation du théâtre qui se dilue dans la société fait évoluer de manière intrinsèque l'activité de scénographie et bousculer les acteurs concernés.

Simultanément à l'essor des lieux scéniques, les métiers liés aux arts de la scène sont mieux identifiés et définis. Signe de sa prise d'importance par rapport aux termes décoration, le terme de *scénographe* fait sa première entrée dans le Larousse en 1964²¹⁵ marquant le début de la professionnalisation des pratiques scénographiques. Le besoin de qualifier les différentes branches d'activités dans lequel la scénographie est opérante se fait sentir dès les années 1990 en qualifiant la scénographie d'équipement, de spectacle puis d'exposition et enfin urbaine. Le glissement sémantique autour de la scénographie sur le terrain de l'espace urbain conduit les différents acteurs à l'employer tour à tour pour parler de pratiques émanant des deux courants historiques mis en exergue dans ce chapitre, l'un, autour d'un art pictural et l'autre, autour d'une technique de représentation. Cela contribue au flou quant à la nature des objets qualifiés.

²¹³ Boucris et al., " Qu'est-ce que la scénographie ? "

²¹⁴ Konigson, *L'espace théâtral médiéval*. p.305.

²¹⁵ Le Grand Larousse encyclopédique, Tome 9, 1964.

Pourtant derrière l'appellation *scénographie* un ensemble de pratiques communes sont décrites. Ces dernières sont effectives dans des mondes très différents à partir de l'organisation d'un point de vue comme l'énonce Marcel Freydefont ;

« *La scénographie désigne à la fois l'élaboration d'une représentation architecturale en perspective, et la réalisation d'un décor, généralement une vue urbaine, espace public qui constitue le cadre logique et approprié pour une représentation théâtrale. La scénographie implique l'aménagement à cet effet d'une scène caractérisée. Elle implique aussi l'aménagement d'une salle et de la vue que l'on a sur la scène. Elle s'applique également à l'aménagement provisoire ou permanent de l'espace urbain pour des fêtes et cérémonies* »²¹⁶

Nous pouvons affirmer qu'avec la multiplication des branches dans lesquelles la scénographie est caractérisée, cette dernière ne désigne pas uniquement l'art de prendre en charge la conception d'un décor au théâtre, au sein de l'édifice. Alors que le théâtre — en tant d'art — se redéfinit en permanence, finalement il est question de jeu, d'interaction et de regard. **La scénographie organise les passerelles du réel à l'imaginaire, du physique au symbolique, de l'acteur au spectateur, en somme, selon des techniques qui lui sont propres — entre dimension picturale et architecturale — elle révèle le sens de l'espace.** Lorsque les façons d'imaginer *l'espace en scène* sont remises en question, *l'espace de la scène* se transforme et l'art de *dessiner la scène* se dilue. La scénographie contemporaine recouvre alors des pratiques élargies revenant à ces différentes acceptions originelles.

La scénographie est au truchement des notions d'espace, de théâtralité et de l'éphémère. Communément définie comme « *l'art de concevoir et de mettre en forme l'espace propice à la représentation ou la présentation d'une œuvre, d'un objet ou d'un événement* »²¹⁷, scénographe n'implique pas nécessairement de se trouver dans un théâtre, ou d'accompagner une œuvre dramatique. Ce qui importe c'est la présence du jeu, des possibilités d'interactions avec le public et du regard qui lui est porté. Ainsi les fonctions de la scénographie consistent à créer les conditions de son inscription dans l'espace et le temps, à imaginer le cadre de la relation entre acteur et spectateur et à inclure une dimension symbolique au réel.

C'est finalement aussi aujourd'hui devenu le terme pour désigner l'art de prendre en charge *l'espace sensible* et est souvent corrélée à la notion d'ambiance²¹⁸ désignant la capacité à mettre en place des effets scénographiques pour construire une certaine atmosphère urbaine. C'est dans ce contexte que certains projets ont pu être qualifiés de *scénographie urbaine* et cette appellation n'a cessé de prendre de l'ampleur depuis les années 2000. Cet aspect sera particulièrement observé pour comprendre l'émergence de la scénographie dans l'espace urbain. Ce syntagme récent de *scénographie urbaine* cristallise les évolutions des modes de fabrication de la ville dans son rapport au théâtre.

²¹⁶ Freydefont, *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun*.

²¹⁷ Selon la définition de l'Union des Scénographes établie en 1996.

²¹⁸ Böhme, « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ».

5. Conclusion du chapitre : de la scénographie à la scénographie urbaine

Si la scénographie rencontre un grand succès aujourd'hui en dehors du lieu théâtral, c'est que ce terme désigne des pratiques singulières qui ne se résument pas uniquement à la prise en charge de la conception de l'espace de la scène au sein de l'édifice. Derrière le mot scénographie se cache des fonctions à l'interface entre prise en charge de l'espace, du temps, et de la théâtralité. La scénographie organise les liens entre espace de la réalité vers un ailleurs, elle donne à voir l'espace de l'imaginaire dans une approche sensible, en mettant le jeu au centre.

Ce chapitre nous a permis de définir ce qu'est précisément la scénographie aujourd'hui en retraçant l'émergence d'une activité de scénographie en connexion direct avec la fabrique urbaine qui fait référence à une pratique ancienne. Nous avons observé que la scénographie tire ses origines du théâtre qui avait lieu en plein-air et qu'aujourd'hui même si l'on se réfère à la scénographie pour parler d'une pratique dans un espace couvert ; à savoir le *théâtre-temple*. De nombreuses fonctions de la scénographie étaient déjà présentes dans le passé et opérantes sur l'espace urbain, entre gestion de l'espace et du temps, prise en compte du rapport au spectateur et inclusion d'une narration urbaine. La dynamique qui traverse les pratiques scénographiques contemporaines engage les deux significations données à la scénographie au cours de l'Histoire. Sens originel, lié à l'organisation de l'espace scénique en plein air et sens de Serlio, comme une technique liée à l'organisation des perspectives pour former le *theatron* ; le dispositif pour voir. Aujourd'hui ce terme peut être employé pour désigner à la fois un projet, une activité ou encore pour marquer une identité spécifique.

Michel Crespin a été l'un des premiers à évoquer la *scénographie urbaine* pour différencier sa pratique dans l'espace public et la prise en compte, dans l'écriture de ses spectacles, du cadre de la création, à savoir l'espace urbain. Dans une note d'intention attaché au programme du séminaire *Scénographie et Espaces publics* qui a eu lieu en 1992, Marcel Freydefont témoigne aussi d'une dynamique qui s'opère entre scénographie et espace urbain :

« La scénographie définie comme art d'organiser l'espace sensible aux fins d'une représentation publique constitue un domaine d'observation et de réflexion d'autant plus intéressant qu'elle déborde largement aujourd'hui le seul domaine du théâtre pour s'appliquer à ceux de l'exposition, de l'événementiel, des loisirs. L'espace public n'est pas en reste : il est souvent question de scénographie urbaine »²¹⁹

La suite de cette recherche s'attachera à retracer la dynamique qui conduit à l'émergence de la *scénographie urbaine* pour décrire des pratiques sur l'espace public. Il apparaît que « *le théâtre en tant qu'art et lieu, service public et pratique sociale, a repris en ce début du XXI^e siècle une place majeure* »²²⁰ comme cela pu être évoqué au sein du colloque *Place du*

²¹⁹ Contribution de Marcel Freydefont in Tubiana-Sustrac et Joseph, « Séminaire Scénographie et espaces publics ».

²²⁰ Freydefont et Boucris, *Théâtre/Public*, N° 215. p.3.

Théâtre, forme de la ville tenu en 2014. La fonction dramatique de la ville tend à être revalorisée et participe à nouveau de la caractérisation des villes :

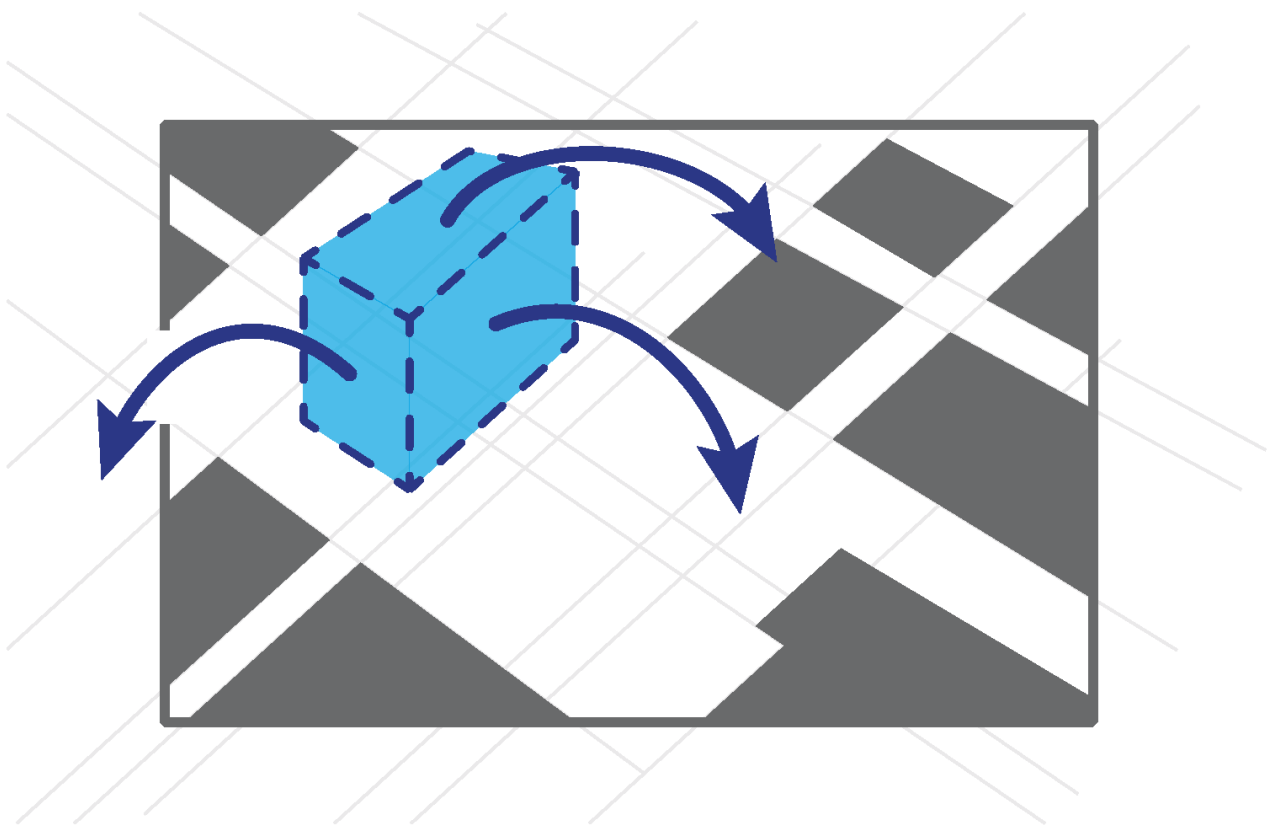
« Dans l'Europe médiévale aux rues et places des villes actuelles, il apparaît que « la fonction dramatique participe de la caractérisation de la ville au même titre que les fonctions économiques ou politiques, et que la détermination d'un lieu théâtre s'inscrit d'abord dans la définition de la ville. » »²²¹

Le chapitre suivant s'attache à comprendre comment la scénographie est devenue l'un des médiums de la reconquête théâtrale de l'espace public au XX^e siècle. Le théâtre est appelé à sortir de ses murs et les lieux de représentations évoluent. La scène s'externalise à nouveau et s'inscrit physiquement dans la ville de différentes manières portées par le développement urbain et la démocratisation culturelle. À travers ce mouvement de sortie hors des murs du théâtre, nous verrons comment le milieu artistique réinvente les fonctions de la scénographie lorsque qu'elles sont urbaines, et la ville, favorise une théâtralisation de ses espaces. Une dynamique s'opère entre scénographie et scénographie urbaine. De la scénographie, qui engage des questions de jeu, d'interaction et de regard, nous allons tenter de définir les fonctions de la scénographie urbaine située au carrefour de la ville, de ses temporalités et de ses représentations.

²²¹ Élie Konigson, *Le théâtre dans la ville espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles* (Paris: C.N.R.S. éd., 2002). p.305.

Chapitre 2

Explosion d'une théâtralité hors les murs, du théâtre à l'espace public



Chapitre 2 : explosion d'une théâtralité hors les murs, du théâtre à l'espace public

Dans le même temps que s'opéraient les révolutions scéniques du XX^e siècle avec un rejet du rapport frontal que provoquait le théâtre classique, il y a un mouvement de théâtralisation des arts comme la sculpture et la peinture²²². Bien que nous n'ignorons pas les évolutions engagées dans le rejet du rapport frontal au sein même de l'édifice du théâtre, le choix a été fait de ne pas évoquer l'ensemble des variations des équipements scéniques architecturés, comme l'apparition des théâtres en rond, des salles polyvalentes ou des salles transformables qui invitent le public à voir et entendre du théâtre dans un rapport scène/salle différent²²³. En effet, dans ce chapitre, le développement du propos se concentre sur le mouvement de sortie hors les murs du théâtre qui se joue dans le même temps. C'est un changement globalisé des pratiques artistiques qui s'opère comme a pu le souligner le philosophe Adorno (1903-1969), parlant d'« *effrangement des arts* »²²⁴. D'un côté, il y a une mutation du théâtre qui remet le drame au centre et, de l'autre, une mutation des arts plastiques qui se théâtralise. D'autres éléments de contexte sont à mentionner, comme par exemple le lancement d'une politique culturelle en faveur d'une décentralisation théâtrale²²⁵ initié sous la IV^e république dans les années 1950, avec – entre autre – l'établissement du premier Centre Dramatique National (CDN) à Colmar ou encore l'ouverture de festivals, de lieux dédiés aux autres arts vivants comme la danse. L'essor de l'offre théâtrale est alors durablement encouragé par les politiques publiques d'accompagnement de la création artistique et de la décentralisation, et bientôt, après l'ouverture des maisons de la culture sous Malraux, Jack Lang poursuit cette politique. L'homme est d'abord à l'initiative du festival de théâtre de Nancy qu'il crée en 1963, puis poursuit en tant que Ministre de la Culture. Au festival mondial du théâtre universitaire de Nancy, l'homme politique fait notamment venir des artistes des États-Unis issus du mouvement d'un théâtre total comme la compagnie *Bread and Puppet theater*²²⁶ qui se produit dans la rue ou encore des artistes pratiquant un théâtre de *l'agit-prop*²²⁷. Les événements de Mai 68²²⁸ chamboulent le paysage culturel français révélant une volonté profonde pour les artistes de se saisir de l'espace public comme lieu d'expression. Ainsi,

²²² Denis Bablet et Élie Konigson, éd., *L'oeuvre d'art totale* (Paris, France: CNRS éd, 1995).

²²³ Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Luc Boucris. Ce dernier commente la façon dont, à partir de 1970, des équipes théâtrales ont investies des salles polyvalentes et les lieux que l'on « *réhabilite, récupère, réutilise* » montrant qu'il s'agissait pour les scénographes alors de « *modeler l'espace* ». Il n'omet pas que dans le même temps une partie des créateurs se focalisent sur le rapport frontal issue de la tradition italienne, et que les deux ne sont pas à opposer. Boucris, « La montée du scénographe ».

²²⁴ Theodor Wiesengrund Adorno et Jean Lauxerois, *L'art et les arts* (Paris: Desclée De Brouwer, 2002).

²²⁵ Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale* (Arles: Actes Sud, 1993).

²²⁶ Le *Bread and Puppet Theater* est une troupe américaine créée en 1962 par Peter Schuman, qui s'est exportée en France dès la fin des années 1960. Cette compagnie de théâtre radical utilise des masques et marionnettes monumentales pour produire des *mystères* sur l'espace public.

²²⁷ Le théâtre de l'agitprop est un théâtre militant. Des brigades du *choc théâtral* se déplacent et vont à la rencontre de la population jusque dans les endroits les plus reculés pour insuffler la révolution socialiste. Voir Erwin Piscator et al., *Erwin Piscator. Le Théâtre politique: Das politische Theater. Avec la collaboration de Gasbarra. Texte français d'Arthur Adamov, avec la collaboration de Claude Sebisch* (L'Arche impr. Clerc, 1962).

²²⁸ Mai 68 est un mouvement de contestation politique et sociale qui s'est développé à la fin du printemps 1968. Parti d'une révolte étudiante, ce mouvement s'est propagé de façon spectaculaire en France conduisant à la grève générale et à la remise en cause des instances de l'état.

comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédant les grands rénovateurs scéniques du début du XX^e siècle ont contribué à remettre en avant la pratique de la scénographie au sein du théâtre. Néanmoins avec l'avènement du théâtre classique, la scénographie a suivi l'enfermement progressif du théâtre au sein de lieux dédiés. Alors que très rapidement une volonté d'harmonisation autour de la scénographie grandit, déjà, hors les murs du théâtre, de nouvelles façons de pratiquer la scénographie apparaissent remettant au goût du jour des pratiques archéologiques. Le théâtre redéfinit ses frontières, et la scène tend à se réinscrire physiquement dans la ville, par le biais du développement urbain, mais aussi du développement social.

1. Développement urbain, la réinscription dans la ville d'une activité théâtrale

Lorsqu'il a été construit des lieux spécifiques pour faire du théâtre à partir du XVII^e siècle, l'inscription dans la ville de l'activité théâtrale s'est trouvée circonscrite à des lieux-monuments qui sont rapidement devenus emblématiques des villes. Dans l'aménagement urbain, une attention est alors portée à la place qu'occupe le théâtre. Des places, des rues, sont conçues pour valoriser ces ouvrages monumentaux faisant le jeu de perspectives. Quelques indices nous montrent qu'au sein de l'aménagement urbain des traces subsistent d'une acception scénographique entendue dans son sens perspectiviste tel qu'il a été révélé à la Renaissance. Ces aspects qui s'inscrivent dans une gestion du temps plus pérenne font écho au passé pictural et perspectiviste de la discipline même si la scénographie n'est plus nommée en tant que tel pour décrire ses pratiques. L'art de mettre en perspective les espaces urbains et d'embellir les villes s'est poursuivi, participant alors de la réouverture de l'espace de jeu sur l'extérieur.

Travaillant les frontières entre le dedans et le dehors, le temps festif et l'ordinaire, la scénographie revient alors au goût du jour pour organiser ce rapport entre deux mondes aux temporalités diachroniques. Ce paragraphe est l'occasion de revenir sur certains faits marquants qui ont amorcés de nouvelles pratiques scénographiques hors les murs de lieux dédiés. Dès le XX^e siècle, la scénographie est appelée à sortir hors les murs du théâtre, révélant de nouveaux lieux du spectacle vivant, avec d'un côté une valorisation de ses dimensions plastiques et de l'autre de ses dimensions visuelles.

1.1. Une nouvelle place du théâtre, une nouvelle forme de la ville²²⁹

Un des facteurs qui conduit la scénographie à sortir des murs est l'inscription urbaine de l'activité théâtrale. La forme de la ville change avec la présence d'espaces de jeu à l'extérieur et comme l'indique Elie Konigson, cité par Anne Gonon :

²²⁹ Ce titre est une référence explicite au colloque qui a eu lieu à Nantes intitulé *Place du Théâtre, forme de la ville* en 2014. Ces rencontres ont été l'occasion d'interroger la place du théâtre à l'aune des mutations de la ville contemporaine en retraçant sa présence matérielle, les enjeux symboliques, l'évolution des perceptions, les formes architecturales ainsi que les horizons politiques. Ce colloque a fait l'objet d'une publication : Marcel Freydefont et Luc Boucris, *Théâtre/Public, N° 215 : Le théâtre et la ville* (Gennevilliers; Montreuil: Éditions Théâtrales, 2015).

« En Grèce, à Rome, puis dans l'Occident médiéval tardif, l'espace urbain a toujours été le premier espace de jeu, si bien que l'on pourrait paradoxalement affirmer que le problème des origines du lieu théâtral est moins un problème théâtral qu'urbain ! Et qu'en somme, pour analyser le théâtre, il faut analyser la ville. »²³⁰

Durant plusieurs siècles à la suite de l'âge d'or médiéval, l'interdiction est faite de jouer sur la place publique. De nombreuses municipalités se dotent alors d'un théâtre, et pour les plus riches, gratifient une troupe associée. Il se développe alors au sein des théâtres une offre artistique destinée aux nobles et bourgeois d'une classe privilégiée. Ces ouvrages prennent une place importante dans le travail d'embellissement des villes amorcées au XVIII^e siècle. Par ailleurs, au sein des lieux de pouvoirs comme le palais de Versailles, une dimension festive ne cesse de s'accroître et au XVII^e et XVIII^e siècle. Des spectacles, bals, et autres feux d'artifices sont organisés dans la cour du palais et nécessitent la mise en place de dispositifs scénographiques²³¹. Avec la révolution Française, une nouvelle liberté est accordée à l'ouverture de salles privées²³², et bientôt, les lieux du théâtre se multiplient. En plus des pièces de répertoires, au sein des salles privées, un nouveau genre apparaît, le *mélodrame*²³³. Les comédies de ce type attirent un public plus populaire et les codes du théâtre se transforment. À Paris, le boulevard du Temple devient célèbre pour sa concentration de théâtres et de l'effervescence artistique qui déborde hors des murs des théâtres sur l'espace urbain.

1.1.1. Embellissement des villes et dimension festive au XVIII^e siècle

Le siècle des Lumières ouvre de nouveaux horizons et des opérations d'embellissement des villes sont menées. Les théâtres, par leurs tailles, leurs monumentalités prennent de l'importance et deviennent progressivement des bâtiments *névralgiques* de la composition urbaine. La notion d'*embellissement de la ville*²³⁴ émerge et désigne à la fois des transformations physiques de l'espace urbain, ainsi qu'une nouvelle façon de penser, représenter et pratiquer la ville. C'est alors que l'on décide d'organiser les villes et leurs circulations magnifiant les théâtres, jouant de l'illusion perspectiviste pour aménager les places, les entrées, et les parvis des lieux de spectacles avec les premiers plans d'embellissement. C'est une mise en scène des *théâtres-monuments* qui s'opère et qui se

²³⁰ Anne Gonon, « Qu'est-ce que le théâtre de rue ? de la définition du genre artistique " théâtre de rue " », Mémoire (institut d'Études politiques de Lyon, septembre 2001).

²³¹ Voir à ce sujet, Éric Monin, *L'espace de l'artifice* (Nancy: Musée des beaux-arts de Nancy, 2005).

²³² Philippe Bourdin, « Introduction. Théâtre et révolutions », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367 (1 mars 2012): 3-15.

²³³ Le *mélodrame* au théâtre est une sorte de drame populaire qui apparaît au moment de la révolution Française. Les pièces sont très codifiées, le public connaît par avance les règles. On y trouve toujours les mêmes types de personnages, les méchants, les bons et les victimes. Le boulevard du Temple à Paris est reconnu pour être en quelque-sort le chef-lieu de ce genre populaire.

²³⁴ Pour plus de détails voir à ce sujet ; J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII^e siècle* (Paris: Editions A&J Picard, 2000); Daniel Rabreau et al., *La nature citadine au siècle des Lumières: Promenades urbaines et villégiature* (Bordeaux: William Blake And Co, 2006). Daniel Rabreau nous renseigne sur les liens entre embellissement des villes et théâtralité, identité urbaine et théâtre. Daniel Rabreau, « Le théâtre et l'"embellissement" des villes de France au XVIII^e siècle » (Th. Etat, 1978). Sa thèse a fait l'objet d'une publication; Rabreau, *Apollon dans la ville*.

poursuivra jusqu'au XIX^e siècle, avec l'apparition de hall ouvert sur la ville comme pour le Théâtre Graslin de Nantes²³⁵ ou l'Opéra Garnier à Paris. Dans la continuité des architectures de fêtes²³⁶, on met en valeur de façon durable les lieux de théâtre pour qu'émane du bâtiment une sensation de théâtralité, faisant de l'architecture un récit²³⁷. D'un autre côté, la révolution industrielle apporte les possibilités d'une structuration de la ville moderne dans un courant hygiéniste qui favorise les grands ensembles et contrebalance les possibilités de mise en scène de l'architecture et des places situées à proximités des théâtres. Bien que nous ne souhaitons pas ici argumenter autour de l'émergence de ce qui composera plus tard le socle d'une discipline moderne à savoir l'urbanisme, partant des travaux d'embellissement, le XIX^e siècle tend à une organisation nouvelle des villes. Ainsi comme a pu le souligner l'historienne Françoise Choay, évoquant *l'urbanisme* dans son anthologie :

« Ce néologisme correspond à l'émergence d'une réalité nouvelle : vers la fin du XIX^e siècle, l'expansion de la société industrielle donne naissance à une discipline qui se distingue des arts urbains antérieurs par son caractère réflexif et critique, et par sa prétention scientifique »²³⁸

Cet aspect architectural, urbain et territorial est à prendre en compte pour comprendre la façon dont progressivement l'activité théâtrale s'est réinscrite dans les espaces publics. Critiquant pour partie des nouvelles façons de concevoir les villes par des ingénieurs, l'architecte Camillo Sitte évoque « *l'urbanisme selon ses fondements artistiques* »²³⁹ en indiquant que « *l'attirail pittoresque du décorateur de théâtre, ne nuirait pas à la ville moderne* »²⁴⁰ tout en émettant des réserves dans sa réalisation concrète, faisant de la confrontation entre aspect pittoresque et aspect pratique de la ville un problème difficilement résoluble au-delà des mots. Camillo Sitte souhaite le développement d'un urbanisme culturaliste qui s'inspire de l'organisation du forum grec ou encore de la forte dimension scénique des espaces publics médiévaux. L'architecte émet l'idée que les places pourraient être envisagées comme des lieux de spectacles, afin d'éviter d'omettre la prise en compte d'aspects esthétiques dans la construction d'une ville ; « *Mais il ne faudrait pas, pour autant, perdre courage, et renoncer purement et simplement à chercher une solution artistique, pour nous contenter de la simple technique, comme s'il s'agissait de construire une route ou une machine* »²⁴¹. Le XIX^e siècle est donc une période charnière dans l'apparition d'une pratique de l'aménagement urbain spécifique en relation avec la révolution industrielle différente de la pratique d'art urbain. La question des relations contemporaines entre scénographie et urbanisme sera quant à elle développée au sein du chapitre six. Par ailleurs, avec l'héritage laissé par le siècle des lumières, et les libertés accordées aux troupes de théâtre, ces

²³⁵ Daniel Rabreau, « L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. : Une "nouvelle Athènes" sur la Loire : migrations et mutations architecturales (1780-1820) », in *Graslin : Le temps des Lumières à Nantes*, éd. par Arnaud Orain et Philippe Le Pichon, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015), 273-89, <http://books.openedition.org/pur/5539>.

²³⁶ Nous avons déjà abordé cette thématique au sein du chapitre 1 afin de montrer qu'au-delà d'un enfermement au sein de lieux couverts du théâtre, la scénographie à l'extérieur est mobilisée lors de grandes fêtes dans une dimension spectaculaire. L'architecture y est mise en scène.

²³⁷ Rabreau, *Apollon dans la ville*.

²³⁸ Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*. p.8.

²³⁹ Sitte, Wiczorek, et Choay, *L'Art de bâtir les villes*. p.117.

²⁴⁰ Ibid. p.117.

²⁴¹ Ibid. p.119.

dernières peuvent à nouveau se produire, d'abord dans les foires au XVII^e siècle, puis plus tard sur l'espace urbain dès la fin du XVIII^e siècle. Alors que de nouvelles pratiques urbanistiques apparaissent, les espaces de la ville se transforment à nouveau en *scènes urbaines théâtrales*. À Paris, au XIX^e siècle, le déplacement des troupes sur l'espace public et l'essor du nombre de théâtres conduit à une concurrence. De petites saynètes se développent sur les parvis des théâtres comme cela a pu s'observer au niveau du boulevard du Temple à Paris. Dès lors, l'activité théâtrale n'est plus seulement circonscrite au sein d'un espace clos.

1.1.2. Le boulevard du Crime au XIX^e siècle, un exemple singulier

Le boulevard du Temple, situé à la limite entre le 3^{ème} et 11^{ème} arrondissement de Paris, a été renommé au XIX^e siècle *le boulevard du Crime* du fait d'une concentration de théâtres, de baraques, de saltimbanques, de marchands ambulants dans cette partie de Paris :

« *Sur le boulevard du Temple rebaptisé Boulevard du Crime se déploient, à la faveur de la liberté des théâtres octroyée en 1791, ces nouvelles formes dramatiques. Pantomimes, mélodrames, féeries ou pièces équestres sollicitent les sens, fascinent les regards, plongent les spectateurs dans le ravissement. Ce théâtre du geste et de l'image rivalise avec le théâtre littéraire au point de mettre en péril les hiérarchies esthétiques. Il impose de nouveaux modes d'écriture dramatique. Il promeut la mise en scène au rang de nouvel art ou de dixième muse.* »²⁴²

Ce boulevard à la configuration spatiale particulière, bordé d'arbres, incitait à la promenade, les troupes de théâtres forains qui souhaitaient bénéficier de la concentration des passants s'y implantent. En effet, lorsque les foires sont fermées, cette promenade devient un lieu d'installation ponctuel des petits théâtres de Foire mobiles comme Henri Beaulieu (1873-1953) nous le rappelle en 1905 :

« *Il arriva, la chose était fatale, que les promeneurs, chaque jour plus nombreux, attirèrent au boulevard les bateleurs en plein vent, gens toujours à l'affût des voies très fréquentées, ainsi que les forains à la recherche d'un emplacement pour y installer leurs baraques, pendant la fermeture des grandes foires périodiques.* »²⁴³

À l'époque, ces derniers, forts de leurs succès, sont les seuls à faire concurrence à la troupe de la Comédie-Française. Ces bateleurs et bonimenteurs fonderont par la suite de façon pérenne, le long du boulevard, des *baragues* à savoir des théâtres qui s'adressent à un large public. La vie urbaine est ponctuée par les représentations théâtrales, la légende raconte que ce ne sont pas moins de 130 000 crimes²⁴⁴ qui ont eu lieu à cet endroit faisant connaître le boulevard du Temple comme celui du Crime et de la tenue de spectacles de comédies et

²⁴² « N° 4 Boulevard du crime : | Revue Orages », consulté le 12 juillet 2016, http://orages.eu/?page_id=317.

²⁴³ Henri (1873-1953) Beaulieu, *Les théâtres du boulevard du Crime, cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs : de Nicolet à Déjazet (1752-1862)... / Henri Beaulieu, 1905*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122811d>. p.6.

²⁴⁴ Ibid. Pour rappel, ce sont des crimes joués au théâtre et non réels comme on a pu parfois le voir écrit. Ces crimes s'inscrivent dans la trame du *mélodrame*.

mélodrames. Il se trouvait le Théâtre-Lyrique, le premier théâtre de l'Ambigu, le Cirque-Olympique, les Folies-Dramatiques, la Gaîté, les Funambules, les Délassements-Comiques, le théâtre des Associés, le théâtre des Pygmées, le Petit-Lazari, mais aussi un certain nombre de cabarets et café-concert. Cette rue est redéfinie par l'activité théâtrale, son ambiance change, et elle est perçue comme un lieu de représentation à part entière. On y retrouve des dispositifs scéniques provisoires pour accompagner le jeu, et la fonction de scénographie ici est liée à l'organisation succincte d'un espace de représentation. D'abord pris d'assaut par les forains, nous pouvons observer ensuite l'apparition d'une série de petites formes de spectacles qui sont menés en écho avec la programmation des théâtres. En effet, le boulevard devient l'endroit où l'on achalande le client, avec des formes brèves en relation directe avec les spectacles qui sont joués à l'intérieur des théâtres. Il y a donc une continuité avec le spectacle qui s'ouvre à nouveau de cette façon à la vie urbaine. Le succès est tel, qu'un certain nombre d'accidents de la circulation sont dénombrés et le préfet alors en place, souhaite faire cesser cette activité théâtrale urbaine, y voyant là des troubles à l'ordre public.



Figure 16 : Illustration des Théâtres du Boulevard du Temple. Provost.

Source, L'Illustration, Journal Universel, avril 1862, p.240.



Figure 17 : Plan des transformations du Boulevard du Temple par Haussmann.

Source, Laurent Gloaguen, www.verque.com, consulté le 20/10/2016.

En 1862, le baron Haussmann décide de détruire la partie est du Boulevard, afin d'y réaménager la place de la République et d'effectuer des percées urbaines malgré les nombreuses pétitions et protestations. Ainsi comme nous l'indique l'historien Christophe Charle, la géographie théâtrale se modifie et s'embourgeoise²⁴⁵. En effet, les théâtres détruits sont réimplantés dans des quartiers à l'ouest de Paris, plus riches, et ceux qui sont à nouveau installés dans ce quartier voient leur public changer, car la rénovation complète engagée par Haussmann revalorise le secteur et les habitants les moins aisés migrent vers des quartiers périphériques. La même année, en 1862, les travaux de l'opéra Garnier débutent.

²⁴⁵ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle: Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle* (Presses Universitaires de France, 2015).

La montée en puissance de l'urbanisme, au sein des métropoles, modifie le rapport qui existe entre théâtre et cité. Nous voyons au travers de cet exemple²⁴⁶ que tantôt ce sont des situations urbaines nouvelles qui appellent à une théâtralité, tantôt il s'agit de l'activité théâtrale qui sort de ses murs à la rencontre de la vie urbaine. Après avoir été cloisonné dans des lieux dédiés, le théâtre retrouve un succès populaire, qui, avec la création d'un nouveau genre, réapparaît dans l'espace urbain et modifie la perception que l'on peut avoir d'un lieu venant même à être renommé pour mieux identifier l'activité théâtrale qui s'y déroule. Néanmoins, ce vent de liberté accordé à la population française est de courte durée, les monarchistes de la II^e république souhaitent reprendre la main sur la production théâtrale Française. Le théâtre se développe et très rapidement la construction des lieux-monuments de plus en plus emblématiques se poursuit. C'est ici que la notion de théâtralité prend tout son sens pour associer une fonction de scénographie à la construction des villes dans le rapport pérenne/éphémère.

1.1.3. Du théâtre monumental au Théâtre-temple

Comme nous avons pu l'aborder au sein du premier chapitre, des dispositifs scénographiques éphémères sont mis en place entre le XVII^e siècle et le XIX^e siècle dans les villes, et notamment à Paris, à l'occasion de la célébration d'anniversaires et de grands événements qui rythment la vie de la royauté. Les architectures de fête font suite aux grandes célébrations religieuses médiévales. Cette pratique se développe accompagnant les projets architecturaux et urbains et/ou de mise en valeur de monuments, dans un cadre spectaculaire et festif. Avec l'accélération de la construction de lieux dédiés au théâtre construit selon un modèle dit à l'italienne, une spécificité française se dessine. Comme nous le rappelle l'historien Daniel Rabreau, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la France réinventait le théâtre monumental :

« La poétisation culturelle, si l'on peut dire, parfaitement urbaine, de l'activité théâtrale hausse au rang de monument la salle de spectacle : ce n'était pas le cas avant 1750, dans aucun pays d'Europe, pas même en Italie où la salle instrumentale, incomparable, ne s'extériorisait pas, bien qu'elle servît de modèle universel. La France, inspirée par les Lumières, réinventait le théâtre monumental, adapté aux mœurs civiques souhaitées : l'image de l'antique était le garant de cette mutation d'une vraie activité sacrée, en Grèce, en un trait de mœurs civiques identitaires à l'époque moderne. Il fallait alors accorder l'extérieur et l'intérieur du projet et introduire l'architecture savante dans la salle de spectacle du Théâtre-temple »²⁴⁷

C'est ainsi que progressivement les espaces clos qui renferment la scène en étant totalement coupé du flux urbain et de la vie de la cité cherchent à retrouver le lien avec l'espace

²⁴⁶ D'ailleurs pour mieux saisir l'ambiance présente sur le boulevard du Crime au XVIII^e siècle voir à ce sujet le film *Les enfants du paradis* de Marcel Carné (1945) qui se déroule à Paris, dans les années 1828, sur le boulevard du Crime et au sein du théâtre des Funambules.

²⁴⁷ Daniel Rabreau, « L'image du monument et l'éducation du regard au XVIII^e siècle. De la figuration du projet à la mise en scène de sa réception » (La représentation du monument, Université d'Aix-en-Provence, 2003).

extérieur et plus généralement avec leur inscription urbaine. Dans un certain nombre de lieux de spectacle comme l'Opéra Garnier²⁴⁸, nous voyons apparaître une forme de mise en scène architecturale de l'édifice, qui conduit à rendre lisible le lien entre intérieur et extérieur réinventant les rapports entre scène et théâtralité.



Figure 18 : L'Opéra Garnier, Paris, construit par Charles Garnier.

Source, <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Palais%20Garnier.html>, consulté le 18/06/2017.

L'opéra Garnier a été inauguré en 1875. Ce bâtiment est considéré comme l'un des plus aboutis de son époque alors que déjà débute les prémices des révolutions scéniques qui remettent en cause ce type de bâtiment.

Cette notion de théâtralité n'est plus strictement circonscrite à l'espace scénique mais se diffuse dans un art de l'embellissement, avec une mise en scène des édifices architecturaux de plus en plus poussée. L'essence théâtrale va alors participer du renouvellement de l'esthétique des villes laissant une place à l'expérience sensible²⁴⁹. C'est aussi une évolution des époques qui s'amorce avec la naissance du libéralisme. Les théâtres entrent en concurrence et plus largement les villes deviennent des pôles économiques qui cherchent à se démarquer les unes des autres. Les édifices construits deviennent de plus en plus majestueux et monumentaux. Les inaugurations sont l'occasion de mises en scène éphémères spectaculaires. L'organisation de la ville change, les espacements autour des théâtres évoluent²⁵⁰. L'implantation de places et de grands boulevards permet des jeux de perspectives et participe de la mise en ordre urbaine.

Les nouvelles salles de spectacles répondent alors au paradigme suivant ; d'un côté, il y a la poursuite de l'enfermement du théâtre pour produire un lieu opérant techniquement avec la construction d'une machinerie de spectacle complexe (un système instrumental), et de l'autre, une injonction nouvelle d'organisation du rapport entre activité intérieure et espace extérieur pour s'inscrire dans la vie urbaine et résister à l'ouverture de la concurrence. C'est

²⁴⁸ Charles Garnier, Georges BANU, et Martine KALANE, *Théâtre (Le), Le temps du théâtre* (Paris: Actes sud, 1990).

²⁴⁹ Voir à ce sujet Rabreau, *Apollon dans la ville*. et notamment les chapitres « les enjeux du spectacle » et « la planification de l'embellissement des villes ».

²⁵⁰ Ibid. p.53.

ainsi que l'on observe les prémices de la situation contemporaine, avec un maintien d'une activité au sein d'édifices architecturaux dédiés — depuis le XIX^e siècle, les villes n'ont pas cessé de construire des théâtres²⁵¹ — et une volonté de sortir de ses murs pour proposer de nouvelles typologies de spectacles.

Le théâtre monument a ceci de particulier qu'il mobilise ce que l'on pourrait appeler *l'essence théâtrale* en amont et aval de la représentation. En effet, en s'extériorisant à nouveau, l'art de la scénographie ne se trouve plus circonscrit à la conception de l'espace scénique mais se diffuse plus largement dans la construction et l'ordonnement des édifices de spectacles. Ainsi, lorsque les frontières spatiales de la théâtralité évoluent, le rapport entre les métiers redevient perméable, les pratiques pour théâtraliser les espaces extérieurs et établir un parcours du spectateur de l'extérieur vers le cœur des théâtres mettent l'art de la scénographie à l'interface entre plusieurs métiers. À partir du siècle des Lumières, alors que les métiers techniques du théâtre au sein de l'édifice tendent à se spécifier autour de la cage de scène, à l'extérieur, ce sont plusieurs corps de métier qui prennent en charge une fonction de scénographie en relation avec la peinture, l'architecture et l'embellissement des villes.

La scénographie est alors présente en dehors de la représentation, notamment dans l'architecture de fête ou encore pour accompagner les travaux d'embellissement. Ici, cette fonction qui n'est pas nommée en tant que tel est prise en charge par des architectes-relais et se diffuse plus généralement avec l'accroissement des dispositifs de divertissement. Il s'agit de passer de l'organisation d'un point de vue sur la scène à la mise en place de multiples points de vue pour donner à voir l'ouvrage dans une succession de plans et signifier sa monumentalité. Dès lors, la scénographie a pour fonction d'induire une narration urbaine au service de la mise en scène des édifices. Selon Robert Abirached, l'essor des théâtres-monuments a permis aux villes de « *marquer leur centre-ville par un signal puissant* »²⁵² et tend au changement de paradigme. Il ne s'agit plus uniquement de circonscrire l'espace de jeu du théâtre, mais de trouver les moyens par l'inscription urbaine des théâtres-monuments et l'organisation formelle des espaces urbains à proximité — selon un esprit culturaliste — de diffuser une théâtralité hors les murs. Cette organisation spatiale correspond à l'évolution de la société de plus en plus encline aux activités industrielles marchandes, et le théâtre se soumet alors à l'économie de marché²⁵³. Bientôt la création d'événements à l'échelle d'une ville, dans un objectif de valorisation du dynamisme économique d'un pays, comme les expositions universelles ont donné l'opportunité pour le divertissement de se réinventer.

²⁵¹ Voir à ce sujet Marcel Freydefont et Luc Boucris, *Théâtre/Public, N° 215 : Le théâtre et la ville* (Gennevilliers; Montreuil: Éditions Théâtrales, 2015); Jean Chollet et Marcel Freydefont, *Les lieux scéniques en France 1980-1995: 15 ans d'architecture et de scénographie*, Scéno+ (Paris: Ed. AS, 1996).

²⁵² Robert Abirached « préface » in Chollet et Freydefont, *Les lieux scéniques en France 1980-1995*.

²⁵³ Voir à ce sujet, William Jack Baumol, « L'avenir du théâtre et les problèmes des coûts du spectacle vivant », in *L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel: colloque international, Nice, 15-16 octobre 1984*, par Association pour le développement et la diffusion de l'économie de la culture et France. Ministère de la culture. Service des études et recherches, éd. par Xavier Dupuis et Augustin Girard (Paris, France: la Documentation française, 1985).

1.2. L'invention de la ville marchandise et la spectacularisation des espaces urbains

Au XIX^e siècle, avec la révolution industrielle l'imaginaire marchand naît, encouragé par le libéralisme économique. Nous avons abordé les prémices — en ce qui concerne le théâtre — avec les exemples précédents ; le boulevard du crime nous a montré comment l'ouverture à la concurrence entre les théâtres privés amène de nouvelles formes d'occupation de l'espace urbain et la construction de théâtre-monument vient changer le paradigme. Paris devient une référence de l'activité théâtrale, avec une grande concentration de théâtres, soutenue aussi par l'essor et le succès des expositions universelles. En effet, c'est une société dans sa globalité qui progresse rapidement en fonction des différentes avancées technologiques et industrielles du XIX^e siècle, dans un renouvellement de l'imaginaire des villes porté par un esprit capitaliste²⁵⁴.

1.2.1. Les expositions universelles du XIX^e et XX^e siècle

La toute première exposition universelle est organisée à Londres en 1851, par Joseph Paxton (1801-1865) et rencontre un très grand succès. D'autres pays souhaitent alors organiser, à leur tour, des expositions de cette envergure pour y exposer la création industrielle, les arts appliqués et les beaux-arts. Les œuvres exposées devaient répondre à la thématique de l'événement. Plus de vingt expositions universelles ont eu lieu entre 1851 et 1935. En 1855, s'installe la première exposition universelle se déroulant en France, à Paris. C'est une exposition temporaire estivale s'inscrivant dans la tradition des Foires, qui prend place sur le Champ de Mars et qui rencontre un succès populaire. Au-delà de l'espace dédié, c'est un ensemble de boulevards dont les façades sont habillées de cartons pates et stuc pour donner à voir la ville sous ses meilleures perspectives. Ici, certains aspects sont traités scénographiquement, c'est-à-dire en aménagement au sein de la ville des points de vue, dans un enchevêtrement entre une vision réelle et imaginaire de l'espace urbain, dans une volonté « *d'embellissement stratégique* »²⁵⁵ comme a pu le relever Walter Benjamin. Ce dernier nous éclaire sur l'utilisation de ces procédés au service de la mise en scène du pouvoir, et de la valorisation des édifices comme attracteurs économiques :

« *Les temples du pouvoir spirituel et séculier de la bourgeoisie devaient trouver leurs apothéoses dans le cadre des enfilades de rues. On dissimulait les perspectives avant l'inauguration par une toile que l'on soulevait comme on dévoile un monument et la vue s'ouvrait alors sur une église, une gare, une statue équestre ou quelque autre symbole de civilisation.* »²⁵⁶

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, ces pratiques se répandent, notamment au travers la multiplication des expositions universelles qui ont eu lieu en France. La plus connue, celle de 1889, nous a laissé en héritage la tour Eiffel. Lors de cette édition, de nombreux pavillons sont construits, dont *Le palais des machines* dessiné par l'architecte Fernand Dutert où la

²⁵⁴ Lipovetsky et Serroy, *L'esthétisation du monde*.

²⁵⁵ Walter et Lacoste, *Paris, capitale du XIX^e siècle*. p.57.

²⁵⁶ Ibid. p.57.

création industrielle est mise en scène dans un dispositif de monstration qui rappelle les procédés de mise en valeur des œuvres d'arts. Les édifices construits sont de plus en plus grands, comme pour l'exposition de 1900 qui se déploie sur un périmètre de 120 hectares (dix fois plus grand que l'exposition de 1955) et qui attire environ 50 millions de visiteurs²⁵⁷. L'exposition de 1900, témoin de la belle époque, était conçue pour émerveiller et divertir le visiteur, ce qui contribue à son succès. C'est l'ensemble d'un quartier qui fait l'objet d'un traitement spécifique dans une spectacularisation des espaces urbains par l'emploi de fantasmagories. Le sociologue Marc Berdet dans son ouvrage *Les Fantasmagories du Capital*²⁵⁸ revient sur la question des *fantasmagories* décrites par Walter Benjamin en mettant l'accent sur la naissance de la *ville-marchandise* et l'utilisation de la ville comme un décor : « *les fantasmagories du capital transforment l'environnement bâti en images de rêve destinées à la foule* »²⁵⁹. Le sociologue nous renseigne sur le développement d'un imaginaire marchand en partant des fantasmagories des passages de Paris, véritables lieux de rêveries, prétexte à la flânerie et à la contemplation pour s'intéresser aux expositions universelles et leur mise en scène progressive. Les expositions universelles ont permis le développement d'un art de la spectacularisation dans un objectif mercantile, autour de fantasmagories que la scénographie accompagne dans une dimension perspectiviste autour d'un phénomène esthétique et sensible.

²⁵⁷ Les chiffres énoncés proviennent du Bureau International des Expositions (BIE). Il s'agit de l'organisation inter-gouvernementale qui organise et encadre les Expositions Universelles depuis 1931.

²⁵⁸ Berdet, *Fantasmagories du capital*.

²⁵⁹ Ibid. p.10.

Encadré n°3 : L'Exposition Universelle de 1900



Figure 19 : Vue d'ensemble de L'Exposition Universelle, Lucien Baylac (1851–1913). Source, Bibliothèque du Congrès des États-Unis, n° : ppsca.15645.

Figure 20 : Plan pratique de L'Exposition Universelle, dessiné par Henri Lokay. Source, www.lartnouveau.com, consulté le 06/06/2017.



Figure 21 : Le palais de l'électricité, gravure.

Source, <http://collections.bm-lyon.fr/PER0034b9e212e26307>, consulté le 06/06/2017.

Figure 22 : Le palais de l'électricité « Champ de Mars. Palais de l'électricité, fête de nuit », Neurdein frères Tirage sur papier albuminé.

Source, BnF, Estampes et Photographie, D.L. 1900, Qb1 1900 folio, Exposition universelles, photographies de Neurdein, tome 3.

L'illumination nocturne du palais de l'électricité crée une ambiance festival. Ces illustrations nous renseignent sur la façon dont les espaces sont organisés comme des lieux scéniques. Autour cette fois d'innovations technologiques, il y a une mise en scène des bâtiments et l'utilisation d'une dimension théâtrale au service du divertissement.

À cette période le champ de la poésie investit la thématique de ville²⁶⁰ et un certain nombre d'auteurs envisagent une mise en œuvre maîtrisée des ambiances urbaines prenant en compte l'expérience vécue de l'individu²⁶¹. La dernière exposition universelle s'est déroulée à Paris, en 1937, à la veille de la seconde guerre mondiale. Pendant la crise, les expositions perdurent sous une nouvelle forme avec la création du Bureau International des Expositions (BIE) en 1928. Ces événements ne mettent plus nécessairement en avant le progrès industriel et le prestige national, mais deviennent plutôt des lieux d'échanges et de discussions autour des défis globaux de société. Après-guerre, le dispositif d'exposition universelle perdure avec une exposition tous les cinq ans. Sur le territoire français, d'autres types d'initiatives qui spectacularisent les espaces urbains apparaissent, initiés notamment par les artistes. Ainsi, les lieux du théâtre et du divertissement sont remis en question, et la ville tend à se transformer à nouveau en espace scénique.

1.2.2. La remise en question du lieu théâtral

Avec l'apparition d'édifices monumentaux que sont les théâtres du XIX^e dont la théâtralité est un vecteur symbolique de la puissance des villes, le choix du lieu même du théâtre pour se représenter est remis en cause par les artistes. En effet, les théâtres-monuments dans les grandes villes ne revêtent pas le caractère populaire des anciens lieux de représentations comme les jeux de paumes ou encore les théâtres privés du Boulevard du Crime.

Avec l'avènement du capitalisme industriel, le théâtre s'embourgeoise, les nobles sont remplacés par une classe de privilégiés, qui se rend au théâtre pour se donner elle-même en spectacle. Nous assistons à une segmentation du prix des places avec un éloignement des classes populaires²⁶², ce qui fait d'un certain nombre d'artistes vont progressivement chercher à s'affranchir des codes de ce théâtre qui semble alors très figé d'un point de vue spatial et social comme nous l'indique Denis Bablet en 1978 :

« La remise en question du lieu théâtral depuis 1870 réside essentiellement dans le désir d'échapper, en vertu de principes sociaux et esthétiques, aux contraintes du théâtre à l'italienne. Il s'agit donc, soit de le transformer, soit de concevoir des architectures nouvelles, soit encore de redécouvrir de nouveaux lieux scéniques. »²⁶³

Même si cela ne constitue par l'objet central de notre thèse, il est important de rappeler que la remise en question du lieu théâtral est complète, elle se joue à la fois à l'intérieur de l'édifice et à l'extérieur. Les artistes souhaitent être plus proches du public et en même temps ils souhaitent mieux être entendus et vus dans une architecture moins contrainte.

²⁶⁰ Lire à ce sujet, Alain Mons, *Les lieux du sensible villes, hommes, images* (Paris: CNRS éditions, 2012).

²⁶¹ Cette question fait écho à des problématiques contemporaines, voir, Jean-François Augoyard et Ambiances architecturales et urbaines (Grenoble), éd., *Faire une ambiance Creating an atmosphere: actes du colloque international, Grenoble, 10-12 septembre 2008* (Bernin: À la croisée, 2011).

²⁶² Sonrel, *Traité de scénographie*.

²⁶³ Denis Bablet « La remise en question du lieu théâtral » in Denis Bablet et Jean Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne* (Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1978). p.15.

Encadré n° 4 : Le Théâtre à l'italienne, un théâtre instrumental

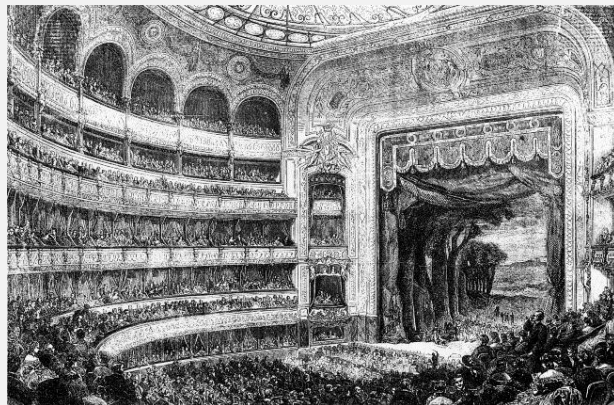
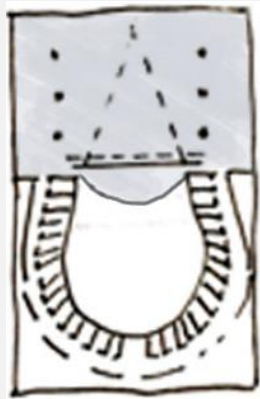


Figure 23 : Schéma d'implantation théâtre à l'italienne. Source, Emmanuelle Gangloff.

Figure 24 : Théâtre du Chatelet, Paris. Source, www.nicolight.fr, consulté le 06/06/2017.

Autour de ce lieu, une spécialisation des métiers techniques autour de sa fonction d'instrument s'opère. L'équipement scénique se complexifie, offrant un champ des possibles quant aux effets scénographiques utilisés, mais en même cette machine à jouer contraint énormément la création qui s'ordonne toujours dans une perspective linéaire. Le cadre instaure une séparation entre le public et la scène.

À l'intérieur, la configuration dite à l'italienne montre ses limites²⁶⁴, notamment dans l'organisation du rapport scène/salle et des variations possibles du dispositif scénographique. À l'époque, le metteur en scène André Antoine dénonce les mauvaises conditions de visibilité et d'audition dans la configuration du théâtre à l'italienne. En effet, la boîte optique est figée, elle permet un certain nombre d'effets scéniques qui sont circonscrits à la scène. Le public est placé à distance, et le cadre assure une séparation trop importante pour permettre une continuité entre la salle et la scène. La cage de scène emprisonne le lieu de la fiction, l'espace du rêve n'arrive plus à parvenir jusqu'à l'espace du spectateur. Ce dernier ne se focalise plus exclusivement sur le spectacle à voir derrière ce cadre, et la salle devient un monde de sociabilité à part entière où le public se montre plus qu'il ne regarde. Un certain nombre d'acteurs tentent de reconquérir d'un public populaire, moins bourgeois, ce qui passe par la remise en question de l'édifice même du théâtre. Les artistes de théâtre cherchent à s'en échapper, à le réinventer, et à sortir de ce rapport frontal, qui aplanie en deux dimensions l'espace du jeu. D'ailleurs, le système de perspective linéaire est un principe très contraignant, qui a fait disparaître la fonction de scénographie, en revalorisant les *décorations*. Au sein des théâtres basés sur le modèle à l'italienne, l'illusion du drame prend forme concrètement dans la construction d'une perspective linéaire. Cette dernière, ne peut qu'être obtenue à travers l'établissement architectural d'un rapport codifié entre l'espace du spectateur et l'espace de jeu. Cette architecture qui permet un point de vue frontal sur la

²⁶⁴ À ce sujet lire, Collectif, *THÉÂTRES EN VILLE, THÉÂTRES EN VIE* (Paris: Éditions L'Harmattan, 2001).

scène offre le dispositif de vision nécessaire à la construction de l'illusion scénique. C'est là que se rejoignent des problématiques de remise en question du lieu théâtral dans sa spatialité à l'intérieur et à l'extérieur car c'est finalement le rapport entre spectateur et acteur qui se réinvente. Pour sa part, le chercheur Pierre Francastel nous rappelle l'ambivalence de signification lorsqu'il le lieu théâtral est évoqué :

« Pour les uns, le lieu théâtral, c'est le bâtiment, l'architecture, le cadre matériel dans lequel se passe le spectacle théâtral. Pour d'autres, le lieu théâtral, ce n'est pas seulement la coquille dans laquelle se situe le spectacle théâtral, c'est-à-dire le cadre mental, la projection et la réévocation par le spectateur d'une image qui a été dans l'esprit de l'auteur, dans l'esprit du metteur en scène et des auteurs et qui vient ensuite dans l'esprit des spectateurs »²⁶⁵

Ainsi, le cadre matériel de la représentation devient une machine architecturée complexe qui semble finir par écraser les possibilités de construction du paysage mental propre à l'action jouée par le spectateur, dont la place est figée. Il y a alors un rejet de la frontalité au sein du théâtre, avec d'un côté l'apparition de nouvelles formes de théâtres (théâtre en rond, théâtre total, etc.²⁶⁶) et de l'autre une volonté pour les artistes de revenir à des dispositifs de représentations autonomes qui ne s'appuient pas nécessairement sur un équipement dédié à l'art dramatique. Ce rejet de la frontalité met en avant de façon plus large, une mutation au sein du milieu théâtral avec un désir d'organiser l'échange entre acteurs et spectateurs, dans une volonté de démocratisation de cet art. D'un côté ce sont les rapports au sein même du théâtre-monument qui sont remis en cause — ceci n'est néanmoins pas l'objet principal de notre étude — de l'autre, c'est une reconquête spatiale et sociale de l'espace public comme espace de la représentation qui s'amorce. Ainsi le théâtre tend à se réinscrire physiquement dans la ville et à retrouver sa dimension publique.

2. Démocratisation culturelle, l'espace scénique dans la ville encouragé par une politique de décentralisation

Nous l'avons vu précédemment, le XIX^e siècle permet aux théâtres en tant que lieu spécifique de connaître un véritable essor. Le lieu, devient, en plus d'être l'espace de jeu, un espace symbolique dans la ville, point de rencontre de la société bourgeoise. Le théâtre en tant qu'art est alors un divertissement destiné à une population aisée, qui a les moyens de s'offrir une place de spectacle. Au début du XX^e siècle, des initiateurs souhaitent un théâtre plus populaire et égalitaire, qui ne sera plus vu uniquement comme un divertissement mais comme une expérience d'enrichissement de la société tout entière recouvrant une dimension éducative, voir formative. Après la seconde guerre mondiale, partant d'une volonté de démocratisation, l'État régalien entre progressivement en jeu pour déployer une politique culturelle nationale en faveur de l'art dramatique. Après quelques premières initiatives initiées

²⁶⁵ Pierre Francastel, « le théâtre est-il un art visuel ? » in Bablet et Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*. p.79.

²⁶⁶ Voir le travail de Sandrine Dubouilh sur l'architecture du théâtre populaire entre 1870 et 1970 qui retrace une série d'exemples rompant avec le modèle dominant d'architecte à l'italienne. Sandrine Dubouilh, *Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970* (Paris : Éditions AS, 2012).

par Jeanne Laurent²⁶⁷, la création d'un ministère de la culture accompagne une double dynamique avec une politique de démocratisation et de décentralisation de la culture pour « *aller chercher le public là où il se trouve* »²⁶⁸, c'est-à-dire, potentiellement en dehors des lieux dédiés. Ici, ce qui est entendu par *public* doit être spécifié car, avec l'émergence d'une politique de démocratisation culturelle, cette notion recouvre plusieurs sens. Public est à la fois employé pour désigner l'assistance, mais aussi pour évoquer ce qui est commun, ce qui est porté par la collectivité. Le théâtre en tant qu'art tend alors à redevenir chose publique au sein de la société française. L'État se transforme en un acteur engagé pour la démocratisation culturelle qui participe de l'éducation populaire, et du côté des praticiens du théâtre, les révolutions scéniques du XX^e siècle remettent le drame au centre de la représentation théâtrale. Les artistes souhaitent s'affranchir des lieux convenus du théâtre pour retrouver un rapport plus direct avec le public. L'évolution de la relation avec le public s'inscrit physiquement, avec une volonté de recréer un espace unifié comme a pu le défendre Adolphe Appia²⁶⁹ au sein des lieux consacrés et s'inscrit sociologiquement dans une dynamique de désacralisation du théâtre. Suivant les mutations théâtrales, une série de metteurs en scène choisissent au XX^e siècle de s'extirper des lieux habituellement dédiés aux théâtres pour exercer leur art, interrogeant les lieux même de la représentation comme a pu nous l'indiquer Luc Boucris et Guy-Claude François ;

*« La remise en question du bâtiment théâtral, des rapports de la salle et du public a été le plus visible des changements qu'ils ont ainsi provoqués. Le théâtre s'est mis à sortir du théâtre et à redécouvrir les lieux les plus divers »*²⁷⁰

C'est à la fois la reprise du théâtre ambulant qui s'installe dans des lieux non-dédiés publics, le renouvellement d'une offre sur l'espace urbain, et une désacralisation des institutions théâtrales. Les créateurs recherchent de nouveaux endroits pour se représenter dans un rapport renouvelé avec la population. Il s'agit d'aller au-devant de l'assistance, avec une conquête du public de province à partir des années 1960 et de réinterroger la place du spectateur dans l'art dramatique. Ce mouvement s'amplifie, en France, suite aux événements de Mai 68 par rejet de la censure, et avec la volonté de toucher ce qui sera appelé ensuite le « *non-public*. »²⁷¹.

²⁶⁷ Il ne s'agit pas de faire état de l'historique complet de la démocratisation culturelle en France, mais bien de mettre en évidence le lien entre démocratisation de la culture et pratique hors les murs des lieux dédiés. L'évolution sociétale fait bouger la perception de l'art, et l'État Français va largement s'engager dans la mise en place d'une politique culturelle ayant pour objectif la démocratisation de l'art. Jeanne Laurent est nommée en 1946 sous-directeur des spectacles et de la musique à la Direction générale des Arts et des Lettres, créée en 1945 par décret. Elle œuvre en faveur de la décentralisation dramatique, en accompagnant la création de plusieurs centres dramatiques (tel que le Centre dramatique de l'Est, La Comédie de Saint-Etienne, Le Grenier de Toulouse, le Centre dramatique de l'Ouest, La comédie de Provence. Puis plus tard, en 1951 le Théâtre national Populaire (TNP) est créé. Il sera dirigé par Jean Vilar.

²⁶⁸ Selon une expression couramment employée par Michel Crespin. Cette expression a été largement reprise dans le milieu des arts de la rue. Voir à ce sujet le travail d'Anne Gonon qui se pose la question du public, Anne Gonon "et quels publics?" Colloque "Arts de la rue, « La relation au public dans les arts de la rue » (Entretiens, 2006).

²⁶⁹ Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant* (Genève, Atar, 1921).

²⁷⁰ Luc Boucris et Guy-Claude François « Scénographie (esthétique) » in Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. p.1231.

²⁷¹ La notion est traitée ensuite au sein de l'encadré n°5 intitulé La notion de *non-public*.

2.1. Un nouveau rapport au public / spectateur

L'une des spécificités des révolutions théâtrales du XX^e siècle est d'avoir instauré un nouveau rapport au public rejetant pour partie les codes du modèle à l'italienne. La réhabilitation du mot scénographe est portée par les concepteurs des espaces scéniques qui souhaitent une prise en compte globale du cadre matériel de la représentation, de la scène et du public. Certains réformateurs comme le scénographe René Allio (1924-1995) ont cherché à faire évoluer le rapport scène/ salle, revalorisant alors le terme de scénographe, et laissant la place à l'élargissement des domaines d'interventions de ce dernier (notamment avec l'émergence du scénographe d'équipement). René Allio voyait le théâtre « *comme un instrument de diffusion de la culture dans un public à élargir sans cesse, à appeler au théâtre* »²⁷²

La question de l'interaction avec le spectateur — l'une des fonctionnalités de la scénographie — revient au centre du débat du fait d'une injonction à la participation comme a pu le décrire Chloé Langeard²⁷³. Cela se traduit par une évolution des formes architecturales théâtrales. Les scénographes inventent alors des configurations scéniques pour toucher le public, afin d'avoir une relation privilégiée avec lui en réduisant l'écart symbolique et physique entre la scène et la salle. Dans le même temps, d'autres praticiens souhaitent se confronter à l'espace public, comme le metteur-en-scène Jean Vilar, qui initie les représentations en extérieur à l'occasion du festival d'Avignon dans la cour du Palais des Papes. Par le biais de festivals, de célébrations diverses, des représentations sont à nouveaux données en plein-air et des compagnies font le tour des villes pour présenter leurs spectacles dans des lieux variés, qui ne sont pas nécessairement affectés à l'activité théâtrale. Plus tard, le mouvement de mai 1968 bouleverse à nouveau les pratiques proposées dans l'espace public. Toute une génération s'est réappropriée les espaces publics comme lieux de paroles et de débat, retrouvant là, une sorte d'espace politique, d'agora démocratique. Le théâtre vit alors une crise profonde comme en témoigne les événements d'Avignon en 1968 où une foule veut pouvoir assister au spectacle *Paradise* de la compagnie Living Theater gratuitement alors que Jean Vilar leur tient tête. Refusant un monde dans lequel les artistes ne se reconnaissent pas, des compagnies n'hésitent plus à sortir du théâtre pour aller au-devant du public remettant largement en question les codes de la représentation théâtrale, et les conditions d'accès au spectacle.

²⁷² Bablet et Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*.

²⁷³ Langeard, « Penser les catégories de pensée ».

Encadré n°5 : la notion de *non-public*

De la prise en compte du public :

Après la seconde guerre mondiale, dans une perspective d'évaluation de la politique publique, les publics ont été catégorisés comme le souligne Chloé Langeard : « Dès la création d'un ministère des Affaires Culturelles en France, sous André Malraux, dans les années 1960, la question du public s'est imposée comme centrale au regard de l'impératif de démocratisation de la culture, clé de voûte légitimant la mise en œuvre d'une politique publique dans ce domaine. »²⁷⁴. Du côté des artistes, la question du public est relayée par une remise en cause du théâtre, des dispositifs de représentation.

À l'émergence d'une notion spécifique le *non-public* :

Les publics ont donc été catégorisés, et très vite la question du *public éloigné* s'est posée, en voulant inclure dans les études sociologiques sur les publics, la partie de la population qui ne se rendait jamais au théâtre et plus largement qui avait accès à aucune forme de culture. Francis Jeanson en 1968 est l'un des premiers à évoquer « une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel »²⁷⁵. Comme l'indique Chloé Langeard « Face à cette catégorie de public s'élève son double négatif, le « non-public », à savoir ceux qui n'accèdent pas à la culture ou, plus précisément, qui ne fréquentent pas les équipements culturels. Public et non-public ne constituent pas deux groupes homogènes clairement distingués : il existe entre eux un continuum, formé par la catégorie de public potentiel ».²⁷⁶ Le sociologue Laurent Fleury revient sur « l'invention de la notion de « non-public » »²⁷⁷ dans une vision critique et met en garde contre l'emploi trop mécanique de ce terme. Les artistes emploient cette notion pour parler d'une assistance à conquérir. Même si le public lors d'un spectacle n'est jamais *acquis*, en employant le terme de non-public, les artistes défendent la volonté de toucher un public inhabituel, une partie de la population qui n'est pas habituée à voir des spectacles, différents des connaisseurs. Cette notion a été largement relayée dans les catégorisations des publics des politiques culturelles et dans cette étude, nous préférons évoquer le terme de *public-population* qui émerge en même temps que les arts de la rue et qui reste une notion émanant des praticiens de l'espace public.

Pour arriver à toucher un *public-population* :

Comme a pu le faire remarquer Christian Ruby lors d'une discussion avec Emmanuel Wallon « Le public est à faire, il n'existe pas avant la corrélation à un objet qui rassemble, projet ou œuvre, dans le temps et l'espace »²⁷⁸. Lorsqu'on parle de la prise en compte du public dans la conception d'un dispositif scénographique, il s'agit d'évoquer l'audience. Hors des lieux dédiés, cette notion de *public-population* recouvre un sens plus dynamique, à l'interface entre le *non-public* et le public averti. Ce terme, dont la paternité est souvent attribuée à Michel Crespin, correspond à l'audience d'un spectacle en accès libre, gratuit et qui se joue sur l'espace public. Le spectacle de rue permet alors de mélanger un public d'averti qui s'est déplacée pour venir assister à la proposition artistique et une masse de personnes qui *de facto* passent par-là, une population-passante, et dont le regard, la présence, est détournée le temps du spectacle. Le dispositif scénographique favorise physiquement la venue de ce public-population²⁷⁹.

²⁷⁴ Ibid. p.166.

²⁷⁵ Francis Jeanson, *L'Action culturelle dans la cité* (Éd. du Seuil, 1973). p.120.

²⁷⁶ Langeard, « Penser les catégories de pensée ». p.168.

²⁷⁷ Laurent Fleury, « L'invention de la notion de "non-public" », in *LES NON-PUBLICS, Les arts en réceptions*, par Pascal Ancel et Alain Pessin, vol. Tome 1 (L'Harmattan, 2004), pp.53-82.

²⁷⁸ Alexandre Chemetoff, *Le plan-guide de l'île de Nantes: agence Alexandre Chemetoff & associés* (Paris: Archibooks + Sautereau, 2010).

²⁷⁹ Pour aller plus loin sur le public des arts de la rue voir les travaux d'Anne Gonon, Gonon, *In vivo*.

Cette dynamique est très vite encouragée par une politique de décentralisation culturelle en faveur des festivals consacrés aux arts de la scène. Différentes typologies de spectacles urbains apparaissent, en partant d'un lieu affecté au théâtre qui peut être déplacé à l'utilisation de la ville d'accueil comme décor éphémère d'un spectacle.

2.1.1. Le théâtre ambulant

Au début du XX^e siècle, ce sont d'abord des formes de théâtres ambulants qui prennent de l'ampleur donnant l'image d'un théâtre qui se renouvelle. Les compagnies prennent le parti d'apporter l'architecture de la scène afin de maîtriser le rapport entre la scène et le public. Ce n'est plus le public qui se déplace au théâtre mais le théâtre qui se déplace à la rencontre de la population éloignée. Des dispositifs scénographiques itinérants sont alors inventés et transportés en tournée²⁸⁰ comme le Théâtre National Ambulant.

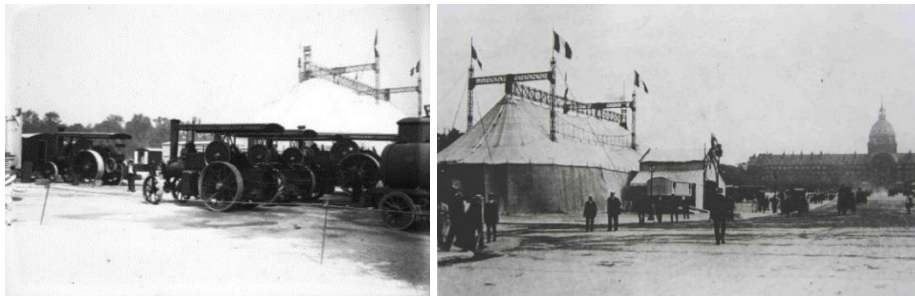


Figure 25 et 26 : Le Théâtre National Ambulant de Firmin Gémier.

Source, [http://www.amis-theatre-firmin-gemier.org/ATFG-Hommage a Firmin Gémier.html](http://www.amis-theatre-firmin-gemier.org/ATFG-Hommage%20a%20Firmin%20Gemier.html), consulté le 06/06/2017.

Fondé par Firmin Gémier au début des années 1910, le TNA subit un échec financier à cause de la lourdeur de son dispositif itinérant et ne tourna que deux ans. Puis différentes troupes comme *Les comédiens routiers*, *Le théâtre des quatre vents* érigent des dispositifs en plein-air qu'ils viennent implanter sur les places de villages et autres lieux susceptibles de les recevoir. Nous pouvons y voir une référence au fameux chariot de Thespis²⁸¹, avec l'élaboration d'un dispositif scénique accompagnant les acteurs dans leurs tournées comme c'est le cas pour *le théâtre des 4 vents*. La scénographie s'occupe à nouveau d'organiser le rapport entre l'environnement et l'action théâtrale pour faire exister le drame. Plusieurs formes de théâtres ambulants cohabitent, néanmoins peu de dispositifs arrivent à perdurer dans le temps car leurs conditions de productions restent fragiles. Il y a les théâtres ambulants neutres, conçus comme un espace architectural opérant techniquement pour permettre aux compagnies de retrouver des conditions de représentations s'approchant de celles proposées en salle. Ces derniers ne sont pas — a priori — consacrés à une seule compagnie, et fonctionnent comme un théâtre en mettant en place une programmation de différents spectacles qui sont joués dans plusieurs endroits, dans le même dispositif. D'un autre côté, il y a les théâtres ambulants construits par les compagnies elles-mêmes qui souhaitent pouvoir retrouver dans

²⁸⁰ Sonrel, *Traité de scénographie*. p.279.

²⁸¹ Voir chapitre 1, p.66.

chaque lieu exactement les mêmes conditions de représentations. Dans ce cas, le dispositif ambulant est souvent empreint d'une facture singulière comme pour La Volière (voir encadré n°6) de la compagnie Théâtre Dromesko²⁸² et contient des aménagements spécifiques qui servent de support physique à la dramaturgie et dont l'esthétique qui se dégage renseigne sur l'identité artistique de la compagnie.

Encadré n°6 : Le théâtre Dromesko



Figure 27 : Vue intérieure de La Volière Dromesko.

Source, <http://t-n-b.eu/>, consulté le 20/10/2016.

Ce visuel nous montre l'importance de l'arbre dans la dramaturgie et la façon dont l'architecture mobile fait partie intégrante de la scénographie du spectacle. En effet La Volière est une structure de type chapiteau, qui a la particularité d'avoir une verrière afin d'intégrer le coucher du Soleil pour les représentations.

Lors d'un colloque tenu à Loches en Juin 1996, des professionnels de la culture font le constat d'un engouement renouvelé pour ce type de dispositif²⁸³, plébiscité dès les années 1970, qui apparaît comme une solution pour aller toucher un large public en dehors des théâtres-temples. Dans les actes de ce colloque intitulé *Théâtre ambulant, nouvelles formes, nouveaux lieux*, Marcel Freydefont fait état de quatre figures scénographiques principales du théâtre ambulant à savoir : le tréteau, le chariot, le chapiteau et la loge baraque²⁸⁴. L'utilisation de ces quatre types de dispositifs nous renseigne sur un attrait pour le mythe forain, en utilisant et diversifiant les formes ancestrales.

²⁸² Le Théâtre Dromesko est créé en 1990 par Igor et Lily Dromesko. Après un passage dans différents cirques (Aligre et Zingaro) Igor invente et construit *La Volière Dromesko* qui marque la naissance de leur compagnie Théâtre Dromesko. La Volière est à la fois leur première création et désigne aussi le dispositif scénographique ambulant qui accompagne la tournée.

²⁸³ Forum sur le théâtre ambulant, *Théâtre ambulant*.

²⁸⁴ Marcel Freydefont, « Les théâtres de toile et de planche : un principe vital », in *Théâtre ambulant : nouvelles formes, nouveaux lieux* (Forum de Loches: HXX, 1996), pp.19-22.

Au sein des théâtres ambulants, la fonction de scénographie est présente de deux façons. D'abord, il s'agit — au niveau de l'architecture mobile — de reproduire à chaque fois les mêmes conditions de représentation. Structurellement, il y a une fonction de scénographie mise en jeu en organisant spatialement et physiquement le rapport entre la salle et la scène. Ce volet de la prise en charge scénographique répond exactement à l'activité de scénographie d'équipement au sein des théâtres et n'est donc pas spécifique au théâtre ambulant. Dans ce travail, nous souhaitons mettre en lumière une autre fonctionnalité de la scénographie, généralement différenciée par le terme de scénographie urbaine. En effet, même si ce n'est pas toujours le cas, certains dispositifs ambulants prennent en compte la relation à la ville. En seconde partie, des dispositifs seront étudiés de façon plus approfondie pour saisir exactement ce que recoupe dans ce cas l'une des fonctions de la scénographie urbaine. La scénographie se glisse dans la relation entre l'espace provisoire et la ville, autour de la mise en récit qui revient au premier plan des préoccupations contemporaines. L'événement se produit dans un espace ouvert, la convocation du public peut alors se définir autrement, libéré de contraintes proposées par les théâtres en durs. Comme pour la volière Dromesko ou encore le campement des Colporteurs²⁸⁵, il s'agit d'organiser l'architecture temporaire dans un système qui fait le lien entre la ville et la dramaturgie du spectacle.

Le théâtre ambulant offre un lieu provisoire de représentation au plus près d'une population éloignée des centres culturels, mais ce type de projet atteint rapidement certaines limites comme Dominique Sagot-Duvaurox a pu le souligner en 1996 : « *L'événement crée par l'arrivée d'un chapiteau dans une petite ville facilite la mobilité de la population et éventuellement son déplacement à une représentation. Il ne crée pas lui-même une irrigation culturelle durable* »²⁸⁶. Ainsi le théâtre mobile ne recouvre pas uniquement une dimension théâtrale, mais implique aussi un aspect événementiel. Le changement provoqué par l'arrivée d'un équipement nomade dans une commune modifie les usages de l'espace public et inscrit une couche complémentaire à l'histoire de la ville, sorte d'objet révélateur comme le rappelle Marcel Freydefont « *Le théâtre ambulant est en tout cas un objet révélateur. C'est autant une belle histoire qu'un principe vital, récit séduisant pour l'imagination* »²⁸⁷. L'arrivée d'une architecture éphémère provoque un décalage par rapport au quotidien urbain et ce type de perturbations spatiales dans une ville amorce une porosité entre le lieu réel et le lieu de la fiction. Nous le verrons ensuite, l'événementiel prend une place importante dans la recherche d'un nouveau rapport entre le public et la création artistique au sein des villes. À côté des expériences de théâtres ambulants, il y a la redécouverte pour certains artistes de lieux oubliés et espaces en friches qui convoquent de nouvelles formes de théâtralité des espaces du quotidien.

²⁸⁵ La compagnie des colporteurs est une compagnie de cirque sous chapiteaux. Ses fondateurs Antoine Rigot et Agathe Olivier ont fait partie de l'aventure de la volière Dromesko avant de fonder leur propre compagnie. Cet exemple fait l'objet d'une publication, Gangloff, « Entre territoire et public ; le cas de la scénographie du campement des Colporteurs ».

²⁸⁶ Dominique Sagot-Duvaurox, « Le théâtre ambulant : son économie et ses partenaires », in *Théâtre ambulant : nouvelles formes, nouveaux lieux* (Forum de Loches: HYX, 1996). p.92.

²⁸⁷ Marcel Freydefont « Les théâtres de toile et de planche : un principe vitale » in Forum sur le théâtre ambulant, *Théâtre ambulant*. pp.19-22.

2.1.2. Les lieux oubliés et espaces en friches

Après la fin de la deuxième Guerre mondiale, en 1947, le Festival d'Avignon est créé par Jean Vilar sous l'appellation *Une semaine d'art en Avignon*. Dans ce cadre la cour du Palais des Papes accueille des expositions puis elle est investie pour la première fois, par Jean Vilar comme lieu de représentation théâtrale cette même année. Le premier dispositif scénographique mis en place est une scène provisoire accompagnée de bancs pour que le public puisse assister aux représentations. Dans les années 2000, le scénographe Guy-Claude François réaménagera la Cour du Palais des Papes avec un gradin d'environ 1000 places, qui est encore utilisé aujourd'hui.

À la suite des événements de Mai 68, les artistes souhaitent investir tout type de lieux en prise avec les enjeux de société. Les années 1970 marquent une accélération dans un mouvement de colonisation de friches urbaines. En effet, il ne s'agit plus de faire venir un théâtre ambulant dans des lieux divers, mais, pour les artistes, de s'imprégner d'un lieu spécifique et de s'en servir pour leurs créations. Comme l'indiquent Frédéric Kahn et Fabrice Lextrait en 2005 dans leur rapport :

« Depuis presque vingt ans, des aventures artistiques et culturelles tout à fait singulières sont menées un peu partout sur notre territoire. Des collectifs d'artistes investissent des friches industrielles ou agricoles, des squats artistiques, des fabriques. D'autres font le choix de placer leurs expériences sous le sceau de l'itinérance ou de l'éphémère. Toutes ces initiatives ont en commun d'être un laboratoire de l'émergence concrète d'un nouveau rapport entre l'art et la société, d'une présence inédite des artistes dans la cité »²⁸⁸

Le festival universitaire de Nancy — entre-autre — est créé (nous aurons l'occasion d'y revenir) puis des compagnies comme *Le théâtre du Soleil*²⁸⁹ choisissent délibérément de s'installer dans des lieux non dédiés au théâtre avec pour objectif d'inventer *un lieu magique* et de s'y produire. Ariane Mnouchkine investit des vieux hangars militaires de Vincennes, la Cartoucherie. La compagnie y donne son premier spectacle en 1971, qui s'intitule *1789*. Cette pièce est montée avec un dispositif scénique non frontal, invitant le public à aller observer les saynètes de praticable en praticable (voir figure n°28.) Puis, le spectacle *l'Age d'or* est l'occasion pour le scénographe Guy-Claude François de réaménager à l'aide d'un Bulldozer l'ensemble du sol du hangar pour y faire la scénographie du spectacle (voir figure n°29,30.) Le rapport au public est au centre des préoccupations, entre initiations et interactions. Guy-Claude François lors d'un colloque faisait un retour sur sa pratique :

*« Quand on n'est pas contraint par une architecture et ses rituels (...) la scénographie s'attache à l'initiation des spectateurs en accordant la totalité de l'espace aux couleurs du spectacle, tel le champs de fouilles que traversaient les spectateurs pour *Les Atrides*, avant de gagner leurs places »²⁹⁰*

²⁸⁸ Lextrait, Kahn, et Collectif, *Nouveaux territoires de l'art*. p.12.

²⁸⁹ Le *Théâtre du Soleil* est une compagnie de théâtre créée par Ariane Mnouchkine en 1970. La compagnie, qui ne trouvait pas de lieux pour se produire, découvre cet espace et l'occupe d'abord illégalement pour y construire son propre théâtre. Depuis le *Théâtre du Soleil* n'a jamais déménagé et sa situation s'est régularisée.

²⁹⁰ Guy-Claude François. « *S'affranchir d'un respect stérile* » in Collectif, *THÉÂTRES EN VILLE, THÉÂTRES EN VIE*. p.85.

Encadré n°7 : Le Théâtre du Soleil



Figure 28 : Le spectacle 1789 dans la cartoucherie de Vincennes.

Source, Théâtre du Soleil.



Figure 29 : Le scénographe Guy-Claude François en train de modeler le sol de la Cartoucherie pour le spectacle *L'Âge d'or*. Source, Théâtre du Soleil.

Figure 30 : Le spectacle *L'Âge d'or*, scénographie terminée. Source, Théâtre du Soleil.

Un hangar désaffecté devient le lieu de création de la compagnie du Théâtre du Soleil, qui souhaitait que cela ne soit surtout pas un édifice théâtral. En fonction des spectacles, la scénographie du lieu est adaptée permettant de multiplier les configurations, et de réinventer le rapport au public.

2.1.3. L'essor des festivals consacrés aux arts de la scène

Avant la Seconde Guerre Mondiale, à Delphes, en 1927, le festival de plein-air revêt, porté par le poète grec *Sikélanios* (1884-1951) et sa femme Eve Palmer. Ce festival composé de tragédies antiques, de musique byzantine, de compétitions sportives, etc., reprenait les codes de la Grèce antique. Après-guerre, du côté français, c'est d'abord la naissance du festival universitaire de Nancy porté par Jack Lang, qui fait connaître le théâtre de *guérilla* avec *le Bread and Puppet Theater* entre autres dans les années 1960. Puis, dans le contexte décrit précédemment, à la fois de décentralisation de la culture et suite aux événements de Mai 68,

il s'opère un renouveau des festivals qui recourent avec les fêtes populaires de villages, de quartier, de villes dès les années 1970. L'accent est mis sur la dimension culturelle et des festivals consacrés aux arts de la scène dans leurs pluralités vont émerger. En 1973, le festival *Aix, la ville ouverte aux saltimbanques*²⁹¹ investit pour la première fois l'ensemble de la Ville d'Aix-en-Provence et multiplie les saynètes urbaines. D'autres festivals qui existent encore aujourd'hui (Aurillac, Sotteville-les-Rouans, Chalons, etc.) suivent cette mouvance. En 1980, Michel Crespin co-organise l'événement *La Falaise des fous*²⁹² dans le Jura, qui deviendra une sorte de manifeste des artistes de rue des années 1970. Cette abondance d'opportunités scéniques favorise le déploiement des pratiques artistiques dans la rue comme l'ont observé Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox; « *L'émergence des arts de la rue a été portée par l'éclosion des festivals, notamment en termes d'adhésion populaire et de retentissement médiatique* »²⁹³. Dans l'ouest de la France, de nouveaux festivals se créent, comme *Les escales* de Saint-Nazaire ou *Les Rendez-vous de l'Erdre* à Nantes²⁹⁴. Le Guide *Goliath des arts de la rue* produit par Hors Les Murs rend compte de l'inflation constante de l'offre durant deux décennies passant d'un nombre de 80 festivals de rue et de cirque en 1990 à 266 festivals en 2008²⁹⁵. Les villes comprennent le potentiel économique des festivals et soutiennent le développement de cette offre dans l'objectif de rendre leurs territoires attractifs, c'est le début de ce que ce Philippe Chaudoir nomme *la ville événementielle*²⁹⁶.

2.2. Naissance des arts de la rue, l'abandon d'une frontalité systématique au profit d'un espace scénique à 360°

Les arts de la rue dans les années 1980 se structurent et sont reconnus par les pouvoirs publics, notamment avec la création du premier centre national des arts de la rue *Lieux publics* en 1986²⁹⁷. Le festival universitaire de Nancy avait fait connaître les artistes du théâtre radical dans les années 1960, mais à la suite de mai 1968 un vent nouveau souffle sur les pratiques artistiques urbaines. Comme l'indique Anne Gonon ;

« *Le théâtre de rue, nous allons le voir, fait le choix de la rue. Cette précision, qui peut sembler inutile car évidente, est pourtant fondamentale : phénomène urbain et contestataire, le théâtre de rue va « dehors » car il refuse de rester « dedans ». Contre l'institution, pour la conquête du public populaire, à la recherche de nouvelles expériences esthétiques et d'une vie communautaire, les*

²⁹¹ Le festival *Aix, la ville ouverte aux saltimbanques* a été créé à Aix-en-Provence en 1973 par Jean Digne alors directeur du Théâtre du Centre. C'est la première fois qu'un événement consacré aux arts de la rue avec ces cognes-trottoirs et autres bonimenteurs est organisé à l'échelle d'une ville entière.

²⁹² L'événement *La Falaise des Fous* s'est déroulé les 06 et 07 septembre 1980 à Chalain dans le Jura, initié par Michel Crespin entre autre, à l'occasion de son quarantième anniversaire. 36h de spectacles en tout genre sont programmées. L'événement a réuni entre 200 et 300 artistes et 7 000 spectateurs.

²⁹³ Dapporto, Sagot-Duvaurox, et France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études et de la prospective, *Les arts de la rue*. p.185.

²⁹⁴ Lire à ce sujet Luc Benito, *Les festivals en France: marchés, enjeux et alchimie* (Paris, France: Harmattan, 2001). Le festival des Rendez-vous de l'Erdre, crée en 1897 porte sur le jazz et la belle plaisance.

²⁹⁵ « Le guide Goliath des arts de la rue - 2008 », *calameo.com*, consulté le 29 janvier 2016, <http://www.calameo.com/read/000916441a1f2cc0fe59b>.

²⁹⁶ Philippe. Chaudoir, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour* 82, n° 3 (2007): 105.9.

²⁹⁷ Cet établissement est le premier Centre National de Création pour les lieux publics et espaces libres, qui deviendra ensuite un Centre National des Arts de la Rue (CNAR).

artistes de la rue n'ont rien des saltimbanques du Moyen-âge. Ils sont, au contraire, profondément ancrés dans leur époque »²⁹⁸

Il est difficile de synthétiser ce que sont les arts de la rue, tant depuis ces quarante dernières années, les pratiques ont évoluées, de la pratique du saltimbanque à des spectacles portant une réflexion plus globale sur la mise en scène et la scénographie. Initialement les arts de la rue désignent les spectacles ou événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré-affectés comme le théâtre, le musée, etc.²⁹⁹. Il est donc question de rue, de place, mais aussi de berges, de campagne, de territoires ruraux. Aujourd'hui, le terme *d'art de la rue* disparaîtrait même au profit du terme *arts urbains* et le mot *espace public* fait son entrée en jeu. Depuis 2017 les *Centres nationaux des arts de la Rue* (CNAR) sont devenus statutairement des *Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace Public* (CNAREP)³⁰⁰. Cette évolution fait suite à différentes réflexions lancées par le ministère de la culture, comme la *Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace Public* (MNACEP)³⁰¹ qui prend en compte la dimension interdisciplinaire des arts présents sur l'espace public. Comme nous l'avons vu dans le point précédent, certains artistes font le choix de la rue pour expérimenter les possibilités de nouveaux rapports au public, ce deuxième point sera l'occasion de montrer que les artistes choisissent aussi la rue pour ses qualités spatiales, elle s'intègre comme un élément scénographique essentiel à leur création. Les formes scénographiques présentes dans l'espace public après 1970 offrent une résurgence de pratiques théâtrales de plein-air dans une relecture des dispositifs présents à travers les époques, la scène grecque, l'échafaud et les tréteaux médiévaux ou encore la possibilité de construire des tableaux dans la ville. D'autres encore remettent au goût du jour des éléments scénographiques issus d'une tradition du théâtre de la Foire. Un esprit commun émane de ces dispositifs, le théâtre présent sur l'espace public des années 1970 se teinte alors d'une nouvelle couleur.

2.2.1. Le théâtre de la foire et le développement des entre-sorts

L'activité théâtrale était présente sur les foires au XVIII^e pour divertir le public. Au-delà d'être des lieux commerciaux, les foires étaient des lieux de rencontre et de divertissement où se trouvaient des théâtres privés. Des formes brèves de théâtre (avec jongleurs, funambules, etc.) se jouaient dans les allées pour achalander les clients et les inviter à venir voir le spectacle payant à l'intérieur de ces théâtres³⁰². Les pièces jouées à l'intérieur mêlaient forme parlé et chanté, instruments et airs d'opéras. Faisant concurrence au théâtre officiel, de nombreuses interdictions font évoluer le théâtre de la Foire et conduire à la création d'un

²⁹⁸ Gonon, « Qu'est-ce que le théâtre de rue ? de la définition du genre artistique " théâtre de rue " ».

²⁹⁹ Voir la définition des Arts de la rue donné par le Goliath : « Le guide Goliath des arts de la rue - 2008 ». p.31.

³⁰⁰ Décret du 28 mars 2017. Voir à ce sujet l'article François Delotte, « Cirque et Rue Les Fruits de l'institutionnalisation », AS Actualité de la scénographie. Les Éditions AS, n° 212 (Avril 2017): pp.70-73.

³⁰¹ Lancée en 2014 et présidée par Jean Blaise, cette mission avait pour objectif de faire se croiser les approches et les métiers de la création entre arts plastiques et spectacle vivant autour de l'enjeu commun que constitue l'espace public, de stimuler le dialogue entre les entités administratives et organisationnelles diverses, et faire des préconisations concrètes.

³⁰² Au sujet du théâtre de la Foire, voir les travaux de l'historienne Françoise Rubellin ; Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé, et Françoise Rubellin, éd., *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII^e siècle mélanges en hommage à David A. Trott*, 1 vol., Les Collections de la République des lettres - Symposiums (Québec: Presses de l'université Laval, 2008), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42073780b>.

nouveau genre ; l'Opéra-comique. Les acteurs sont privés de paroles, le public est alors invité à chanter le texte de la pièce sur des airs populaires. C'est un théâtre burlesque et très animé. Progressivement les théâtres privés sont transférés à l'extérieur de la Foire notamment avec l'essor du théâtre des boulevards (voir paragraphe sur le boulevard du Crime, chapitre 2, 1.1.2). Espace privilégié du commerce jusqu'au XVIII^e siècle, la foire, avec les changements qui traversent la société, notamment la révolution industrielle, devient un lieu principalement consacré au divertissement. L'idée du progrès est véhiculée comme la nouvelle image du bonheur. Au XIX^e siècle, les entre-sorts se développent au sein des fêtes foraines. L'entre-sort est un tour forain qui est généralement une arnaque. Son dispositif scénographique est composé d'une baraque foraine dans laquelle on entre par une porte et on sort par une autre. L'objectif est que le public qui s'apprête à entrer ne puisse pas voir les réactions du public sortant (les arnaqués). À l'intérieur des curiosités ou des monstres sont présentés. À l'époque de la Foire du Trône, la foule se pressait pour aller voir la femme à barbe, l'homme-éléphant et bien d'autres monstres et curiosités. Dans les années 1970, des artistes font le choix de monter des pièces qui s'inscrivent dans la continuité de cet héritage. Michel Crespin et sa compagnie *théâtreacide* s'orientent vers le spectacle forain et monte des spectacles comme *La Famille Eustache Amour* (1977) qui font appel à cet esprit de foranité. Il y a aussi tout un groupe d'artistes de rues qui présentent des entre-sorts, se transformant en farceurs et bonimenteurs pour aller vers la gaieté populaire.

Encadré n°8 : Le principe de l'entre-sort



Figure 31 et 32: Exemple contemporain *Un petit coin de paradis* par la compagnie Coup de Foudre au Festival Quai des Entresorts, Nantes, 2015.

Source, compagnie Coup de Foudre.

L'entre-sort est une forme théâtrale brève à jauge limitée (environ une dizaine de personnes). Les structures scéniques sont légères, facilement transportables et démontables. Aujourd'hui, ce type de dispositif peut être présent sur les festivals d'arts de la rue. *Un petit coin de paradis* est un entre-sort prévu pour 10 personnes. Les spectateurs sont d'abord accueillis à l'extérieur du dispositif par des anges. Puis ils entrent à l'intérieur, s'installent et découvrent un éclair haut dessus de leurs têtes. La durée de l'expérience-spectacle est d'environ 8 minutes.

L'objectif est d'interpeller les passants et de leur proposer une forme brève de théâtre. La scénographie traite du rapport entre la scène que les artistes de rue définissent et la ville, nécessitant la création d'un espace scénique sur mesure. C'est une forme de résurgence du théâtre de tréteau, qui s'inscrit *in situ*, et qui permet de détourner les badauds de leur quotidien en l'invitant à vivre une expérience inédite. L'esprit forain perdure dans les

nouvelles pratiques des artistes de rue, notamment dans le déploiement d'une dimension festive et conviviale qui prend forme à toutes les échelles de spectacle. Bientôt, Michel Crespin expérimente des formes de spectacles monumentaux et défendra l'idée que : « *La ville est une scène à 360 degrés* »³⁰³. Considéré comme *le pape de la rue*, le scénographe urbain est devenu l'un des acteurs de la reconnaissance institutionnelle des arts de la rue en cofondant *Lieux Publics* ou encore en étant l'un des initiateurs de la Formation avancée et itinérante des arts de la Rue (FAIAR)³⁰⁴. Aujourd'hui un mouvement demeure autour du concept de *ville foraine* porté par le pOlau et Maud Le Floch³⁰⁵ qui souhaitent réfléchir à un nouvel ordre urbain en reprenant les caractéristiques du forain pour regarder la ville autrement. Au-delà des aspects pérennes, la dimension foraine est prise en compte dans la revalorisation d'actions artistiques éphémères qui peuvent contribuer à la fabrique du territoire.

2.2.2. Le monumental éphémère

Une série de compagnies de théâtre de rue développent des dispositifs monumentaux pour s'adapter à l'échelle de la ville comme c'est le cas pour *Ilotopie*, *Générik Vapeur*, *Royal de Luxe*, *Transe Express*, *Oposito*, *la Compagnie Off*, *Délices Dada*, *Kumulus*, etc. Après les premières expérimentations, dans les années 1980, le groupe se fédère et progresse, des compagnies encore reconnues aujourd'hui qui pratiquent le *monumental éphémère* se structurent. Sylvie Clidière fait état pour certaines compagnies d' : « *une prédilection pour les déambulations spectaculaires et les scénographies monumentales.* »³⁰⁶. Dans la continuité des carnivals populaires, des compagnies comme *Royal de Luxe* proposent des parades urbaines, avec un spectacle qui s'étend sur plusieurs jours (*La véritable histoire de France* et sa parade (1992), *Le Géant tombé du ciel* (1993), etc.) et prend la ville entière comme décor, arrière-plan de l'action. Le dispositif scénique ici traite de l'interaction avec la ville, en y insérant des dispositifs fixes sculpturaux et un convoi itinérant composé des principaux protagonistes de l'histoire racontée aux habitants selon un parcours scénographié qui s'appuie sur les aspérités de la ville pour servir la dramaturgie du spectacle. *Transeexpress* pour sa part crée des portiques monumentaux tandis qu'*Ilotopie* aime investir les berges, les fleuves et les lacs, et les spectacles sur l'eau sont sa marque de fabrique.

Les villes n'hésitent plus à faire appel directement aux artistes qui imaginent des dispositifs scéniques monumentaux. Ces éléments de décors, sans être nommés en tant que tels, participent à la conduite de la narration urbaine du spectacle et conduit à la lisibilité de l'univers des artistes présents sur la scène urbaine. Ils s'approprient un lieu non-dédié et

³⁰³ Paroles recueillies de Michel Crespin lors du séminaire intitulé *Itinérance durable, nomadisme tempéré*, 2012, Cluster Quartier de la création, notes personnelles.

³⁰⁴ La FAIAR est un centre de formation d'art en espace public qui a été créé en 2002 par Michel Crespin et un collège de personnalités compétentes. Ce centre de formation est actuellement dirigé par Jean-Sébastien Steil et compte une vingtaine d'étudiants-apprentis.

³⁰⁵ Maud Le Floch est urbaniste-scénariste et actuelle directrice du pôle des arts urbains (pOlau) à Tours. Selon ses propos recueillis le 08/01/15 « *le pOlau s'est créé sur une intuition, cette intuition de relier le monde de l'art et de la production de la ville* ». Le pOlau, en tant que pôle de recherche et d'expérimentation sur les arts et la ville a animé une série d'actions et de séminaires sur la thématique de *la ville foraine* en 2006 et 2009 autour d'un nouvel ordre urbain autour du sens, du sensationnel et du sensible.

³⁰⁶ « Définition - Rue Libre! », consulté le 29 janvier 2016, <http://www.ruelibre.net/Definition>.

forment le cadre propice à leurs représentations dans un entrelacement entre réel et fiction. Les compagnies d'arts de la rue revendiquent un engagement collectif fort, et les différentes fonctions occupées par chaque membre ne sont pas nécessairement nommées partant de l'idée répandue que tout le monde peut tout faire. Cette vision de la répartition des tâches concourt au développement d'un savoir-faire spécifique aux arts de la rue autour d'une culture de l'éphémère. Avec du recul, on observe, dès les années 1980 et encore plus après le drame de Furiani en 1992³⁰⁷, qu'il y a une nécessité de spécialisation du savoir-faire de ces compagnies vis-à-vis de l'occupation temporaire de l'espace public et de la connexion au contexte environnement. Les scénographes ont finalement suivi les équipes hors les murs du théâtre et ont intégré les compagnies de théâtre de rue, prenant en charge la conception des décors monumentaux, la gestion des flux dans le rapport entre le public et les artistes et le rapport d'échelle entre la ville et le dispositif scénique. Ce théâtre de rue, ces quarante-cinq dernières années, a su produire des formes esthétiques singulières qui s'exportent dans le monde entier, comme c'est le cas pour *Royal de Luxe* par exemple. Par ailleurs, nous ne pourrions pas parler des arts de la rue, sans évoquer le cirque et son essor sans précédent au XX^e siècle. C'est un espace de représentation itinérant qui s'inscrit lui aussi à sa manière dans la ville et participe de la diversité des dispositifs scéniques qui envahissent de façon éphémère l'espace public.

2.2.3. Le nouveau cirque

Le renouveau des formes circassiennes se situe dans les années 1970 et s'amplifie ensuite grâce à la mise en place de politiques culturelles en sa faveur³⁰⁸. Le *nouveau cirque* s'éloigne de la tradition (présentation sur la piste de plusieurs numéros, sans dramaturgie pour les relier) pour aller vers un cirque de création, avec une écriture scénique renouvelée. Deux aspects permettent de le distinguer. Les animaux sont quasiment absents dans les spectacles et des formes inédites de spectacle apparaissent avec l'inclusion d'une dramaturgie. Cette dernière n'est plus uniquement reliée à un seul numéro mais constitue le fil rouge du spectacle.

En quelque sorte, c'est une théâtralisation du cirque qui s'opère. D'ailleurs, le cirque a fini par rentrer au sein des lieux consacrés au spectacle vivant dans un système frontal. Néanmoins, certains artistes défendent le cirque sous chapiteaux avec le besoin de l'itinérance et la confrontation à de nouveaux territoires. Progressivement une reconnaissance du cirque s'est opérée avec l'apparition de nouveaux crédits d'état pour encourager le *cirque de création* et le cirque itinérant. 2001 est décrété l'année du cirque³⁰⁹ et de nouveaux dispositifs de financements sont mis en place pour aider à la création. Malgré une contingence économique forte, la création sous chapiteau n'a eu de cesse d'attirer de plus en plus de compagnies des

³⁰⁷ L'accident de Furiani est l'effondrement d'une tribune temporaire érigée à l'occasion de la demi-finale de la coupe de France de Football en 1992. Cette catastrophe a causé la mort de 18 personnes et a blessé plus de 2 000 spectateurs. Après cette événement, il y a une prise de conscience des professionnels de l'événementiel qui mettent en place différentes règles de sécurité.

³⁰⁸ Gwénola David-Gibert et al., *Les arts du cirque: logiques et enjeux économiques* (Paris: La Documentation française, 2006).

³⁰⁹ En 2001, le ministre de la culture décide de baliser l'année comme *année du cirque*. Une subvention exceptionnelle de 11 millions de francs est allouée. Trois objectifs sont énoncés ; le soutien du cirque et de ses mutations, l'inscription de ce champ dans les dispositifs d'accompagnement du spectacle vivant et la création de fond de soutien spécifique.

années 1970 à nos jours. La problématique scénographique est un peu différente en fonction de la forme choisie. Dans le cas du chapiteau, la scénographie vise alors à organiser le rapport entre un espace circonscrit, le campement et la ville. Dans d'autres cas, il s'agit comme pour le théâtre qui se joue dans l'espace public, de concevoir l'espace propice à la représentation. Finalement les arts de la rue, partant du théâtre d'intervention à des formes plus hybrides, sont devenus un genre à part entière qui a évolué et comprend tout aussi bien du théâtre, que de la danse, que des propositions d'arts plastiques intégrant de la vidéo, du numérique, etc. L'ouverture aux arts qui ne sont pas exclusivement du théâtre incite aux déplacements de frontières et lorsque des artistes choisissent la rue pour s'exprimer, il leur faut s'interroger sur le dispositif spatial qui l'accompagne. La rue, n'offre pas d'emblée les conditions optimales de représentation et une fonction de scénographie apparaît pour organiser le rapport entre l'œuvre présentée et son contexte. La ville est une scène complexe dont le système instrumental n'est pas préconçu comme dans une salle à la configuration frontale. Elle nécessite à chaque fois une interrogation sur l'espace. Ces problématiques traversent toutes les formes d'arts urbains, passant du théâtre, au cirque, pour aller jusqu'aux arts plastiques et visuels.

2.3. Un mouvement de théâtralisation des arts urbains

Ce qui a constitué en premier lieu le mouvement des arts de la rue, ce sont des artistes issus du spectacle vivant qui changent leur cadre de représentation. Naturellement, les mêmes équipes se forment à nouveau pour assurer la bonne conduite du spectacle *extra-muros* et le scénographe trouve ses marques en concevant le dispositif spatial qui compose l'espace de la représentation. Néanmoins les arts de la rue tendent à se diversifier particulièrement depuis les années 2000 et l'avènement des arts numériques. La mobilisation de la vidéo, l'utilisation d'interfaces numériques, de médias, de procédés trans-médias, et d'autres techniques issues des nouvelles technologies — dont les plasticiens se sont très vite saisis — sont largement employés et réintroduits dans la pratique des compagnies de rue. L'inverse est tout aussi vrai, en effet, l'art est présent dans l'espace urbain depuis longtemps, notamment par le biais de la statuaire³¹⁰, exposée dans les villes à des fins esthétiques pour ordonnancer les espaces publics. Les plasticiens font à leur tour appel à des techniques issues du théâtre pour concevoir leurs œuvres comme l'indique la philosophe Charlotte Granger :

« Qu'ils fassent [les artistes] appel au théâtre proprement dit, aux arts de la prouesse, aux arts plastiques urbains, à la danse, à la pyrotechnie, au multimédia, ils restent fortement, sinon ancrés dans le théâtre lui-même, tout du moins déterminés par la dimension théâtrale, et font preuve d'une grande inventivité dans le métissage des disciplines et le renouvellement des formes »³¹¹

³¹⁰ Voir à ce sujet Emmanuelle Gangloff, « La scénographie de l'œuvre d'art dans l'espace public », in *Scénographier l'art*, par Emmanuelle Gangloff, Marcel Freydefont, et Suzanna Muston, Maîtriser (Canopé - CRDP, 2015), 39-51.

³¹¹ Charlotte Granger « L'éternel retour du théâtre de rue » in Freydefont, *Le théâtre de rue*. p.27.

Une hybridation des arts s'établit et un renouvellement des formes artistiques rend les frontières plus poreuses entre des disciplines d'apparence éloignées. Sur l'espace public, les créateurs issus du théâtre et des arts plastiques ont un terrain de jeu commun qui favorise le métissage des procédés de création. Marcel Freydefont pour sa part observe que :

« L'afflux de formes temporelles et événementielles depuis 1950 - « event », « happening », « performance », « installation », « body art » - met en cause les médiums traditionnels, la peinture et la sculpture, privilégiant les formes conceptuelles, situationnelles, contextuelles, corporelles qui dématérialisent l'art et le théâtralisent. »³¹²

C'est pourquoi, dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons élargi le champ des dispositifs étudiés en se référant plus largement à des pratiques artistiques présentes dans l'espace urbain. Le terme art urbain³¹³ est employé pour décrire à la fois des pratiques émanant de professionnels du théâtre, mais aussi des artistes plasticiens, des *street-artistes* ou encore des architectes, urbanistes, paysagistes réalisant un projet d'œuvre dans l'espace urbain. Dans le rapport sur *L'art et la ville, et sa prise en compte dans l'aménagement urbain*, Gilbert Smadja en charge de l'étude conduite en 2003 pour le ministère de l'Équipement rappelle que :

« L'expression « art urbain », est plus globale; utilisée dans le champ de l'urbanisme et de l'aménagement, elle correspond plutôt à une notion de "design" urbain - comme art de bien concevoir et dessiner les espaces ouverts et les volumes de la ville - d'un point de vue général d'esthétique urbaine. Elle fait donc intervenir des démarches conceptuelles et techniques plus nombreuses : architecture, urbanisme, ingénierie, interventions de paysagistes, d'artistes, etc. »³¹⁴

En même temps que se développe les arts de la rue, et plus spécifiquement le théâtre de rue, ces quarante dernières années l'art dans l'espace public renouvelle ses formes et des plasticiens s'emparent du sujet de l'espace urbain et de la ville comme matériau de création.

2.3.1. Un art urbain en prise avec son contexte

La démocratisation culturelle impacte tous les arts, et dès 1951, l'État met en place le dispositif 1% décoration³¹⁵. Ce dernier — mieux connu aujourd'hui sous le nom d'1% artistique — a réactivé la commande publique artistique et conduit certains artistes à se

³¹² Marcel Freydefont, « La Quadriennale de Prague de 1999 à 2015, Quitter le théâtre ? ». p.4. Archives personnelles.

³¹³ Ce terme fait l'objet d'une attention particulière ces dernières années. Un certains nombres d'éléments nous laisse à penser que ce terme a tendance à se substituer au terme *arts de la rue* afin de décrire toutes les formes de créations artistiques présentes sur l'espace public. En effet, en 2015, le ministère commandait une étude au pOlau sur les *arts urbains* « Plan-Guide arts et aménagement des territoires », Étude Nationale pour le Ministère de la culture et de la communication (pOlau, 2015). Il y a aussi la FAIAR qui a choisi de remplacer le terme d'arts de la rue en 2014 par le terme d'arts urbains afin de former des *auteurs-réalisateurs de projet en espace-public*.

³¹⁴ Smadja, « Art et espace public : le point sur une démarche urbaine ». p.10.

³¹⁵ L'arrêté signé le 18 mai 1951 stipule un encouragement à l'art par le biais du dispositif 1% décoration. Il s'agit de consacrer 1% du budget des constructions d'État à la commande artistique, qui est directement relié au projet architectural, en étant intégré dans l'ouvrage ou ses abords.

focaliser sur l'objet ville et a réveillé la production artistique à l'échelle urbaine. Toujours liées à la construction d'un ouvrage, les œuvres commandées par ce biais agissent en écho ou en contre-point de l'édifice construit.

Puis, après-guerre, avec l'essor de ce que Daniel Buren nomme dès 1960 l'« *in situ* »³¹⁶, nous assistons à un mouvement généralisé de redécouverte de l'espace public par nos contemporains. Alors que les comédiens souhaitent sortir du théâtre, les plasticiens sortent de leurs ateliers pour être plus en prise avec la quotidienneté de la société. Sans ignorer les points de connivences entre l'art performatif et certaines formes théâtrales engagées, nous avons souhaité mettre l'accent sur l'essor d'œuvres d'art contextuel³¹⁷ en milieu urbain. Une série d'artistes³¹⁸ — dont Daniel Buren fait partie — interrogent le quotidien urbain, s'en imprègnent et dont leurs œuvres usent de l'effet du décalage pour exister et se révéler face au *public-population*. Certains créateurs mettent en place des procédés interactifs et participatifs qui interrogent le rapport à l'espace et au contexte de création de l'œuvre *in situ*. De cette manière, le cadre de monstration de l'œuvre est mis en question et les artistes mobilisent une fonction de scénographie pour anticiper la façon dont l'œuvre est donnée à voir. Les espaces urbains ne sont pas spécifiquement consacrés à la valorisation de l'art — tel un musée ou une exposition académique — et se transforment alors en un laboratoire pour les plasticiens. Au sein de leurs processus de création artistique, les artistes doivent interroger le rapport spatial et plastique qu'ils construisent et sa mise en spectacle produite par la modification des usages et des perceptions de l'espace public, ce qui traite d'un aspect scénographique. La ville devient support d'écriture artistique, ainsi, comme l'observe Philippe Chaudoir, « *les artistes urbains y installent la surprise, le détournement, la poésie, une sorte de socialisation de la vue des œuvres* »³¹⁹. Les créateurs usent alors de procédés scénographiques dans la mise en vue de leur œuvre. C'est en quelque-sortes l'éclosion « *d'hybrides réversibles* »³²⁰, à savoir des profils de plasticiens qui mobilisent une théâtralisation de leurs œuvres d'arts dans une certaine critique face à *La société du spectacle* tel que Guy Debord³²¹, a pu la décrire et de l'autre des profils initialement très identifiés au milieu théâtral qui se réfèrent à l'art contextuel, dans ses aspects interventionnistes ou situationnistes, en usant des mêmes outils que les plasticiens à la faveur d'un brouillage des arts. L'un des points clefs de cette évolution est la démocratisation culturelle et la prise en compte — sine qua non — du public en tant de récepteur. La prérogative devient pour les artistes, au-delà d'interroger le spectateur, de le surprendre, d'insuffler du sens et rendre lisible le propos artistique.

³¹⁶ Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* (Paris: Sens & Tonka, 2004).

³¹⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Paris: Flammarion, 2002).

³¹⁸ Sans être exhaustif, nous pouvons citer des artistes tel que Ernest Pignon Ernest, Christo et Jeanne Claude ou encore *échelle inconnue*.

³¹⁹ Philippe Chaudoir « Art public, arts de la rue, art urbain » in Freydefont, *Le théâtre de rue*. p.187.

³²⁰ Marcel Freydefont « Un théâtre de l'échange » in *ibid.* p.17.

³²¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Nachdr., Collection Folio 2788 (Paris: Gallimard, 2008).

2.3.2. L'accès à l'œuvre et ses conditions de réception

Dehors, les lieux où sont installées les œuvres sont partagés, fragmentés, dilués et doivent répondre à différents usages. Dans ce cadre, produire une œuvre dans un espace public, c'est partir à la conquête d'un milieu qui n'est pas prioritairement conçu à la mise en valeur de l'installation artistique. Avec l'émergence d'œuvres *in situ*, le territoire habité et traversé impacte la création et sa mise en valeur. En sortant de son atelier fixé comme cadre initial de création, l'artiste se retrouve en prise directe avec autrui. La ville est vectrice d'échanges et selon Paul Ardenne ;

« Elle est aussi l'espace public par excellence, lieu de l'échange, de la rencontre : de l'art avec un public, en prise directe ; de l'artiste avec autrui, dans les termes d'une proximité qui peut prendre diverses formes, affective, ou polémique, selon. »³²²

Les créateurs, redécouvrent toute l'amplitude d'un art interactif, qui se noue à un écosystème relationnel dont l'assistance fait partie et reconfigure les pratiques artistiques en produisant des formes originales. Selon ce que le critique Nicolas Bourriaud a pu dénommer l'« *esthétique relationnel* »³²³, l'art peut alors favoriser une expérience singulière de la relation sociale en traitant du rapport entre spectateur et œuvre. Cette relation peut être prise en charge par l'artiste lui-même (qui parfois fait travailler des scénographes pour son compte³²⁴) ou leurs commanditaires qui font intervenir des personnes pour s'en occuper. Nous le verrons en détail au sein de l'étude de cas, dans le chapitre 5. La médiation se développe pour rendre lisible le propos de l'artiste au grand public et de le faire accéder à l'art, comme a pu le montrer Jérôme Glicenstein dans ses travaux de recherche³²⁵. Néanmoins, alors que la médiation est traditionnellement un élément complémentaire qui ajoute un supplément d'information afin d'établir des clefs de lectures compréhensibles par le plus grand nombre « *Ce jeu de l'art contemporain avec son contexte remet en cause une conception de la médiation comme extérieure à une œuvre déjà dotée d'un sens autonome.* »³²⁶. Certaines créations amorcent un contexte relationnel avec le public par le biais d'effets scénographiques rendent son sens perceptible au plus grand nombre.

Les œuvres contextuelles qui sont produites dans l'espace public ne sont pas — par essence éphémère — mais contribuent à accroître l'offre événementielle de la ville. En effet, la collectivité est le principal commanditaire de ce type d'interventions artistiques et de nombreuses villes se saisissent de la commande publique artistique pour étoffer leur offre culturelle sur le territoire en l'insérant dans leur fil d'actualité. L'arrivée d'une œuvre fait événement, perturbe pour un temps les circulations, interroge durablement le sens des

³²² Ardenne, *Un art contextuel*. p.87.

³²³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Collection Documents sur l'art (Dijon: Presses du réel, 2001).

³²⁴ Cette situation nous a été décrite par certains scénographes interrogés dans le cadre de ce travail. C'est le cas entre-autre de Patrick Vindimian pour parler de son rôle auprès d'artistes.

³²⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art contemporain entre les lignes: textes et sous-textes de médiation*, 1. ed (Paris: Presses Universitaires de France, 2013); Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, 1. éd., 2. tirage, Lignes d'art (Paris: Presses Univ. de France, 2010).

³²⁶ Marie-Luz Ceva, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation? », *Culture & Musées* 3, n° 1 (2004): 69-96, doi:10.3406/pumus.2004.1188.

espaces construits, et fixe le regard d'un artiste sur la société. L'art contextuel agit en présence au sein du biotope urbain et s'y interfère. Depuis les années 2000 avec la multiplication d'événements culturels, de biennales artistiques en tout genre, il y a une inflation de la demande auprès des plasticiens pour produire des installations éphémères circonscrites à une période donnée. Les concepteurs s'interrogent sur les conditions de réception de leur travail l'inscrivant dans une temporalité qui perdure au-delà de l'événement. Il y a une montée en puissance de la scénarisation de l'action artistique prise en charge soit par la ville, via ses services de communication et culturelle, soit par les créateurs eux-mêmes. Certains artistes alors insèrent des aspects narratifs pour faire exister leurs œuvres au-delà du moment de présentation. Ces derniers, en gérant l'espace et le temps convoquent alors une sorte de théâtralisation de leur travail.

Enfin, à l'heure de la co-production, de la participation des publics, nous assistons à une intégration des spectateurs au sein même du processus artistique pour faire œuvre, afin de la concevoir ou encore de la réaliser. Nous verrons par l'étude d'exemples en deuxième partie (l'opération *Green Island*) les modifications de postures que cela implique pour le concepteur et la façon dont la scénographie intervient pour maintenir un lien entre espace réel, le lieu d'implantation et le propos artistique, dans l'objectif de révéler le sens initial envisagé par l'artiste. Avec la multiplication des dispositifs de médiation pour prévoir un accès aux œuvres par le plus grand nombre et une multiplication des conditions de réception proposées au public (visitant, participant, co-auteur), la question du rapport entre l'œuvre présentée et son public devient centrale car il influence le travail même de l'artiste en lui offrant la possibilité de modifier le sens de l'œuvre.

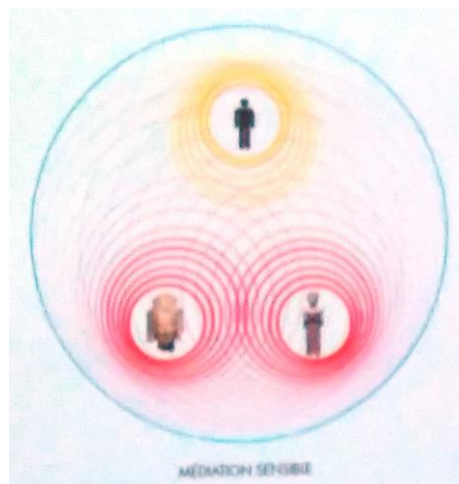


Figure 33 : la médiation sensible prise en charge par la scénographie.

Source, Adeline Rispal, Forum Tous Sensible, Nantes, 2016.

Les arts urbains, dès lors s'inscrivent dans un déplacement des frontières, à la faveur de nouveaux rapprochements, entre le matériel, l'immatériel, le vivant et l'inerte, composant l'humus sensible de la ville. Il s'agit de penser la mise en relation entre les humains, par le

biais d'une expérience, en provoquant l'interaction au sens entendu par Erwing Goffman³²⁷. Comme le définit Isaac Joseph³²⁸ penser l'interaction au prisme d'un vecteur dramatique peut de façon plus générale être vecteur d'urbanité. Le dispositif scénographique, en tant que *diagramme dramatique*, accompagne la mise en récit. Comme le remarque Michel Crespin « *Dans les années 1980, apparaît une réflexion plus importante sur la mise en scène d'une place, d'un quartier, d'un bout de ville* »³²⁹ et cette dernière tend à ne plus simplement être circonscrite à la sphère des arts urbains. Les acteurs habituels de la fabrique urbaine relayent cette réflexion autour d'une théâtralité des espaces collectifs comme levier de développement d'un territoire et d'une identité.

Les villes ont capté le potentiel de ce type de présences artistiques sur leur territoire, et ont de plus en plus recouru aux artistes pour exploiter différents aspects de leurs actions ; notamment l'aspect social, l'aspect événementiel et l'aspect esthétique. Les élus via des nouveaux modes de gouvernance (politique du projet) multiplient la programmation de spectacles et ou d'installations artistique éphémères produits dans l'espace public. Néanmoins, l'engagement artistique dans la création d'une urbanité ne doit pas se suppléer en intégralité à une action sociale, culturelle et urbaine portée par les politiques³³⁰. En effet, l'artiste peut *mettre le doigt ou ça fait mal* et assurer ainsi une fonction d'élément perturbateur. Son rôle n'est pas de panser les plaies de la société. Avec une montée en puissance du capitalisme artiste, la ville n'est plus simplement vue comme un cadre de représentation, elle peut être le socle de réception d'une offre culturelle expérientielle à destination des usagers et habitants. Les arts urbains et plus généralement la culture, fournissent alors — sans que cela soit au départ pré-établi — une plus-value sur la capacité à concevoir des expériences inédites prenant place dans les espaces publics de la ville. Les artistes de rue traitent de la relation spatiale et sociale en agissant sur les sens et les moyens d'entrer en relation avec les autres. L'action artistique peut parfois être instrumentalisée au profit de l'accroissement de l'offre de l'expérience. Serge Chaumier pointe ce fonctionnement :

*« Ainsi loin d'être seulement subversifs, même s'ils le sont par rapport au théâtre traditionnel, il nous paraît que les arts de la rue participent d'une tendance plus globale à l'œuvre dans la société occidentale capitaliste. Des économistes américains prédisent qu'après le secteur primaire, secondaire et tertiaire, le nouveau secteur qui se développe et qui est susceptible de produire des richesses est celui de l'expérience. »*³³¹

La théâtralisation des arts urbains monte en puissance avec la volonté — pour les artistes et institutions publiques — de se décaler, de proposer une action unique, singulière, non reproductible, qui marque les esprits et forge des identités. L'identité individuelle du

³²⁷ Goffman, *Les cadres de l'expérience*.

³²⁸ Isaac Joseph, *La ville sans qualités* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1998).

³²⁹ Michel Crespin et Michel Gladysreusky, « La pratique de l'espace public », *Actualité de la scénographie*, n° 52 (1992).

³³⁰ Voir à ce sujet, Maud Le Floc'h, Philippe Chadoir, et Collectif, *Un élu, un artiste: Mission Repérage(s): 17 Rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville* (L'Entretemps Éditions, 2006).

³³¹ Serge Chaumier, « Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles », in *Les esthétiques des arts urbains*, 2007, 96-97.

spectateur, mais aussi l'identité de la ville s'associe à l'expérience qui s'est déroulée sur l'espace public réactivant une fonction dramatique. La mémoire supplante l'événement et fait perdurer le récit dans l'imaginaire collectif. « *En se théâtralisant, se thématissant, se spectacularisant, la ville génère des expériences, suscite des émotions, crée des sensations : on y cherche une atmosphère. Elle répond à une « demande d'ambiance »* »³³². Ce dernier s'exprime dans la retranscription d'ambiance singulière. L'espace scénique tend à se réinscrire physiquement et socialement dans la ville au dépend d'une société contemporaine.

Ce point nous a montré comment la démocratisation culturelle portée par les artistes et relayée par des politiques publiques offrent un terrain propice à la réinscription de la scénographie dans l'espace urbain. Le retour massif d'une dimension artistique dans la ville interroge les rapports au sein de la ville qui évolue entre théâtre et urbanité, production culturelle et société capitaliste. La socialisation du propos artistique convoque un besoin de théâtralité, par la volonté d'interaction avec le public, la nécessité d'enchantement et la gestion des temporalités. En troisième point, nous allons voir que la ville, progressivement devient elle aussi producteur d'art dans l'espace public et incite à la mise en spectacle des espaces urbains. Un ensemble d'éléments à partir des années 1970 participent au-delà de la théâtralisation des arts urbains dans leur ensemble à la théâtralisation de la ville.

3. La ville à l'initiative, vers une mise en spectacle des espaces publics à partir des années 1970

Jusqu'ici nous nous sommes concentrés sur l'analyse chronologique de différents moments marquants qui nous conduisent à affirmer qu'il y a un mouvement de sortie du théâtre vers l'espace public, porté à la fois par un développement urbain des villes et une volonté de démocratisation culturelle pour un accès à la culture populaire entre le XVIII^e et XX^e siècle. Ce troisième point nous permet de faire un focus sur la façon dont la ville, en tant d'acteur économique, a progressivement été à l'initiative de l'essor d'une théâtralisation de ses espaces, favorisant sa production. En capitalisant progressivement sur les mutations artistiques qui s'opèrent sur les espaces publics, les municipalités favorisent l'ouverture d'un marché autour de la mise en spectacle de la ville. Ce point nous permet de revenir sur les courants de pensées qui incitent à la diffusion d'une théâtralité hors les murs dans une réflexion globale s'appuyant sur des aspects économiques et sur l'émergence de différentes figures de la ville. Ainsi, après avoir observé l'évolution typologique de l'espace physique ; c'est-à-dire le bâti, puis l'évolution sociologique du rapport au public, ce troisième point est l'occasion d'observer les conditions de production des actions artistiques dans la ville qui amènent à la montée des fonctionnalités de la scénographie urbaine, activant la question de l'urbanité et du possible ré-enchantement du monde³³³.

³³² Lipovetsky et Serroy, *L'esthétisation du monde*. p.331.

³³³ Stiegler, *Réenchâter le monde*.

3.1. D'une ville créative à une ville événementielle, l'éphémère au centre d'une ville qui se met en scène

L'urbanisation des centres urbains est apparue en même temps que la révolution industrielle, qui met sur pied un système de production basée sur une économie marchande. Alors que des auteurs s'attachent à analyser les valeurs produites par la culture³³⁴, un certain nombre de chercheurs théorisent, à partir des années 1970, sur les mutations du capitalisme évoquant un basculement de système entre le capitalisme industriel vers un « *capitalisme cognitif* »³³⁵ selon Carlo Vercellone, un « *hypercapitalisme* »³³⁶ selon Bernard Stiegler ou encore un « *capitalisme artiste* »³³⁷ selon Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. La résultante de ce changement est l'essor d'une économie créative, parfois déclinée en une « *économie contributive* »³³⁸, selon la formule du philosophe Bernard Stiegler développée au sein de l'association *Ars Industrialis*. À l'ère post-fordienne, un courant de l'économie émerge et la connaissance, l'inventivité et la créativité — émanant pour large partie des industries culturelles créatives — deviennent alors l'une des valeurs prise en compte dans une forme d'économie dite *créative*³³⁹.

3.1.1. Le potentiel économique de la culture sur le développement du territoire

Les métropoles se saisissent du potentiel économique de la culture pour accroître leur attractivité. Au cœur de l'économie créative, il y a des industries créatives et culturelles qui créent de l'emploi et de la valeur ajoutée, et sur lesquelles, les villes ont misé pour exister dans un système de concurrence interurbaine. Avec l'avènement de l'économie créative, il s'agit de ne plus se focaliser uniquement sur la valeur marchande des objets produits par l'industrie culturelle mais d'évaluer aussi leurs valeurs non marchandes, suivant ce que Dominique Sagot-Duvauroux a pu décrire comme la valeur vaporeuse de la culture³⁴⁰. Les aménités culturelles sont dès lors prises en compte dans les études de développement urbain. L'économie créative agit sur le mode de production des territoires, mettant en œuvre une forme de *new urbanism*³⁴¹. En effet, des auteurs comme Christine Liefooghe ont repéré les liens entre l'économie créative et le territoire³⁴². L'urbaniste-géographe Hélène Morteau, dans sa thèse fait le constat en 2016 que le territoire devient un support d'organisation de la production : « *Autrement dit, dans le cas des ICC, le territoire tend à se substituer à*

³³⁴ Pierre-Jean Benghozi et Dominique Sagot-Duvauroux, « Les économies de la culture », *Réseaux* 12, n° 68 (1994): 107-30, doi:10.3406/reso.1994.2624; Dominique Sagot-Duvauroux, « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? », *Place publique*, n° 27 (mai 2011): 49-52.

³³⁵ Vercellone, « Les politiques de développement à l'heure du capitalisme cognitif ».

³³⁶ Stiegler, *Réenchâter le monde*.

³³⁷ Lipovetsky et Serroy, *L'esthétisation du monde*.

³³⁸ Stiegler, *Réenchâter le monde*.

³³⁹ À ce sujet voir ; Scott, « Creative cities »; Liefooghe, « Économie créative et développement des territoires »; Richard Florida, *Who's Your City? How the Creative Economy Is Making Where to You Live the Most Important Decision of Your Life* (New York, NY: Basic Books, 2008).

³⁴⁰ Il s'agit de dire qu'une partie de la valeur produite par les activités artistiques s'échappe de la filière artistique pour se fixer sur d'autres filières qui composent les éléments de la ville, comme le tourisme, ou encore en créant de l'attractivité pour les villes, Sagot-Duvauroux, « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? ».

³⁴¹ Landry, *The Creative City*.

³⁴² Liefooghe, « Économie créative et développement des territoires ».

l'entreprise comme support de l'organisation de la production. »³⁴³. L'essor des industries culturelles et créatives modifie le rapport que nous entretenons au territoire, ce dernier plus seulement comme un espace physique à bâtir mais aussi une entité productrice de valeur et vectrice d'identité.

Le concept de ville créative fait son apparition dans les années 1990, avec — entre-autres — le travail du sociologue Charles Landry qui dans son ouvrage *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*³⁴⁴ offre une vision innovante de la régénération urbaine, en corrélant politique urbaine avec politique culturelle puis Richard Florida publie un ouvrage majeur sur la « *classe créative* »³⁴⁵. Dans cet ouvrage, le sociologue montre que les villes qui attirent les individus créatifs, peuvent alors faire bénéficier le territoire de leurs talents et mettre en place des innovations qui servent de levier à la croissance économique des métropoles, dans une économie des externalités. Le chercheur Allen, J. Scott pour sa part rappelle qu'avant que le concept de ville créative soit repris et largement étudié, s'est bien le capitalisme cognitif-culturel et le nouvel urbanisme qui ont permis de faire éclore des nouveaux modes de développement urbain³⁴⁶. Ce travail de thèse n'entend pas faire la critique de la ville créative mais bien de s'en servir comme point d'appui pour décrire le moment où les métropoles se sont positionnées — à la lumière de ce concept — par la mise en place d'une politique culturelle d'envergure sur leur territoire pour accroître leur attractivité potentielle et être investigateur de la mise en spectacle de ses espaces urbains.

Nous l'avons évoqué précédemment, à partir des années 1970, le rôle des villes en tant qu'acteur économique et donc — attracteurs de valeurs — devient central. La production de valeur passe par la réalisation d'expériences et les métropoles sont tentées d'utiliser différents moyens pour devenir acteur de la création d'ambiances urbaines singulières et de convier des artistes à s'immiscer dans les projets de développement urbain, à la faveur d'un nouvel urbanisme. En effet, faut-il le rappeler, l'essor de la ville créative intervient à un moment de crise des sociétés urbaines (chocs pétroliers, disparition de l'industrie de masse, montée du chômage). Les villes sont alors au centre de ces changements, avec la nécessité de régénérer des territoires en friches, initialement dédiés aux industries, son urbanité est remise en question. Les habitants des centres urbains souhaitent une meilleure qualité de vie et rejettent sous différents points l'urbanisme fonctionnel. Les citoyens aspirent au renouvellement esthétique et social de leur cadre de vie dans une forme de résurgence d'un urbanisme culturaliste. Dans ce contexte la ville créative est à l'initiative d'un certain nombre d'activités pour renforcer l'économie culturelle sur son territoire, attirer de nouvelles populations, notamment la classe créative puis trouver les moyens d'une nouvelle gouvernance urbaine où la culture aura une place de choix, ce qui nous le verrons aura aussi ses limites.

³⁴³ Hélène Morteau, « Dynamique des clusters culturels métropolitains; une perspective évolutionniste » (Université d'Angers, 2016).

³⁴⁴ Landry, *The Creative City*.

³⁴⁵ Florida, *The Rise of the Creative Class*.

³⁴⁶ Allen J. Scott, « Villes et régions du capitalisme cognitif et culturel », *L'Espace géographique* Tome 43, n° 3 (17 décembre 2014): 215-26.; Allen J. Scott et Frédéric Leriche, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *L'Espace géographique* tome 34, n° 3 (2005): 207-22.

Nous avons identifié trois leviers qui sont employés par la ville ;

- l'accroissement de l'offre artistique événementielle
- l'esthétisation du cadre de vie et la valorisation des aspects sensibles
- l'inclusion d'une dramaturgie pour ré-enchanter la ville

Ces leviers sollicitent une dimension théâtrale qui implique l'attribution de nouvelles fonctionnalités de la scénographie autour de la ville créative en la racontant, et en employant à l'échelle urbaine des techniques de marketing, faisant de la ville un objet de désir. Par le prisme des nouvelles figures de la ville, c'est aussi l'occasion de revenir rapidement sur la mise en avant des savoir-faire, des réseaux, des jeux d'acteurs et de ses nouveaux modes d'actions publiques par rapport à l'art.

3.1.2. L'apparition de la ville événementielle, des événements festifs à la mise en scène de projets culturels urbains

Avec l'existence des métropoles sur le plan économique sans intermédiaire, de nouveaux modes de gouvernance apparaissent. Philippe Chadoir fait le constat de l'émergence d'une nouvelle figure de la ville à partir des années 1980, cristallisée autour du terme de ville événementielle. Le sociologue nous indique que :

« Le terme de ville événementielle pourrait désigner alors la manière dont les villes tendent à se positionner, sans intermédiaire, comme porteuses d'un projet urbain spécifique et actrices dans une concurrence inter-métropolitaine. Les formes que prennent ces positionnements sont variées mais s'organisent le plus souvent autour de la réalisation de grands événements sportifs, politiques, artistiques et culturels à vocation internationale mais aussi dans la promotion d'une image globale. »³⁴⁷

La ville ne se résume plus simplement à une forme physique et matérielle, rendue concrète par le biais du bâti et des infrastructures, mais la ressource humaine et créative y est intégrée. Comme énoncé dans le paragraphe précédent, les mutations économiques font que les villes sont passées d'un positionnement progressiste à un positionnement stratégique entre dynamique locale et internationale qui place l'économie créative au centre. L'aspect immatériel des agglomérations, jusque-là rarement perceptible dans les politiques d'aménagement est valorisée à différents égards, capitalisant à la fois sur une dimension sensible de ses espaces communs et s'appuyant sur ce que Philippe Chadoir nomme « *l'intelligence collective* »³⁴⁸ où les savoir-faire et la mise en réseau prennent part à l'incarnation de son territoire. Dans un espace policé, réglementé dont la temporalité festive n'est plus vraiment régi par les rites et autres rassemblements religieux, la ville en programme des manifestations à caractère éphémère trouve-là une façon de symboliser son attractivité et de proposer des espaces hors du quotidien qui convoquent de nouvelles formes de patrimonialisation.

³⁴⁷ Chadoir, « La ville événementielle ».

³⁴⁸ Ibid.

Ces quarante dernières années nous pouvons observer dans les villes l'essor de grands événements urbains, selon ce que Monica Miranda dans sa thèse, a pu appeler les Événements urbains Festifs (EUF) :

« Les EUF proposent des expériences esthétiques liées aux loisirs dans une temporalité « éphémère », octroyant à chaque usager la possibilité de construire son événement « à la carte », selon ses envies, ses intérêts et de manière libre et spontanée. L'organisation des EUF est toutefois loin d'être spontanée. L'expérience esthétique que chaque EUF est censé proposer à un coût important qui peut s'avérer difficile à couvrir, surtout parce que les EUF sont d'initiatives par définition des manifestations gratuites. »³⁴⁹

Une agglomération en produisant des événements urbains d'envergure s'engage financièrement et prend un certain risque financier en mettant en place une offre artistique éphémère proposée à ses habitants (Cela peut varier de quelques milliers d'euros à plusieurs millions d'euros lorsqu'il s'agit d'une métropole). Les EUF sont généralement concentrés sur quelques jours et occupent physiquement une large surface de son territoire. Plusieurs scénarios sont envisageables ; soit la municipalité choisit d'avoir à faire à un prestataire de service extérieur qui lui propose une manifestation clef en main (direction artistique et technique, conception et gestion des décors et de la mise en place de la scénographie etc.), soit elle choisit de gérer une partie au sein même de ses services municipaux faisant par la même occasion d'un projet événementielle festif, un projet commun aux équipes. Dans ce cas les équipes doivent progressivement s'habituer à agir en direct d'une programmation culturelle portée par un autre service, en interne, et acquérir des savoir-faire dédiés selon un mode d'action par projet.

L'engagement pour les agglomérations important tant au niveau du coût, qu'au niveau de la mobilisation de ses équipes, de nombreuses interrogations reviennent souvent quant aux retombées économiques que cela peut effectivement produire sur le territoire. Les collectivités vont alors chercher à mettre en place des études d'impacts pour rassurer sur les réels effets sur l'économie. À Nantes, lors de la dernière parade faite par Royal de Luxe, une étude d'impact a été réalisée par le cabinet GECE³⁵⁰, a révélé une dépense totale pour l'événement de 8 millions d'euros par les spectateurs de la parade, avec 3 millions d'euros réinvesti directement sur le territoire, via le marché de la bouche entre-autre.

Néanmoins, ces moments artistiques éphémères ont aussi un impact plus durable sur l'image de la ville, son animation, son organisation et plus largement son aménagement urbain. La logique de l'événementiel doit être prise en compte dans son rapport au pérenne afin de comprendre les interrelations sur le plan esthétique, économique et social. Dans la deuxième partie de cette thèse, nous nous focaliserons sur des événements urbains capitalisant sur l'art et la culture comme stratégie de valorisation et verrons comment — par l'étude des dispositifs

³⁴⁹ Miranda, « L'ÉVÉNEMENT URBAIN FESTIF », p.141.

³⁵⁰ Le GECE, basé à Rennes, est un institut de sondages spécialisé dans les études de publics, de marketing, de marché, d'impact et les enquêtes de satisfaction. En 2014, le cabinet est missionné par la ville de Nantes pour faire une étude d'impact sur les retombées économiques produites par la parade des Géants de Royal de Luxe à Nantes.

scénographiques — ils ont contribué au développement urbain ou non, via une patrimonialisation de ces temps marquants. Le risque est bien-sûr une certaine instrumentalisation de ces événements à des fins exclusives de valorisation d'un territoire, dans une publicisation de ces espaces. La programmation effectuée en direct par la ville peut alors tendre à perdre de sa substance culturelle, en évitant les projets subversifs et en décalage qui ont fait le succès dans les années 1970 de ces grandes manifestations culturelles. Ce faisant, il y aurait un risque de marchandisation de la culture se basant uniquement sur des indicateurs économiques pour justifier le développement de l'offre culturelle qui pourrait influencer la qualité des créations artistiques. La ville événementielle, aujourd'hui, prend en compte à la fois des indicateurs économiques, sociaux et de politique urbaine, pour évoquer une spécificité d'une gouvernance qui s'appuie largement sur une occupation éphémère de son territoire pour faire ville, faire projet et insuffler un dynamisme économique. L'offre se réorganise autour d'une logique en deux pôles, d'un côté interrogeant les usages et de l'autre les ambiances. Comme le géographe Boris Grésillon nous l'indique ;

« La spécialisation de ces villes dans certains secteurs des industries créatives, combinée à un cadre de vie agréable et à l'installation sur place d'unités de productions de grandes entreprises, peut leur permettre de tirer leur épingle du jeu, à condition toutefois d'être activement soutenues par des politiques publiques volontaristes. »³⁵¹

La ville événementielle, et la multiplication de l'offre culturelle sur le territoire via les manifestations artistiques peut donc être un levier de développement d'une ville scénique. La métropole devient une sorte de théâtre urbain à ciel ouvert. Les services municipaux et les collectivités ont alors un rôle déterminant à jouer pour offrir de bonnes conditions de productions des artistes dans ses rues. La programmation d'événements urbains festifs transforme la ville en une scène, et nécessite, comme au sein d'un théâtre d'un aménagement spécifique (un système instrumental de type cage de scène urbaine) pour établir les conditions favorables à la tenue d'un spectacle, d'un festival, d'une exposition temporaire. Ainsi la scénographie entre en jeu dans l'élaboration d'un dispositif de représentation à partir du plateau qu'est la ville.

3.1.3. Une montée en puissance de la fonction espace/temps ?

La mise en place du Réseau des villes Créatives (RVCU) de l'UNESCO en 2004³⁵² ou du programme européen porté par Dédale smart cities³⁵³ montre la tendance pour les villes à s'orienter vers un positionnement stratégique de ville créative. Avec des projets urbains qui incluent une programmation d'actions artistiques éphémères, nous pouvons nous interroger sur les nouvelles fonctions à prendre en charge par les collectivités pour faire d'un territoire

³⁵¹ Boris Grésillon, « La culture comme alternative au déclin : mythe ou réalité ? », *Géocarrefour*, n° 2 (17 décembre 2011): 151-60, doi:10.4000/geocarrefour.8305.

³⁵² Le RVCU a été créé en 2004 pour promouvoir la coopération avec et entre les villes ayant identifié la créativité comme un facteur stratégique du développement urbain durable. En 2016, 116 villes du monde ont rejoint ce réseau. Pour plus d'informations voir, <http://fr.unesco.org/creative-cities/content/%C3%A0-propos>, consulté le 07/06/2017.

³⁵³ Dédale est une agence européenne consacrée à l'innovation urbaine et sociale qui a mis en place un programme de recherche sur les smart cities. Pour plus d'informations voir, <http://www.smartcity.fr/>, consulté le 07/06/2017.

une scène. En effet, les espaces publics ne sont plus seulement des lieux de passage, mais deviennent temporairement des espaces de représentations, capable de produire des effets sensibles. L'habitant/usager peut alors plonger dans une expérience offerte par le festival, le spectacle, la parade urbaine qui se déroule sur son passage sur un laps de temps réduit : il entre en scène et peut être happé par la situation construite à l'occasion. Une ludicisation des espaces publics s'opère révélant un *empire de l'éphémère*, comme a pu l'évoquer Gilles Lipovetsky ;

« Avec l'hégémonie du gadget, l'environnement matériel devient semblable à celui de la mode, les rapports que nous entretenons avec les objets ne sont plus de type utilitaire mais de type ludique »³⁵⁴

Dès lors ces interstices urbains, longtemps considérés comme des espaces résiduels retrouvent des usages, et sont détournés temporairement. À travers leur dimension ludique et sensible, les lieux sont réinterrogés, l'espace de représentation par essence éphémère offre la possibilité de tester pour un temps un nouvel usage, une façon différente de vivre, de poser les conditions de nouveaux rapports entre ses usagers. Un urbanisme de l'éphémère émerge, qui consiste à construire des situations — et plus nécessairement des espaces habités — pour faire de la cité une œuvre ludique et créative. Benjamin Pradel pour sa part évoque un urbanisme temporaire, qui « est un urbanisme du rassemblement saisonnier, de la subversion organisée de la ville, de la signalisation d'un temps d'exception qui mobilise un ensemble de nouvelles compétences dans l'aménagement de l'espace. »³⁵⁵. Plus récemment, dans l'étude *Le plan-guide des arts urbains*, l'urbaniste-scénariste Maud Le Floch nous évoque la montée en puissance d'un « urbanisme des temps et des usages »³⁵⁶. En effet la gestion des espaces urbains ne se fait plus uniquement d'un point de vue spatial, mais intègre ses temporalités et anticipe la modification des usages en fonction d'un événement, d'une saison, d'un moment de la journée. Il y a donc un marché qui s'ouvre autour de la transformation d'une ville en scène, proposant une parenthèse enchantée avec la sollicitation de professionnels spécialisés dans l'éphémère pour concevoir ces installations urbaines temporaires.

La ville événementielle permet une logique d'usage, faisant de lieux délaissés des lieux de construction d'une possible urbanité. La gestion de l'espace/temps revient au centre, et appelle une fonction de scénographie urbaine. La ville est alors appréhendée comme scène³⁵⁷, devenant le cadre de représentation de grandes manifestations et révélant alors devant elle la salle, c'est-à-dire la présence physique d'un ensemble de spectateurs venus observer la scène. L'ensemble scène/salle forme un théâtre urbain pour désigner cette ville, s'affirmant comme un outil au service de la représentation. Les rues sont tour à tour prises pour coulisses, plateaux, ou saynètes qui deviennent des situations urbaines, lieux de vie et espace de rencontre, en se frottant à de nouveaux usages. L'articulation invisible de ces rapports convoque une dimension scénographique, et à pour second effet de lier l'événement et

³⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Collection Folio Essais 170 (Paris: Gallimard, 2008). p.189.

³⁵⁵ Pradel, *Rendez-vous en ville! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle*. p.224.

³⁵⁶ « Plan-Guide arts et aménagement des territoires. Sous la direction de Maud Le Floch ». Tome 1. p.16.

³⁵⁷ Marcel Freydefont, « Scène, scènes, essaimage d'un mot », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47 (28 février 2017): 14-16.

l'éphémère avec l'espace quotidien dans ses dimensions spatiales, temporelles et esthétiques. Cette fonction de liant est un élément de différenciation entre la scénographie tel qu'elle a pu émerger dans le passé et ce que l'on nomme aujourd'hui *scénographie urbaine*.

Le deuxième effet de l'occupation éphémère des espaces urbains tend à l'esthétisation temporaire du cadre de vie, à la faveur de la fabrique d'un imaginaire urbain. La scénographie urbaine est alors convoquée pour aménager un cadre de vie selon un point de vue choisi, traitant des perspectives et donnant à voir la ville sous son meilleur jour. La temporalité du récit donne à lire la ville en actes, par la succession de tableaux. Nous considérons donc d'un côté l'émergence d'une fonction de gestion de l'espace/temps des espaces publics pour répondre à une logique d'usage et de l'autre l'émergence d'une logique d'ambiance dans le cadre de l'esthétisation des espaces publics.

3.2. De la ville événementielle à la ville sensible, esthétisation du cadre de vie

Alors que le théâtre a cherché à mettre la ville sur un plateau au sein d'édifices construits à la Renaissance, avec — entre-autre — l'utilisation de la *prospettiva* italienne, ces quarante-cinq dernières années ont été l'occasion pour les artistes de réinvestir la ville pour y faire du théâtre. Le sociologue Emmanuel Wallon nous indique que progressivement la ville est devenue un décor pour de nombreux événements éphémères :

« La ville n'a d'abord été pour eux qu'un terrain d'aventure où défier les défenseurs de l'ordre établi ; puis, avec la vogue des festivals et des commémorations publiques, elle est devenue le décor d'un spectacle sans limites. Souvent soumises au bon vouloir des municipalités, sinon aux desiderata des programmeurs, calibrées parfois par le marché de l'événementiel, les interventions des compagnies assument pourtant une dimension politique, au plein sens du terme. »³⁵⁸

D'abord le théâtre en tant qu'art a recouvert une forte dimension politique réinterrogeant les espaces communs comme lieux d'expressions. La ville est un décor formant l'arrière-plan de l'action théâtrale, et révèle ainsi les frontières d'une cage de scène invisible. Le dispositif scénographique construit au service de l'action devient une architecture éphémère. Ces architectures temporaires font changer la *skyline* des métropoles, et nourrissent le substrat de ces lieux urbains contemporains. Au-delà de l'usage de dispositifs scénographiques pour permettre à l'action d'avoir lieu, leurs formes urbaines marquent l'identité d'un territoire. Avec le temps et la multiplication des scénographies la juxtaposition des différentes couches composent la mémoire des grands rassemblements passés. Au sein de la ville créative, la recherche de mise en scène dans sa globalité tend à disparaître, au profit de la multiplication de petites saynètes au détour d'une rue, d'un boulevard, d'une place, d'un parc. Les espaces

³⁵⁸ Emmanuel Wallon, « Le théâtre en ses dehors, Postface », in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio Essai (Paris: Gallimard, 2006). p. 1007.

de la scène pris en tant que cœur névralgique d'une vie urbaine se démultiplient. Une esthétisation générale du cadre de vie s'opère à l'échelle du citoyen, ou la question du bien-être et du bien-vivre ensemble revient aux premiers plans des préoccupations de la gouvernance urbaine, notamment par le biais de la qualité urbaine.

3.2.1. Le retour à l'expérience sensible et sensorielle au sein des villes ?

Les artistes urbains agissent par contamination, font des propositions en décalage, touchant l'affect et usant de nombreux effets scénographiques pour interpeller le passant. C'est à la fois une perturbation de la vision d'un lieu, mais aussi la diffusion de sonorités, d'odeurs à l'intention du spectateur de façon à faire vivre une expérience immersive. Ces propositions apportent peu à peu un supplément d'âme, là où, les usines sont parties, et où les espaces sont abandonnés comme amputés d'une vie urbaine. Il y a une mobilisation des sens pour réactiver les lieux le temps d'un spectacle, et l'enrichissement par l'inclusion d'une dramaturgie. Cette construction ad-hoc favorise la production d'ambiance. Cette dernière est relayée par les professionnels de l'aménagement dans la fabrique urbaine comme l'indique Laurent Matthey :

« Graduellement l'ambiance avait remplacé ce que l'on appelait l'âme d'un lieu, son épaisseur existentielle. Elle était en quelque sorte devenu l'âme d'un lieu décalé, une singularité de l'espace »³⁵⁹

L'ambiance telle que définie par Nicolas Tixier en 2007 relève de situations d'interactions sensibles comprises comme l'expérience que l'on fait d'un lieu donné à un moment donné³⁶⁰. Un rapport sensible au monde est mis en exergue, révélant des interdépendances entre forme construite, forme perçue, et forme représentée. L'ambiance n'est pas définie par une échelle et s'applique à tous les types d'espaces y compris l'espace public. Enfin selon Olivier Chadoin « elle s'applique à des espaces « ordinaires » comme à des espaces plus scénographiés. »³⁶¹. Bien qu'il ait été très intéressant de traiter de la problématique des ambiances de façon plus poussée, le propos se développe ensuite principalement à partir des travaux de Jean-Paul Thibaud³⁶², Jean-François Augoyard³⁶³ et du philosophe allemand Gernot Böhme³⁶⁴ qui traitent en particulier du champ esthétique des ambiances.

³⁵⁹ Matthey, *Building up stories*. p.76.

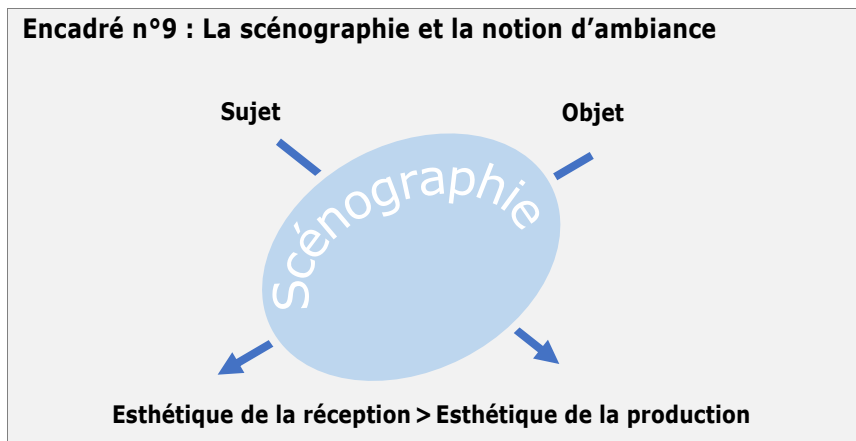
³⁶⁰ Nicolas Tixier, « L'usage des ambiances », *Culture et recherche*, n° 113 (2007): 10-11.

³⁶¹ Olivier Chadoin, « La notion d'ambiance: Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle postmoderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Les Annales de la recherche urbaine* 106, n° 1 (2010): 153-59, doi:10.3406/aru.2010.2791.

³⁶² Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines », *Communications* 73, n° 1 (2002): 185-201, doi:10.3406/comm.2002.2119.

³⁶³ Augoyard, *L' Espace urbain et l'action artistique*.

³⁶⁴ Böhme, « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ».



Des aspects qualitatifs et fonctionnels pour penser l'espace sont mis en œuvre pour « *faire une ambiance* »³⁶⁵ et traiter de la question du sensible. En même temps que les lieux de l'action se démultiplient, la ville-décor propose une diversité d'espaces sensoriels, formant des expériences nécessaires à la fabrication d'un vécu par l'utilisateur. L'utilisateur, pris en tant qu'être mobile passe d'une situation urbaine à l'autre où ses sens sont sollicités, et tour à tour, il est spectateur puis acteur involontaire d'une scène. Dans l'espace public, l'utilisateur traverse des situations urbaines, de scènes en scènes, avec le cadre bâti qui compose un décor, et de fait une matrice invisible compose le liant, entre actions, interactions spatiales et sensations. En 2002, le sociologue Jean-Paul Thibaud énonce que l'ambiance est indivisible, omniprésente et immédiate, et insiste sur l'importance portée à la dimension phénoménale :

« *Le monde ambiant ne relève pas seulement d'un monde d'objets clairement identifiables, il convoque des qualités qui spécifient des modes de présence et des manières d'apparaître. Cette attention portée à la dimension phénoménale des situations engage trois plans constitutifs du sensible : la motricité, l'affectivité et la diffusivité* »³⁶⁶

Le sensible émanerait alors du mouvement, de l'émotion et de sa mise en représentation. Autrement dit, la fonction de scénographie peut dans ce cas intervenir dans une démarche de création dynamique, qui s'intéresse à la structuration de l'espace et du temps et de l'autre aux modes sensibles nécessaires à la création d'ambiances :

« *L'ambiance relève à la fois de ce qui peut être perçu et de ce qui peut être produit. Mieux encore, elle tend à questionner une telle distinction dans la mesure où la perception est elle-même action. De même que l'architecte ou le scénographe agencent matériellement des formes sensibles, les usagers configurent par leurs actes le milieu dans lequel ils se trouvent.* »³⁶⁷

³⁶⁵ Augoyard et Ambiances architecturales et urbaines (Grenoble), *Faire une ambiance Creating an atmosphere*.

³⁶⁶ Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines ».

³⁶⁷ Jean-Paul Thibaud, « Petite archéologie de la notion d'ambiance », *Communications* n° 90, n° 1 (1 mai 2012): 155-74.

La scénographie en tant que discipline apporte des éléments objectifs pour mobiliser une dimension sensible, par le biais d'effets, au service de l'action théâtrale. Le philosophe Böhme déclare qu' :

« Après tout c'est l'objectif de la scénographie de fournir à l'action le fond atmosphérique, pour mettre en résonance les spectateurs avec la performance théâtrale et les arts avec leur performance. L'art de la scénographie démontre ainsi sous l'angle de la pratique que les ambiances ont une certaine objectivité. »³⁶⁸

Dans ce cadre, et partant du principe que le traitement des ambiances est multi-scalaire, il devient envisageable que la maîtrise des arts de la scène soit utilisée au service de la création d'ambiances à l'échelle de la ville. La fonction de scénographie permet alors l'organisation du cadre, entre un public-population et une mise en vue de la ville, revenant à ce qui à la Renaissance pouvait être identifié comme l'art de représenter la ville, formant de façon contemporaine les cartes postales interactives d'un territoire. Ces dernières seraient alors proposées comme une expérience vécue à la population et deviendrait dans un second temps, un moyen de représenter l'urbanité des villes.

La scénographie réapparaît comme un moyen de concourir à l'embellissement de la ville et acquiert le statut d'une discipline opérante, en élargissant son terrain d'intervention originel, à savoir le théâtre. Il y a de toutes parts une volonté de capitalisation du savoir-faire autour de la maîtrise du sensible pour contribuer à développer une approche de la fabrication de la ville par le biais du champ des ambiances architecturales et urbaines. Pour œuvrer à un retour à la mobilisation de l'affect dans un projet d'aménagement urbain, le scénographe apparaît alors comme l'un de ces faiseurs d'ambiance³⁶⁹ aux côtés de professionnels concepteurs sonores, concepteurs lumières ou encore designers urbains³⁷⁰. Ces acteurs émergents se saisissent de cette nouvelle opportunité pour mettre en avant des savoir-faire issus des arts de la scène et se faire une place en tant que co-créateur des espaces urbains, ce qui, nous le verrons au sein de l'étude de cas, tend à modifier durablement les pratiques des gestionnaires et fabricants de la ville. Une multitude d'acteurs — c'est un marché nouveau et ouvert — proposent une vision sensible de la ville via des expérimentations diverses et variées agissant sur les sensations de l'utilisateur. Dans l'objectif de proposer des espaces à vivre agréable, nous pouvons nous demander si dans le même temps il n'y a pas un effet de cosmétisation du cadre de vie.

³⁶⁸ Böhme, « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ».

³⁶⁹ Jean-François Augoyard, « Introduction aux actes du colloque "Faire une ambiance" - "Creating an atmosphere" » (1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, À La Croisée, 2008), 11-16, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00833923/document>. p.13.

³⁷⁰ Fiori et Regnault, *Concepteurs sonores et concepteurs lumière*.

3.2.2. Une *cosmétisation* du cadre de vie ?

Avec l'esthétisation généralisée des espaces urbains qui contribuent à l'établissement d'un cadre de vie agréable aux citadins, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point l'intervention de spécialistes des ambiances, qui projettent dans la ville une scène à 360 degrés n'a-t-elle pas des penchants néfastes au service d'une surreprésentation de ce qui est agréable en ville. Faisant de la ville un décor où de plus en plus de recoins sont maîtrisés, ordonnancés et mis en vues, cette organisation scénique de la ville ne contribue-t-elle pas alors — à contre-courant de son objectif initial — à faire éclore de nouveaux procédés hygiénistes ?

Cette question suscite un large débat, tant du côté des scénographes intervenant sur l'espace urbain que du côté des acteurs traditionnels de la fabrique urbaine. En effet, mettre l'accent sur certains endroits singuliers de la ville suppose une représentation non-égalitaire de l'ensemble du territoire.

Au sein de la ville créative, certains exemples saillants comme Bilbao en Espagne et son musée Guggenheim, montrent les effets d'une politique urbaine couplée à une politique culturelle centrée sur un élément fort, auquel il est ensuite toujours fait référence. Un certain nombre de villes occidentales ont choisi comme éléments attracteurs des bâtiments totems. Ces derniers sont conçus par des stars-architectes³⁷¹, et leur image devient l'emblème d'une ville créative, qui bouge où il fait bon vivre. A la lumière de cet exemple qui a d'ailleurs largement été commenté, nous pouvons nous demander si un projet urbain ne pourrait pas avoir le même dessein, avec la volonté de construire une ambiance urbaine signature portée par de grands noms faiseurs d'ambiances (artistes, designers, architectes, urbanistes). Avec l'exemple de la ville de Nantes, nous verrons à quel endroit se situe les limites et de quelles façons l'organisation scénographique de la ville peut amener à des représentations de la ville basée sur le récit d'une vie culturelle tronquée. Le risque est d'être au service d'une urbanité à destination de ses usagers, mais dans l'objectif de vendre son image. Dans ce cas l'espace urbain ne deviendrait-il pas un décor impénétrable, ou le spectateur se transforme en consommateur de l'urbain : la ville-spectacle deviendrait une urbanité commercialisée. Laurent Matthey explicite cette évolution de posture ; « *La fabrique urbaine contemporaine tendait à « vendre » son propre imaginaire au moyen des ambiances et autres visibilité urbaines* »³⁷². Il est alors essentiel d'analyser le cadre d'intervention du scénographe, afin de cerner les finalités de son travail par rapport à une demande des pouvoirs publics. Marcel Freydefont pour sa part rappelle que :

« *L'esthétisation n'a pas pour objet de « cosmétiser » le cadre urbain ; il ne s'agit pas d'embellissement et de beauté ; il s'agit d'une expérience des sens dans le but conscient ou inconscient de valoriser et de donner sens à ce qui pourrait être jugé sinon comme un informe de la ville (c'est le titre de ma*

³⁷¹ Lire à ce sujet ; Géraldine Molina, « Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes » (Thèse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2010), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602>.

³⁷² Matthey, *Building up stories*. p.77.

contribution à Mission Repérage) puisque les mutations urbaines semblent rendre la forme urbaine délétère. »³⁷³

En réalité, il est question de produire des espaces publics qui tendent à plusieurs objectifs, avec d'un côté un interventionnisme événementiel de la ville dans l'objectif d'offrir des morceaux d'urbanité et de l'autre de rendre les espaces urbains attracteurs et vecteurs d'économie. Ainsi, les outils du scénographe permettent de construire des cartes postales pénétrables pour l'usager, et lorsque ces dernières n'offrent plus les conditions d'une expérience singulière à l'usager, alors on peut y déceler une *cosmétisation* des espaces publics dans une volonté de marchandisation d'un territoire. L'expérience vécue au sein d'une ville par les usagers doit rester au centre des préoccupations, et le scénographe est garant de la mise en place des bonnes conditions de réception. Le professionnel organise l'immersion des usagers au sein d'une expérience culturelle circonscrite dans le temps n'engageant pas uniquement la vision, mais en mobilisant les sens pour rendre perceptible une émotion. À travers la constitution d'une ville-scène, la fonction de scénographie embrasse des enjeux bien plus larges sur la façon de produire des espaces urbains, de faire ville.

Sur cette prise en charge esthétique et phénoménale des ambiances on peut y déceler un rapport à la théâtralité qui fluctue. Cependant l'action théâtrale n'existe que dans la mise en place d'une relation avec le public, et les effets de salle (dans un rapport scène-salle) sont souvent sous-évalués et sont peu pris en compte par les acteurs traditionnels de la fabrique urbaine lorsqu'ils mobilisent les arts de la scène au service du développement urbain. L'organisation de ce rapport semble essentielle pour marquer un point de différence entre une *cosmétisation* de l'espace public dans un seul objectif mercantile et l'inclusion d'une dimension scénique, qui par la nécessité d'interaction avec le public, se voit attribuer un objectif social. Aujourd'hui, le flou est renforcé par l'accroissement de deux pratiques, d'un côté il y a la fabrication d'une urbanité via l'inclusion d'une dimension scénique dans la ville et de l'autre une *cosmétisation* des espaces publics pour promouvoir les espaces publics. L'ambivalence provient du fait que de plus en plus la *cosmétisation* est centrée sur l'usager lui-même dans un but qui se cesse de se décupler. L'habitant est transformé en consommateur et acteur. Il vit une expérience singulière et cette dernière est l'occasion pour lui de devenir ambassadeur d'un produit – la ville décor – qu'il faut vendre pour engendrer une économie sur le territoire, attirer de nouveaux habitants, etc.

C'est là qu'entre en jeu une troisième voix. Nous nous sommes focalisé sur l'esthétisation de la ville en prenant en compte ce que l'on nomme aujourd'hui le cadre de vie mais finalement il est question de culture, d'éphémère et de *représentation*. Autour de ces notions gravitent des acteurs émergents, dont les méthodes sont méconnues et peu appropriables par les acteurs traditionnels de la fabrique urbaine. Nous le verrons à Nantes, il y a une nécessité de clarifier les rôles et fonctions de chacun, afin d'observer comment la fonction de publicisation de l'espace public à des fins utiles se mélange à l'utilisation d'une théâtralité pour une fabrique de l'urbanité. Un troisième levier récent est mobilisé autour de la représentation d'un territoire et de sa mise en récit et singularise la scénographie urbaine.

³⁷³ Marcel Freydefont, « Dramaturgie, scénographie, régie », in *Les esthétiques des arts urbains*, 2007. p.121.

4. Définition de la scénographie urbaine

Les paragraphes précédents nous ont permis de montrer la façon dont progressivement le développement culturel et urbain des villes a contribué à l'extension des fonctions de la scénographie dans ses différentes acceptions historiques valorisant l'activité de *scénographie urbaine* dans la fabrique de la ville. Ce dernier point est l'occasion de faire l'hypothèse d'une nouvelle voie de développement pour la scénographie urbaine. Il y a des points de différenciation entre une pratique archéologique de la scénographie telle qu'elle a pu être décrite au sein du chapitre 1 et une pratique contemporaine qui comporte ses spécificités. Dans le premier chapitre, nous avons mis en exergue la façon dont la *skénégraphia* en grèce antique était utile au théâtre de plein-air dans l'organisation des relations entre les spectateurs et les acteurs en créant un dispositif de représentation. Ce théâtre construit permet de faire accéder la population à des visions mystiques, et la scénographie conduit à l'espace du drame, au-delà du réel. Cela se concrétise au sein de dispositifs scénographiques tels que l'on peut les percevoir dans une lecture contemporaine des traces qui nous restent de l'époque grecque. Puis au Moyen-Âge, les espaces urbains se dramatisent, le théâtre est partout et l'implantation de *mansions*, sorte de tableaux successifs se chargent de donner du sens à l'espace. Enfin des lieux couverts ont progressivement abrité le théâtre, cherchant à mettre sur scène la ville, activant la notion de décor qui ira jusqu'à supplanter celle de scénographie. Parallèlement, une tradition d'embellissement des villes se poursuit et convoque une dimension scénographique dans son sens perspectiviste. À partir des années 1960, certains décorateurs mettent en avant une culture singulière de l'espace et se revendiquent de la scénographie (nous le verrons en détail dans le chapitre suivant). Cet art dès lors existe au sein de l'édifice théâtral mais les mutations urbaines, sociales et économiques amènent à la présence d'une théâtralité au cœur des villes et révèle une présence scénographique.

4.1. La scénographie entre le théâtre et l'espace public

À partir des années 1980, le concept de *scénographie urbaine* se détache d'un exercice de la scénographie exclusivement issue des arts de la scène en réactivant ses liens anciens entre théâtre et cité. Les propos de Marcel Freydefont nous éclairent plus précisément la modernisation des liens entre scénographie, architecture et urbanisme ;

« La scénographie désigne l'élaboration d'une vue urbaine, cadre logique d'une représentation théâtrale, et l'organisation du point de vue que l'on a sur elle. La mise au point d'une forme symbolique de l'espace, véritable ossature invisible qui dessine le vide, régit le regard et les trajectoires, a donc modélisé à la fois la scène et la ville. Métaphore irremplaçable de la vie, le théâtre est aussi une métaphore de la ville. Brunelleschi, Bramante, Vasari, Buontalenti, Falconetto, Genga, Peruzzi, Raphaël, Sangallo, Scamozzi, Serlio, Palladio témoignent de ceux qui à travers la scénographie ont conjugué architecture, peinture, sculpture et théâtre. »³⁷⁴

³⁷⁴ Marcel Freydefont, « Les origines architecturales de la scénographie ; rappel historique et enjeux actuels. Essai de définition de la scénologie » (Note dactylographiée, s. d.), GERSA.

Le syntagme de scénographie urbaine qui affleure depuis trente apparaît dans l'ossature invisible qui dessine le vide à l'aune d'une ville qui cherche à se représenter. Prise tour à tour comme une scène, un décor et un objet de désir, la ville fait émerger la scénographie urbaine sous un nouveau jour transformant des lieux de vie en lieux de récit. Cette dernière appelle à revenir à ses origines dans ses dimensions sensibles et spatiales, connecte le milieu théâtral avec le milieu architectural et fait le lien entre deux pratiques qui s'étaient progressivement détachées l'une de l'autre. La ville et ses espaces urbains sont le lieu concret de la rencontre contemporaine de la création artistique avec l'urbanisme. Une connexion s'opère et fait évoluer les fonctionnalités de la scénographie dans l'espace urbain.

Du théâtre à la ville, d'un espace dédié à un espace précaire

Ce chapitre a été l'occasion de montrer le mouvement de sortie du théâtre en plein-air, pour aller au-devant du public, rappelant que la ville peut être un espace de représentation ou de présentation d'une œuvre, d'un objet. Denis Bablet revient sur ce fait ;

« Le lieu théâtral, il est banal de le rappeler, ce n'est donc pas seulement le « théâtre » auquel nous sommes habitués, ce peut être la place publique, où l'on dresse temporairement une estrade autour de laquelle va se former une foule, le parvis d'une cathédrale, le stade où s'ordonne une représentation, le mur auquel on adosse un tréteau, un parc, une cours d'usine, un vaste hall, un gymnase ou un terrain vague. C'est la représentation qui donne lieu à son caractère théâtral »³⁷⁵

L'espace public est donc un lieu de représentation *en devenir*. Néanmoins c'est un sujet complexe qui — n'étant pas réservé au théâtre — a son propre biorythme. L'espace public est régi par une pluralité d'acteurs entre gestionnaires, fabriciens et usagers. C'est aussi un espace attractif, mobilisable à tout moment, le jour, la nuit, la semaine, le week-end, en hiver, en été pour divers usages. Enfin, c'est un espace policé régi par ses propres codes. Malgré les contraintes, cela décuple les possibilités pour les artistes d'inventer des nouvelles modalités de jeu, entre décalage et perturbation. D'ailleurs, la jonction des temps de la représentation avec les temps urbains est l'un des puissants leviers d'un besoin de scénographie. Il s'agit de gérer l'espace-temps du projet artistique en l'inscrivant dans l'espace-temps du projet urbain et plus généralement de lui donner une matérialité qui fait sens dans l'espace métropolitain. Olivier Mongin nous rappelle ce que l'espace public implique ;

« L'espace public, c'est le respect du Dehors sans lequel « refaire monde » est une gageure. Il faut sortir de l'alternative opposant l'espace de connexion rivé au global et l'espace de la ville passante. L'espace public est là pour faire glisser d'une vitesse à l'autre. Autrement dit, il faut retrouver la variété des vitesses et des échelles dans un monde des flux et respecter la pluralité des mobilités. »³⁷⁶

³⁷⁵ Bablet et Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*. p.13.

³⁷⁶ Olivier Mongin, « Métamorphose de l'espace public », *Esprit* Novembre, n° 11 (2012): 73, doi:10.3917/espri.1211.0073.

Le scénographe agit comme un *guide-voyageur*³⁷⁷ qui propose d'organiser un chemin dans toutes ses mobilités et de ménager des temps à l'imaginaire en décollant le récit de la fiction du réel. Les codes changent, même si parfois, à travers les grandes périodes historiques, comme à la Renaissance, l'établissement d'un dispositif de monstration complexe a fait disparaître ce protagoniste au profit du machiniste ou du peintre-décorateur, la ville quant-à-elle semble laisser le champ libre à ce nouvel acteur. Nous l'avons vu, la reconquête de l'espace urbain est porteuse d'utopie et d'expérimentation de la part des artistes. Chaque nouveau projet demande de l'innovation, le dispositif de mise en vue doit s'adapter à la complexité historique, patrimoniale, physique, réglementaire, du territoire ou la représentation s'implante. La scénographie est appelée à dépasser l'édifice théâtral pour organiser les relations. Elle donne du sens à des espaces précaires, temporaires et pour ce faire mobilise le récit. Ce dernier est d'abord apporté par les artistes, puis progressivement les villes intègrent la faculté de se mettre en récit. Là où il y a récit, il y a décor, donc lieu et donc théâtre. Le théâtre se mélange alors à l'enchevêtrement d'autres récits et la scénographie contribue aux nouvelles écritures urbaines.

Du théâtre au texte ; écrire la ville, créer à partir de la ville

Avec la volonté des centres urbains de porter à la scène leurs territoires, en somme de créer les conditions de sa représentation, la ville incite à l'établissement de grands récits vecteurs d'identité urbaine. À ce sujet Paul Ricœur lorsqu'il évoque les liens entre architectures et narrativité indique ;

*« Tel est l'horizon de cette investigation : enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural par l'échange, en quelque sorte, d'espace-temps dans les deux directions. On pourra ainsi retrouver, à terme, sous la conduite de la temporalité de l'acte architectural, la dialectique de la mémoire et du projet au cœur même de cette activité. »*³⁷⁸

Ce récit est employé au service d'une socialisation, d'un vivre-ensemble et est considéré comme porteur d'attractivité. D'un côté, les agglomérations sont aussi des pôles économiques et souhaitent se raconter pour se vendre (*Branding city*) et de l'autre, la présence précaire des artistes sur son territoire ouvre les champs des possibles pour la fabrique d'un imaginaire urbain qui se trouve mis en exergue par l'événementiel. Comme l'énonce Christian Salmon « *L'autorité d'un récit - celui du « changement » - a pris sa place.* »³⁷⁹. Un nouvel ordre narratif apparaît pour raconter les transformations urbaines. La dimension dramatique insuffle du changement et le texte revient au premier plan de la communication. La métropole se construit une image évolutive ponctuée d'événements et de grands moments festifs propice à la fabrique de récits. L'urbaniste Bernardo Secchi suggère que l'urbanisme est une écriture et met en exergue le lien qu'il peut y avoir entre construction de récit et construction de ville ;

³⁷⁷ Ce terme fait écho à la métaphore employée par Raymond Sarti pour décrire sa pratique de scénographe, « *Le regard voyageur* ». Freydefont, *Petit traité de scénographie*. p.90.

³⁷⁸ Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », revue *Urbanisme*, n°303, novembre-décembre 1998, pp.44-51. http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF, consulté le 03/08/2017.

³⁷⁹ Salmon, *Storytelling*. p.83.

« Pour ces raisons, l'urbanisme est aussi une écriture qui accompagne et pénètre les différentes formes du projet de la ville et du territoire, qui décrit, illustre, démontre, argumente, suggère et sollicite les imaginaires collectifs et individuels. Loin de l'invention continue et de la consommation rapide de paroles — qui deviennent de fugaces étendards — l'urbanisme est écriture épique et polyphonique transcendant la contingence dans laquelle une époque s'exprime à travers ses différentes voix. L'urbaniste, plutôt que producteur de projets à contenu technique de qualité, est créateur d'images, de récits, de mythes. Les mythes et les images ne sont pas des fantasmes ; ils rassemblent les attentes les plus fortement enracinées dans la culture des lieux et de leurs habitants ; ils fondent des jugements et des valeurs ; ils guident des comportements individuels et collectifs en unifiant l'interaction sociale et en la rendant possible. Les mythes et les images sont des formes de conception d'un futur possible qu'ils cherchent à anticiper. Les proposer exige un sens très élevé de la responsabilité, une déontologie particulière. C'est pour cela que l'urbanisme — peut-être plus que d'autres disciplines —, entre étude du passé et imagination du futur, entre dimension technique et artistique, demande une grande liberté, une rigueur intellectuelle et morale. C'est peut-être peu de chose, mais c'est le sens de cette leçon que j'aimerais voir retenu. »³⁸⁰

Entre mémoire du passé et imagination du futur, la scénographie permet la disruption entre un réel et un lieu fictionnel et ouvre vers l'espace de l'utopie le territoire du quotidien. La métropole est prise comme matière d'écriture et engendre la construction d'une ville sensible. **Le théâtre fait le projet urbain et le projet urbain devient théâtral.**

4.2. La scénographie urbaine, des fonctions renouvelées

Après avoir défini la scénographie au sein du premier chapitre, ce chapitre nous donne l'occasion de rendre compte des fonctionnalités de la scénographie urbaine. L'ensemble du chemin parcouru nous permet maintenant d'aborder les variations qui en font ses spécificités. L'apparition du concept de *scénographie urbaine* peut être vu comme une réponse à la prise en charge de la fonction de scénographie dans la ville contemporaine qui tour à tour se transforme en espace de représentation, espace de jeu, ou encore en éléments de décors. Comme le rappelle Anne Surgers « *la fonction a toujours existé. Elle consiste à inventer et à matérialiser l'espace et l'itinéraire du voyage imaginaire auquel le théâtre convie le spectateur. Elle consiste aussi à tracer la frontière entre fiction et réalité.* »³⁸¹

Les trois principales fonctions de la scénographie se déclinent dans l'espace urbain : La gestion de l'espace et du temps autour de ce qu'on appelle le changement de décor au théâtre devient la gestion de l'espace et du temps urbain. Derrière cela se cache à la fois

³⁸⁰ Secchi, *Première leçon d'urbanisme*. pp.13-14.

³⁸¹ Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. p.184.

l'exploitation théâtrale des propriétés de l'espace urbain et l'emploi d'une démarche à caractère scénographique à des fins de recomposition urbaine. Le rapport scène/salle autour du diagramme dramatique est décliné avec la prise en compte de l'interaction avec l'utilisateur, dans la capacité à saisir le vivant. Entre action et spectateur, l'utilisateur est parfois co-créateur du projet artistique. Enfin la prise en compte de la dramaturgie (fiction) pour produire un espace symbolique, concorde avec la prise d'importance de la mise en récit de la ville et l'élaboration d'une narration urbaine.

En substance les mutations sont des variations et mettent en évidence la prise en compte d'une pratique archéologique de la scénographie, tout en mettant au centre des variables les questions de temporalités et de récits. Éric Monin indique pour sa part que « *Les points communs entre une scénographie théâtrale et une scénographie urbaine semblent se multiplier dans la limite spatiale et temporelle qui caractérise les projets d'aménagements temporaires* »³⁸² et montre que la scénographie urbaine s'ancre à une pratique de l'éphémère. A cela, nous ajoutons que la scénographie urbaine agit sur la pérennisation d'une culture de l'éphémère. Nous l'observerons en deuxième partie, elle implique une gestion chronotopique des temps urbains, et les frontières entre lieu précaire lieu pérenne s'amenuisent. Le geste scénographique initial – organiser l'espace de la représentation – correspond finalement à la mise en récit des événements, en gérant l'espace et le temps du projet urbain. Dès lors, **la scénographie urbaine est l'accompagnement artistique formant le récit entre le passé, le présent et l'avenir des aménagements urbains.**

Les frontières sont plus poreuses avec l'architecture et le paysagisme. Parfois les finalités se rejoignent, il est question de lieux vivants, de lieux vécus, de lieux à vivre et l'aspect théâtral agit comme métaphore des relations humaines intra-urbaines. Néanmoins la scénographie urbaine n'existe que lorsqu'une triangulation s'opère entre toutes ses fonctions, traitant de l'espace, de l'éphémère et de la théâtralité. Autour de ses variations et la perméabilité des frontières, la dernière question que l'on peut se poser concerne les acteurs qui prennent en charge la scénographie urbaine lorsqu'elle est opérante dans la ville ?

Quels acteurs pour la scénographie dans l'espace urbain ?

L'évolution des fonctions de la scénographie – lorsqu'elles sont opérantes dans l'espace urbain – nous pousse à nous interroger sur le renouvellement des acteurs qui s'en chargent. Les scénographes voient leurs domaines d'intervention s'étendre car comme l'indique Luc Boucris « *C'est l'espace entier de la représentation et non plus seulement la scène qui tend à devenir le domaine du scénographe.* »³⁸³. Les professionnels de l'espace urbain pour leur part témoignent d'un attrait pour ces fonctionnalités mise en valeur dans la production d'une ville créative et culturelle et l'émergence d'un nouveau marché de la scénographie urbaine. « *Un trait notable de cette évolution relève précisément de l'intérêt croissant et explicite porté par les professionnels de l'urbain à l'environnement sensible des rues. De nombreux indices témoignent de cette tendance relativement récente : émergence de nouveaux domaines de*

³⁸² Monin, « Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain », p.16.

³⁸³ Luc Boucris in Tubiana-Sustrac et Joseph, « Séminaire Scénographie et espaces publics ».

compétences issus des métiers du spectacle et transférés à celui de la ville (scénographes urbains, designers sonores, concepteurs lumières...) »³⁸⁴

Éric Monin nous indique que la scénographie urbaine tend vers une conception active des propriétés spatiales du lieu, et fait le constat que la dimension scénographique des projets d'aménagement éphémère édifiés en milieu urbain a permis de mettre en valeur l'existence d'une réflexion spatiale et sensible spécifique liée à ce type de projet³⁸⁵. Les contours de cette activité seront au cœur de l'étude de cas, néanmoins ce chapitre a mis en exergue la multitude d'acteurs concernés. Les bâtisseurs de la scénographie urbaine proviennent de différents mondes. Les architectes et urbanistes sont proches dans la capacité à projeter l'espace et à traiter de ses propriétés spatiales. Une constellation de métiers gravitent autour d'une culture de l'éphémère ; les artistes, les designers, et autres créatifs. Il y a là, une réponse à la création de formes urbaines selon des nouvelles modalités avec la prise en compte de l'usage, de la narration, du temps. Maud Le Floch avait déjà repéré en 2009, l'attrait pour des concepteurs capables d'apporter une expertise dans ces domaines ;

« De l'esthétique au ludique, le sens, le sensationnel et le sensible sont convoqués dans les modalités de la fabrication de la ville. En lien ou en parallèle à ces nouvelles « demandes », certains praticiens, artistes et concepteurs sont repérés comme de nouveaux acteurs urbains – au-delà des seules logiques décoratives ou animatoires – aux côtés des professions qui jusqu'ici faisaient la ville (ingénieurs, architectes, urbanistes, paysagistes). Sont attendues leurs capacités à composer avec la complexité, à joindre le disjoint ou le conflictuel, à produire des récits urbains, à saisir le vivant et à préfigurer de nouveaux usages. Ces néo-forains, perturbateurs prospectifs, diagnostiqueurs du sensible, apparaissent avec des actes, des protocoles et des attitudes. Ils viennent augmenter autant les « savoir-ville » que les « faire-ville ». Il est temps de considérer cette émergence et d'en constituer l'appareil critique. »³⁸⁶

Au regard de cette approche historique, nous avons choisi de nous focaliser dans le prochain chapitre sur le groupe des scénographes car ce dernier, est à la frontière entre plusieurs disciplines, en même temps qu'il est à la fois artiste et technicien³⁸⁷.

³⁸⁴ Jean-Paul Thibaud, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », *Flux*, n° 66-67 (1 janvier 2008) : 111-19.

³⁸⁵ Monin, « Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain », p.15.

³⁸⁶ Maud Le Floch, « La ville foraine ? », <https://lavilleforaine.wordpress.com/about/>, consulté le 06/06/2017.

³⁸⁷ Luc Boucris, La montée du scénographe.

5. Conclusion du chapitre : de la scénographie urbaine aux scénographes, entre théâtre et espace public

En résumé, l'émergence de la scénographie urbaine émane d'un ensemble de facteurs. La société évolue, les artistes souhaitent se produire dans un rapport direct avec la population, l'état met en place une politique de démocratisation culturelle volontariste qui tend à l'expérimentation de nouvelles formes de création et à l'hybridation des arts. Les villes en tant que pôles économiques jouent un rôle majeur et incitent à la mise en place des politiques de développement urbain et culturel qui font émerger le besoin de scénographie en même temps qu'explose une théâtralité hors les murs. La ville créative est productrice d'événements (ville événementielle) et d'ambiance (ville sensible) afin de marquer sa différence. Les espaces urbains sont mis en spectacle, les métropoles cherchent à se représenter, l'utilisateur devient tour-à-tour spectateur, acteur et consommateur de l'expérience artistique. Les frontières entre approche fonctionnelle et culturaliste s'atténuent en même temps que la place des artistes change à la faveur de la fabrique d'un imaginaire urbain et d'une publicisation des villes.

Il y a donc une reprise de deux procédés scénographiques dans l'espace public, l'un émanant des arts de la rue, qui inclue une dimension spectaculaire et l'autre relève d'un embellissement des villes repris par de nouvelles façons de faire de l'urbanisme. Les réflexions portées sur la ville sont menées de plus en plus conjointement par des artistes et des urbanistes :

« On remarque que ce type de réflexion sur la ville, mené par les artistes eux-mêmes, rejoint, en certains points, celle des urbanistes. C'est en ce sens que Philippe Chaudoir décèle un parallèle entre la démarche des artistes de rue et la pensée aménageuse de la deuxième partie du XXème siècle. L'urbanisme des années 60 aspire à renouveler la notion de ville, à redonner sens à l'espace, à « resocialiser » l'espace urbain. C'est la période des Villes Nouvelles. Les artistes de rue se défendent de rejoindre le travail de l'urbaniste. Il est pourtant clair que, dans le temps de la représentation, le théâtre de rue met en forme les lieux, redistribue la place de chacun dans l'espace, en bouleverse les modes et usages, reconfigure la ville et la façon de la pratiquer, comme l'urbaniste peut réfléchir à la métamorphose d'un quartier en réhabilitation. Est-il cependant nécessaire d'insister sur la radicale différence de modes d'action et de résultats ? Il n'en reste pas moins que nombre d'artistes revendiquent une capacité à penser et à aménager l'espace public, terrain d'action privilégié jusqu'alors de l'urbaniste. »³⁸⁸

Les scénographes urbains interrogés dans le cadre de ce travail témoignent d'un intérêt grandissant par les professionnels de l'aménagement de leur capacité à agir autrement sur l'espace public. Jean-Paul Thibaud explicite la façon dont le scénographe appréhende l'espace

³⁸⁸ Gonon, « Qu'est-ce que le théâtre de rue ? de la définition du genre artistique " théâtre de rue " ». p.83.

urbain ; « *Le regard que le scénographe porte sur l'espace urbain s'organise sur un découpage c'est-à-dire sur une série de séquences ayant chacune leur ouverture et leur clôture. Mettre en scène l'espace l'urbain ce n'est donc pas l'apprêter pour un spectacle, faire qu'il en impose, c'est l'organiser sur un récit ou un parcours possible* »³⁸⁹. Les praticiens sont régulièrement appelés à rejoindre des équipes pluridisciplinaires sur des projets d'aménagement urbain. Autour des compétences de gestion de l'espace et du temps, de fiction, et relation au vivant, ces professionnels issus des arts de la scène sont aussi rejoints par des professionnels de l'aménagement qui se dotent de compétences scénographiques en interne. Au cœur du sujet il y a une capacité à interroger des usages, à proposer des ambiances et à faire de la ville un théâtre d'expérience.

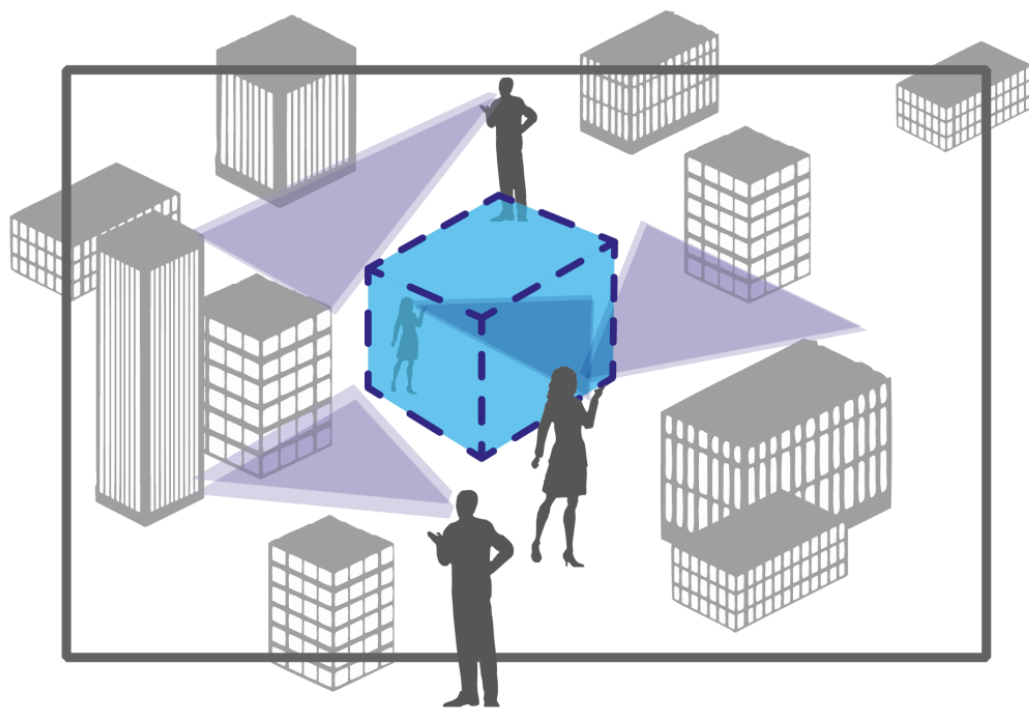
Le chapitre suivant s'attache à comprendre comment la profession s'est constituée au regard de l'évolution du sens donné à la scénographie, en prenant en compte l'accélération du XX^e siècle dans la mutation des pratiques artistiques. Michel Pruner pour sa part, indique que le scénographe « *participe d'un bout à l'autre à une expérience collective et synthétise dans une image en relief le fruit du travail de tous* »³⁹⁰, ce qui n'est pas sans poser des problèmes à notre époque tant les contours de la discipline ont besoin d'être définis pour exister. Comment le groupe des scénographes s'est-il fédéré ? Quelles sont ses moyens d'accéder à de nouveaux marchés ? Alors que nous avons examiné les dynamiques qui traversent la discipline au regard d'une pratique urbaine, nous allons ensuite voir comment le scénographe a pris sa place dans les métiers de la fabrique urbaine. Les fonctions de la scénographie urbaine peuvent-elles s'autonomiser par rapport à une pratique issue des arts du spectacle ?

³⁸⁹ Jean-Paul Thibaud « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines »

³⁹⁰ Pruner, *La fabrique du théâtre*. p.194.

Chapitre 3

**Les scénographes et l'espace en scène,
émergence d'un groupe professionnel**



Chapitre 3 : les scénographes et l'espace en scène, émergence d'un groupe professionnel

« Si l'on veut bien comprendre le rôle du scénographe, il faut s'arrêter sur la question de l'espace »³⁹¹

Avec l'élaboration de lieux dédiés et spécifiques au théâtre à la Renaissance, les métiers des arts de la scène tendent à se structurer, et certaines spécialités comme la scénographie vont devenir le credo d'un groupe professionnel spécifique. La scénographie, durant les siècles, a été prise en charge par différents corps de métier qui avaient en commun la pratique de la scène et la volonté de composer un espace de fiction nécessaire au déroulement du drame. Ainsi, la fonction de scénographie au travers les époques se rapproche tour à tour de l'art de peindre ou encore de l'art de construire. Dans ce chapitre, nous souhaitons nous concentrer sur les pratiques contemporaines, à partir des révolutions scéniques du XX^e siècle pour observer la façon dont ce groupe professionnel tel que Florent Champy l'a défini³⁹² s'est constitué. Ainsi, nous pouvons nous demander, y-a-t-il réellement une profession spécifique qui se détache des métiers de la scène, et de l'espace ? Plus largement il est question des dynamiques qui traversent ce groupe avec l'élargissement de leurs champs d'intervention en fonction de l'évolution de l'espace en scène.

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, la scénographie est née avec le théâtre et a été liée à un système de représentation qui progressivement s'est trouvé enfermé au sein d'un édifice dédié. En suivant les variations des systèmes de représentations, passant tour à tour de la projection d'un espace en trois dimensions, à l'utilisation de la perspective, la fonction de scénographie n'a pas toujours recoupé la même signification. Comme nous avons pu le noter précédemment, lorsque la boîte à illusion apparaît, il y a une mise en valeur du peintre-décorateur. Ce point d'accroche, nous permet d'évoquer les origines de la constitution du groupe professionnel des scénographes, relevant dans le même temps sa connexion directe avec la professionnalisation des métiers des arts de la scène.

1. Avant 1960, prédominance du décorateur

Précédemment nous avons montré que charpentier, architecte, décorateur machiniste, peintre-décorateur prennent en charge la fonction de scénographie à travers les siècles. Avec l'arrivée des théâtres construits au XVII^e siècle, le mot scénographie disparaît au profit du mot décor. En effet, à cette période, celui qui prenait en charge la scénographie était plutôt identifié comme le peintre-décorateur, rapprochant l'art de la scénographie comme *l'art de peindre la scène*. Le travail du peintre-décorateur consistait alors à concevoir et réaliser des décors pour former l'espace scénique de la pièce de théâtre jouée. Son rôle s'apparentait plus à celui qui est aujourd'hui tenu par celui que l'on nomme *scénographe* dans le domaine du

³⁹¹ Boucris, « La montée du scénographe ». p.116.

³⁹² Champy, *La sociologie des professions*.

spectacle vivant. Les peintres-décorateurs n'étaient pas nécessairement attachés à un théâtre et travaillaient à la commande. De nombreux décorateurs ont été reconnus à travers les époques pour leurs formidables décors. Ces derniers mettaient en œuvre d'importants effets, avec la machinerie, la lumière pour produire des scénographies solennelles et monumentales.

Le manuel de Gustave Coquiot édité en 1927 retrace les différentes tâches du décorateur et indique avec une pointe d'ironie l'importance du décor au théâtre : « *les décors ne sont point toujours des verrues, mais, constituent souvent, au contraire, une magnifique parure pour l'action scénique.* »³⁹³. D'ailleurs l'écrivain n'hésite pas à employer le terme de « *décorateur-artiste* »³⁹⁴, pour parler du rôle du décorateur évoquant la relation privilégiée qu'il peut y avoir entre des duos de peintre-décorateur et de metteur en scène comme le binôme scénographe/metteur en scène-directeur Jousseume/Carré³⁹⁵. Gustave Coquiot définit un ensemble de courants et de pratiques liés à des écritures scéniques, avec différents styles dans lesquels s'inscrivent les décorateurs ; certains cherchent à élargir la scène, d'autres encore ont le goût du pittoresque. Par ailleurs, il y a aussi une convergence de pratiques concernant le processus de travail. Le peintre-décorateur du XIX^e siècle séquence son travail de façon similaire au scénographe de spectacle vivant du XXI^e siècle en l'inscrivant dans un rapport frontal. Différentes phases sont identifiées et perdurent : il y a l'esquisse du décor discuté avec le metteur en scène, la maquette, et enfin le décor construit. Les parcours d'hommes de théâtre comme Léon Moussinac³⁹⁶ montrent les prémices d'un changement à venir. Ces hommes exercent en tant qu'indépendants et perçoivent des honoraires correspondant à des droits d'auteurs pour leurs prestations. Ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle qu'il y a une résurgence du terme de scénographie pour décrire de nouvelles pratiques professionnelles.

Ces éléments de contexte nous montrent à quel point celui que l'on nomme peintre-décorateur est à l'origine de l'émergence de la figure du scénographe. Par ailleurs il est important d'insister sur la confusion que les termes peuvent apporter :

Décorateur : Entre le XVII^e siècle et 1960 le terme de *peintre-décorateur* conférait un statut d'artiste percevant des droits d'auteurs³⁹⁷, travaillant à la commande et réalisant des jeux de châssis avec des décors peints. Aujourd'hui le terme *décorateur* est associé à l'exécution ou la direction de l'exécution des décors, et n'implique pas toujours la conception de l'espace scénique.

Scénographe : Quant au terme *scénographe*, sa sémantique a évolué. Passant du statut d'artiste spécialisé dans la représentation en perspective, ce n'est qu'en 1964 qu'apparaît la définition suivante dans le Larousse encyclopédique « *théoricien ou praticien de la technique*

³⁹³ Gustave (1865-1926) Coquiot, *Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre : utile aux décorateurs, aux auteurs dramatiques, aux acteurs et aux amateurs de théâtre (2e éd.) / par Gustave Coquiot,...* ; préf. de M. L. Jousseume, 1927, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083794>.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid.

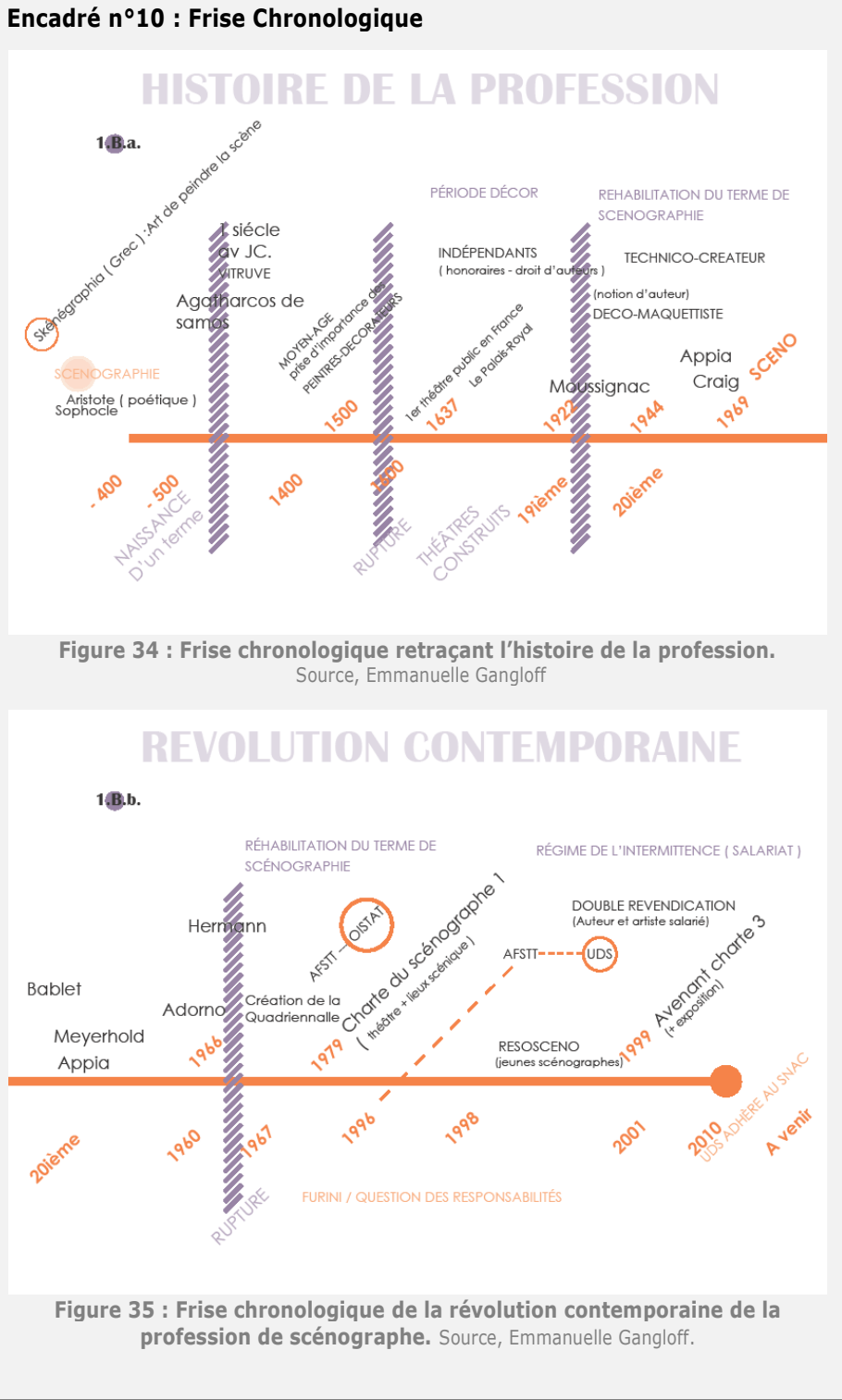
³⁹⁶ Moussinac, *Traité de la mise en scène*. Voir aussi Léon Moussinac, *La Décoration théâtrale*, par Léon Moussinac, L'Art Français depuis vingt ans (F. Rieder, 1922).

³⁹⁷ Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ?*

scénique »³⁹⁸. Son apparition est progressive dans le paysage théâtral au début du XX^e siècle et finit par supplanter celui de décorateur lorsqu'on évoque quelqu'un qui prend en charge la scénographie d'un espace comme l'indiquent Luc Boucris, Marcel Freydefont et Raymond Sarti : « *Dans les années 1960, le terme de scénographie est venu désigner ce mouvement d'harmonisation scénique, de transformation du rôle de l'espace et se substituer à celui de décoration.* »³⁹⁹. L'enjeu pour les scénographes est de gagner un certain niveau de prestige en s'affichant comme concepteur de l'espace de représentation afin d'accéder à nouveau aux droits d'auteurs.

³⁹⁸ Grand Larousse encyclopédique en dix volumes. Février 1964. Tome 9. Paris.

³⁹⁹ Luc Boucris, Marcel Freydefont et Raymond Sarti « Ancrage historique et esthétique » Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ?* p.28.



En effet c'est à la suite des grandes rénovations théâtrales amorcées à la fin du XIX^e siècle que naît la scénographie moderne ; celle que l'on connaît actuellement. Dans une volonté de réformer profondément le théâtre apparaît un certain nombre de praticiens qui transforment durablement le paysage de la création théâtrale. Des pionniers tels que Appia, Craig, Piscator et d'autres vont proposer des espaces scéniques rompant avec les formes produites dans le passé. Ces personnalités ont peu à peu exprimé le besoin de nommer un art qu'ils exerçaient et dont les formes se démarquaient *d'une certaine idée du théâtre*, faisant évoluer le domaine de la scénographie. Est entrée en jeu une variation entre le décor et la scénographie, avec des précurseurs qui revendiquent un théâtre aux formes renouvelées, et choisissent de s'éloigner des formes traditionnelles de la représentation (décors peints) en rejetant la figuration pour aller vers l'abstraction. On assiste à l'essor d'espaces scéniques composés de formes abstraites, de signes, de mise en perspectives dans une représentation du réel renouvelée. Apparaît une pratique de la scénographie pour un espace producteur de signes.

Encadré n°11 : Les pionniers de la scénographie moderne

Adolphe Appia (1862-1928)

C'est l'un des réformateurs du théâtre. De nationalité suisse, Adolphe Appia était metteur en scène et scénographe. En 1921 il publie *L'Œuvre d'art vivant*⁴⁰⁰, et invite les spectateurs à faire corps avec l'espace scénique. Il défend l'idée d'un théâtre d'illusions, qui n'est plus la réalité, autour d'un travail de lumière, de mouvement.

Edward Gordon Craig (1872-1966)

À la fois comédien, metteur en scène et scénographe, après une carrière d'acteur, cet Anglais, – l'un des grands réformateurs scéniques du XX^e siècle – a constitué une œuvre écrite où il n'a de cesse d'exprimer son rejet d'une conception réaliste de l'art. Ces différents écrits sont devenus des sources majeures de la réforme artistique du théâtre. Dans son ouvrage *De l'art du théâtre*⁴⁰¹, il évoque tour à tour la notion de décors et de costumes, de mise en scène, d'architecture, des rapports avec le metteur de scène.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940)

Metteur en scène et scénographe russe, il fait une tournée à Paris en 1930, proposant un théâtre d'avant-garde, entre constructivisme et futurisme. Considéré comme l'un des fondateurs de la mise en scène, il renonce au mot décor, qui ne signifiait pour lui plus rien depuis l'avènement des jeux scéniques tels qu'il le proposait. Il se place en opposition au théâtre de Stanislavski, en rejetant les formes théâtrales russes de l'époque.

Erwin Piscator (1893-1966)

C'est l'un des grands rénovateurs de la mise en scène théâtrale en Allemagne. Aux côtés de Bertold Brecht, l'homme metteur en scène et scénographe engagé défend l'idée d'un théâtre politique comme il a pu l'énoncer dans son principal ouvrage (*Le Théâtre politique*, 1929⁴⁰²). Il se démarque des courants naturaliste et expressionniste, et milite pour un théâtre plus en phase avec son temps. Initiateur dans son pays, l'Allemagne, d'un théâtre d'agit-prop à Berlin, il tire de ces expériences une nouvelle façon d'aborder la scène, avec l'idée d'une scénographie mobile qui appelle à la mise en œuvre de techniques innovantes, qui transforment l'espace scénique traditionnel.

Avec ces réformateurs du théâtre, une nouvelle façon de faire du théâtre est née, et a pour conséquence directe de faire émerger le métier renouvelé de scénographe. Pierre Sonrel l'annonce dans son *Traité de scénographie* (1943) en remettant en usage le terme scénographie comme art de « *machiner le théâtre* »⁴⁰³. Cette période de révolutions scéniques amorce la transformation du métier de décorateur, et est déterminante pour la réhabilitation du métier de scénographe dans son sens théâtral. Ainsi comme l'évoque Jean-Marc Larrue,

⁴⁰⁰ Appia, *L'œuvre d'art vivant*.

⁴⁰¹ Edward Gordon Craig et al., *De l'art du théâtre* (S.l.: Circé, 2004).

⁴⁰² Piscator et al., *Erwin Piscator. Le Théâtre politique*.

⁴⁰³ Sonrel, *Traité de scénographie*.

sociologue contemporain, le mot *scénographie* se réfère à une terminologie piégée, car « *on le voit bien aujourd'hui, la scénographie du XX^e siècle se trouve à certains égards, aux antipodes de la scénographie baroque et illusionniste des siècles précédents* »⁴⁰⁴. Les pratiques au fur et à mesure des années n'ont pas donné le même sens au mot décorateur ni au mot scénographe. Néanmoins, nous pouvons observer un glissement des pratiques conduisant des décorateurs à se revendiquer scénographes car, comme l'indique Anne Surgers, ces pionniers rejettent le terme de décor et décoration⁴⁰⁵ pour employer celui de scénographie. Bien qu'il existe de nombreux écrits autour de la scénographie, il n'existe que très peu de documents d'époque concernant la profession de scénographe. Les documents relatent plutôt l'importance du métier de décorateur⁴⁰⁶ ce qui tend à abonder dans l'idée que les origines de la profession de scénographe émanent d'un changement de pratique et de point de vue par des décorateurs en quête de reconnaissance. Ces décorateurs souhaitaient s'éloigner d'un statut d'artisan, à savoir celui qui réalise des décors peints pour retrouver celui d'artiste afin de valoriser leurs activités de conception scénique en même temps que la création théâtrale montrait un intérêt renouvelé pour la perception de l'espace scénique en trois dimensions. Finalement ce groupe professionnel des scénographes semble s'être constitué au moment de la réhabilitation du terme de *scénographie* dans son sens théâtral au XX^e siècle.

1.1. Le tournant des années 1960, la réhabilitation du terme de scénographe

Il apparaît que pour mieux comprendre cette profession en mutation aujourd'hui, il est nécessaire de revenir aux années 1960, période de questionnement, de formation et de structuration du groupe. À cette époque, un ensemble d'actions a favorisé la réhabilitation du terme de *scénographe*, abandonnant en partie celui de *décorateur*. Ces faits sont de plusieurs natures ; il y a des praticiens militants qui transforment leurs pratiques, et par le biais d'écrits défendent l'idée d'une scénographie renouvelée au service de l'action théâtrale. C'est aussi le début d'actions tournées vers le monde professionnel, en quête d'une reconnaissance, comme la création d'instances syndicales. Il y a là un groupe pour soi, qui partage les mêmes conditions de vie et qui autour de la revalorisation d'une activité professionnelle commune devient ce que Karl Marx a pu théoriser comme une classe en soi⁴⁰⁷. Pour mettre en exergue le mouvement qu'il y a eu au sein de la création théâtrale dans les années 1960, nous allons à travers le portrait de scénographes comme Josef Svoboda, Jacques Poliéri ou René Allio mettre en évidence le glissement sémantique, artistique et professionnel qui a amené à une réhabilitation du terme de scénographe.

⁴⁰⁴ Jean-Marc Larrue, « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 11 (1992): 103, doi:10.7202/041161ar.

⁴⁰⁵ Du « décor » à la « scénographie ». Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. p.10.

⁴⁰⁶ Coquirot, *Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre*; Ludovic Celler, *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVII^e siècle, 1615-1680* (Paris, France: Liepmannssohn et Dufour, 1869).

⁴⁰⁷ Karl Marx et Maximilien Rubel, *Les Luttes de classes en France, suivi de La Constitution de la République française adoptée le 4 novembre 1848 et de Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (Paris: Gallimard, 2002).

1.1.1. Un nouveau rapport scène/salle

Faisant suite aux grands rénovateurs du théâtre du début du XX^e siècle, ces concepteurs rejetaient délibérément les codes du décor pour aller vers l'idée de « *l'espace-scénario* »⁴⁰⁸, prenant la scène comme une machine à jouer. À cette période, les décorateurs de théâtre remettent en avant le terme de scénographie, qui correspond à une idée rénovée du théâtre relayée par des hommes comme Meyerhold, Appia, Craig... Comme nous l'avons déjà évoqué, en 1975, Denis Bablet proclame que « *le mot décor est périmé* »⁴⁰⁹, et ses recherches sur la création théâtrale indiquent un changement de perspective. Un ensemble de travaux est publié ; nous pouvons citer Jean Herrmann qui rédige une *note pour une scénographie ludique*⁴¹⁰, dont la définition a fait florès, « *la scénographie est une dramaturgie de l'espace* »⁴¹¹, ou encore l'article du scénographe Jacques Poliéri paru en 1963 qui traite de « *l'espace scénique nouveau* »⁴¹². Ces écrits sont le témoignage de cette époque charnière, où la configuration frontale scène/salle est remise en cause à la faveur d'une interaction plus grande entre le public et les acteurs. Il s'agit d'un mouvement européen et mondial, à l'image de ce qu'a pu défendre Josef Svoboda, scénographe tchèque reconnu à l'échelle mondiale. C'est l'avènement d'une nouvelle génération de scénographes, qui vont initier l'enracinement progressif de la scénographie dans le milieu théâtral.

Cette assise permet aux scénographes défricheurs⁴¹³ d'imposer ce terme pour parler de leurs pratiques formant progressivement un groupe. Le scénographe défend sa place au côté du metteur en scène, participant à la co-création du spectacle. Dès lors, la fonction de scénographie se détache d'autres corps de métiers (architecture, peinture) et le groupe professionnel s'autonomise peu à peu et n'a de cesse de se développer depuis cette période. Dans le même temps, la naissance du régime spécifique de l'intermittence permet au domaine du spectacle vivant et aux métiers qui y sont liés de se développer. Les scénographes s'associent aux techniciens du spectacle vivant afin de bénéficier de ce régime salarial particulier. Les décors évoluent et la prise en compte du point de vue du spectateur se renouvelle.

⁴⁰⁸ Jean Herrmann, *Entre la lyre et le compas : Note pour une scénographie de l'espace ludique* (Institut national de l'éducation populaire, 1984).

⁴⁰⁹ Bablet, *les révolutions scéniques du XXe siècle*.

⁴¹⁰ Herrmann, *Entre la lyre et le compas*.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Jacques Poliéri, « Espace scénique nouveau », *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° n°42-43. (1963).

⁴¹³ « Les défricheurs » in Luc Boucris et Marcel Freydefont, *Scénographes en France: 1975-2012: diversité & mutations* (Arles: Actes Sud, 2013). pp.19-37.

Encadré n°12 : Les défricheurs de la scénographie moderne

Josef Svoboda (1920-2002)

Scénographe tchèque, qui a dirigé le théâtre national à Prague de 1951 à 1992, c'est un précurseur de l'utilisation scénique des techniques innovantes en éclairage, électronique, projection d'image et machinerie, au service de l'expression artistique. Inventeur du *polyécran* et du projecteur éponyme le *svoboda*, la lumière est pour lui un élément fondamental de la scénographie. À la fois concepteur et théoricien, il se revendique scénographe.

André Acquart (1922-2016)

Scénographe et créateur de costumes, il collabore avec Jean Vilar, Roger Planchon et une série d'autres metteurs en scène. Concepteur d'environ 300 scénographies, il participe au mouvement de rénovation de la scénographie rompant avec la conception picturale de la scène. Architecte de l'éphémère, son travail a été souvent récompensé, notamment en 1969 à la Biennale de São Paulo empochant la Médaille d'or de la scénographie et du costume.

Jacques Poliéri (1928-2011)

Créateur d'une scénographie moderne, il a inventé des lieux scéniques de conception révolutionnaire, extirpant le théâtre hors des quatre murs de la scène. Ses travaux de recherche et ses conceptions investissent le champ multimédia, avec un emploi de l'audio-vidéo, de la mise en réseau pour bouleverser les codes du théâtre frontal, et offrir au spectateur des expériences scéniques immersives. À Grenoble en 1968, il invente pour la maison de la culture un espace théâtral en mouvement par le biais de scènes annulaires. Dans son ouvrage *Scénographie nouvelle* il défend l'idée d'une scénographie immersive qui renouvelle l'idée de la représentation.

1.1.2. La remise en question du lieu scénique

À cette époque, c'est aussi, en France, le début des mouvements de démocratisation de la culture qui conduisent à construire et à restaurer des théâtres suite à la création du Ministère des Affaires Culturelles et à la décentralisation dramatique⁴¹⁴. Le scénographe concourt au côté des architectes pour concevoir et construire des lieux scéniques sous toutes ses formes : des salles de spectacles pérennes et éphémères, des lieux de représentations hors les murs. C'est le début de la structuration des bureaux d'études scénographiques et le scénographe peut être employé pour réfléchir à l'équipement technique d'un lieu scénique⁴¹⁵. L'un des premiers à avoir son bureau d'étude est Camille Demeangeat⁴¹⁶. Puis, dès 1970, la revue *Actualité de la Scénographie (AS)* est créée. Cette revue bimensuelle se consacre dès ses débuts à la problématique de l'équipement théâtral et rend compte aux professionnels des évolutions scéniques.

⁴¹⁴ Le Ministère des Affaires Culturelles et à la décentralisation dramatique est créé en 1959.

⁴¹⁵ Se référer aux actes du colloque de Royaumont qui a eu lieu en 1963. Des professionnels rendent compte de cette situation. Le lieu Théâtral dans la société moderne Konigson, Oddon, et Centre national de la recherche scientifique, Le Lieu théâtral à la Renaissance.

⁴¹⁶ Dubouilh, *Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*. p.129.

Nous avons donc plusieurs facteurs participants à la réhabilitation du terme de *scénographe* dans son appartenance au milieu théâtral et de son émergence en tant que groupe professionnel : cela répond à une révolution scénique à l'échelle mondiale, selon une approche esthétique. Les travaux du centre de recherche de Denis Bablet mettent en exergue ces origines⁴¹⁷. L'essor des politiques culturelles en faveur du théâtre et plus généralement du spectacle vivant sont un autre facteur du développement de ce groupe. Dans une interview donnée au sujet du travail de Josef Svoboda, Monsieur Goubert résume les différents enjeux de la profession en 1966 :

« Le terme même de scénographe désigne en général en français un auxiliaire de l'architecte qui a pour mission de veiller à l'équipement mécanique d'un théâtre. Mais en Tchécoslovaquie c'est tout à fait différent, le scénographe joue le rôle du décorateur en France, mais un rôle beaucoup plus large. C'est un véritable co-auteur de la mise en scène. »⁴¹⁸

Cela témoigne d'un mouvement qui au niveau européen tendait à revaloriser le travail du scénographe comme celui d'un décorateur, qui en plus d'avoir une maîtrise technique théâtrale, serait doté d'un sens artistique *plus fort* en devenant co-auteur de la mise en scène. Ce mouvement porté par des scénographes marque le début d'une quête de reconnaissance de la part des scénographes français, pour obtenir un statut d'artiste-auteur (comme les décorateurs avant eux, avaient pu en bénéficier au XIX^e siècle). Tout cela mène à la structuration d'un groupe professionnel émergent, celui des scénographes qui depuis n'a eu de cesse de se transformer pour s'extirper à nouveau des théâtres et élargir ses domaines d'interventions, comme l'indique Anne Surgers :

« Actuellement à l'image de la représentation théâtrale qui a progressivement tenté de sortir du cadre du théâtre à l'italienne à partir du début du XX^e siècle, le scénographe peut appliquer sa pensée, ses compétences et sa pratique à d'autres domaines que le théâtre : on parle de scénographie pour la mise en espace dans les musées, les défilés de mode, les jardins, la ville ou pour tout domaine où un public est convié à regarder et à se déplacer. La fonction du scénographe recouvre une partie des attributions également dévolues aux architectes. On peut enfin préciser que, de la notion grecque de scénographie, notre époque n'a gardé qu'une moitié : le scénographe contemporain est un concepteur, très exceptionnellement un réalisateur. »⁴¹⁹

Après avoir retrouvé et valorisé le sens théâtral du métier de scénographe, les praticiens sont rapidement au centre d'une mise en tension entre volonté de valorisation de leur statut

⁴¹⁷ Denis Bablet (1930-1992) est un théoricien du théâtre. Il rejoint en 1953 le CNRS afin de préparer une thèse ayant pour titre *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* (1965). Il a été directeur de recherche, responsable de l'équipe Théâtre moderne puis, à partir de 1978, responsable du laboratoire de recherche théâtrale et musicologique. Les travaux réalisés dans ce cadre sont conservés à l'Institut Mémoires de l'édition Contemporaine (IMEC). Denis Bablet s'intéresse particulièrement aux évolutions de l'esthétique théâtrale dans un contexte mondial.

⁴¹⁸ « Le travail du scénographe Josef Svoboda » Interview le 28 décembre 1966, ORTF, <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00042/le-travail-du-scenographe-joseph-svoboda.html>, consulté le 15/09/2016.

⁴¹⁹ Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. p.11.

d'auteur et de leur qualité de réalisateur. La seconde moitié du XX^e siècle est une période clef dans le développement d'un groupe professionnel distinct autour de l'art de la scénographie.

1.2. La vague d'institutionnalisation et de constitution du groupe professionnel des scénographes

Autour des scénographes, nous nous intéressons plus particulièrement à la façon dont le groupe professionnel s'est structuré au regard d'une pratique théâtrale pour ensuite voir comment cette communauté se recompose en-dehors de ce milieu et vient interférer avec d'autres populations créatives. Nous allons retracer la vague d'institutionnalisation et de constitution du groupe professionnel des scénographes à partir de 1950 afin d'établir un premier portrait de ses praticiens de la scène. En effet, un point de focus est effectué sur les conditions de l'émergence des scénographes à l'échelle nationale, en montrant les étapes clefs du développement de la profession et les différents points de cristallisation. Il s'agit d'observer comme l'indique Demazière et Gadéa :

« Des ensembles de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom, et par conséquent dotés d'une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division du travail, et caractérisée par une légitimité symbolique. Ils ne bénéficient pas nécessairement d'une reconnaissance juridique, mais du moins d'une reconnaissance de fait, largement partagée et symbolisée par leur nom, qui les différencie des autres activités professionnelles. »⁴²⁰

Les scénographes multiplient les actions pour tendre à une reconnaissance de fait de leurs pratiques qui amène à l'institutionnalisation. *A priori*, il n'existait pas de groupe professionnel identifié autour du terme de scénographe avant 1969, date de création de l'Association Française des Scénographes et Techniciens de Théâtre (AFSTT) en France. Auparavant, les décorateurs avaient créé le Syndicat National des Décorateurs-Maquettiste de Théâtre (SNDMT)⁴²¹ pour mettre en évidence la distinction entre le décorateur-concepteur d'un décor et le peintre-décorateur qui le réalise⁴²². Ce n'est qu'au moment de la rénovation du terme de scénographie par rapport à celui de *décor*, qu'un groupe professionnel s'est dessiné plus spécifiquement. Un certain nombre d'actions sont portées par les scénographes pour faire reconnaître cette discipline et les gens qui la pratiquent.

En 1967, est née la Quadriennale de Prague sous l'impulsion des scénographes et techniciens de théâtre tchèque. En effet, en 1951, fort de la victoire du pavillon tchèque à la Biennale d'art visuel de São Paulo, le gouvernement tchèque décide de soutenir l'action des scénographes pour créer ce que l'on nomme aujourd'hui la Quadriennale de Prague. Pour cette première édition, la France a été représentée. Les travaux de 327 scénographes issus de

⁴²⁰ Didier Demazière, Charles Gadea, et Howard Saul Becker, *Sociologie des groupes professionnels acquis récents et nouveaux défis* (Paris: la Découverte, 2009). p.20.

⁴²¹ Le syndicat national des décorateurs-maquettiste de théâtre (SNDMT) a été créé en 1948 et dissout en 1945. L'ensemble de ses archives sont conservés à l'institut d'histoire sociale.

⁴²² Voir à ce sujet Berbain et Leniaud, *Du peintre décorateur au scénographe, l'évolution du métier de décorateur de théâtre dans la première moitié du XXe siècle*. Jean-Claude Lallias, La scénographie, Théâtre Aujourd'hui 13 (Futuroscope: Canopé - CRDP, 2012).

20 pays différents sont exposés au pavillon de Bruxelles à Prague. Cette première manifestation est un succès, on dénombre de nombreux visiteurs, et la France gagne le Triga D'or qui récompense la meilleure exposition. Au sein du pavillon français le travail d'une trentaine de scénographes français est exposé. C'est le premier événement mondial à se focaliser sur la production scénographique, tant d'un point de vue artistique que technique.

Encadré n°13 : La Quadriennale de Prague, point de Focus

La Quadriennale de Prague, créée par Josef Svoboda et Frantisek Tröster est une manifestation d'envergure internationale qui a lieu tous les 4 ans depuis 1967. La dernière édition s'est déroulée en 2015, l'événement avait pour thème *musique, climat et espace*. D'une façon plus générale cette manifestation a pour objectif de montrer les productions des différents pays dans le domaine de la scénographie, des arts de la scène et de l'architecture théâtrale. Elle se différencie de la Biennale de São Paulo par son attachement à mettre en évidence les avancées scénographiques.

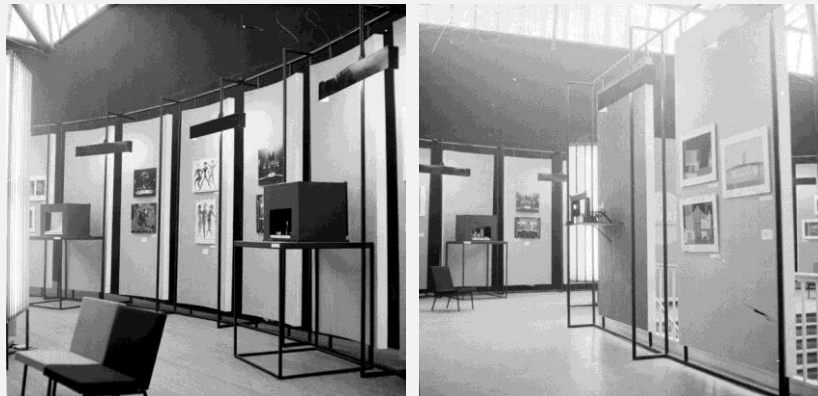


Figure 36 et 37 : Le stand Français lors de la première Quadriennale de Prague. Source, archives de la Quadriennale de Prague.

Cet événement est organisé par le ministère de la Culture de la République tchèque, l'Institut des arts et du théâtre de Prague, avec le soutien de l'UNESCO et du Conseil municipal de Prague. Lors de la dernière édition plus de 50 pays étaient représentés.

Les deux dernières éditions 2011 et 2015, témoignent d'un intérêt grandissant pour le secteur du *performing arts* littéralement de la *performance artistique*, qui englobe un ensemble de pratiques plus large autour des domaines de l'art plastique et des arts visuels. De nombreux scénographes ont réagi face à ce mouvement comme José Carlos Serroni « *La scénographie est morte à Prague* »⁴²³ ou Marcel Freydefont qui dénoncent l'absence de projets scénographiques, ou encore des jeunes générations comme Cyril Lamy, Patrick Mui Wong qui *a contrario* y observent le signe des évolutions tangibles de la profession et évoquent une façon d'accompagner les mutations du métier de scénographe et de la création en général à l'échelle mondiale.

⁴²³ José Carlos Serroni « La scénographie est morte à Prague » archives personnelles ; Marcel Freydefont « La Quadriennale de Prague de 1999 à 2015, quitter le théâtre ? », archives personnelles.

Dans les années 1960, cet événement marque le début de la quête par le groupe des scénographes français d'une reconnaissance professionnelle. Dans la foulée de la quadriennale, se crée l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre (OISTAT), initiée par l'Institut International du Théâtre (ITI) alors dirigé par le français Jean Darcante⁴²⁴, le centre national tchécoslovaque du théâtre, l'institut du théâtre et l'institut de la scénographie. Cette organisation est officiellement créée à Prague les 07 et 08 juin 1968 lors d'un congrès fondateur.

L'OISTAT :

OISTAT est l'acronyme de l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre – *International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians*. C'est une entité qui a pour objectif d'inciter à la collaboration des professions de la scénographie à l'échelle internationale, d'animer des événements pour promouvoir les domaines de l'éducation, de la technologie, de la scénographie, de l'histoire, de la théorie, de la publication, de la communication, de l'architecture et du spectacle vivant. L'OISTAT organise son propre événement tous les quatre ans intitulé *World Stage Design* littéralement *le monde de la Scénographie* qui permet en écho à la Quadriennale de Prague (PQ), d'avoir un événement qui se focalise sur les questions de scénographie – les deux à l'échelle mondiale. Cette organisation, qui a des centres dans plus de trente pays et compte environ 12 000 membres (professionnels, enseignants et chercheurs) a, depuis 2006, son siège à Taïwan. L'Union des Scénographes, succédant à l'AFSTT, est actuellement avec REDITEC⁴²⁵ le centre français de l'OISTAT.

L'AFSTT :

Dans l'année qui a suivi la Quadriennale de Prague et la création de l'OISTAT, en 1969, se crée en France, l'Association Française des Scénographes et Techniciens de Théâtre (AFSTT). Son objectif est de représenter les techniciens et scénographes de théâtres. Cette association publie en 1979 une charte⁴²⁶ définissant le champ d'action du scénographe. Ce fait est un marqueur du chemin pris par les professionnels pour s'éloigner de l'acceptation du terme *décorateur-maquettiste* pour décrire leurs pratiques. Ce syndicat perdure jusqu'en 1996, défendant les intérêts communs des deux milieux professionnels, les scénographes et les techniciens de théâtre.

⁴²⁴ Jean Darcante (1910-1990) est un metteur-en-scène, scénographe français qui a dirigé le théâtre de la Renaissance (1947-1956). Entre 1958 et 1980, il assure le secrétariat général de l'institut international du théâtre et œuvre à la mise en place de la Quadriennale ainsi que pour la constitution de l'OISTAT.

⁴²⁵ L'Association Professionnelle des Responsables Techniques du Spectacle Vivant (REDITEC) est une association créée en 2006 à Paris. REDITEC est la contraction de *REunion des DIREctions TEChnique*, elle représente des directeurs techniques et l'ensemble des responsables techniques du spectacle vivant. Cette association compte aujourd'hui environ 250 membres.

⁴²⁶ Cette charte définit le rôle du scénographe ainsi que ces missions ; « *Le scénographe est l'auteur des décors et/ou costumes de spectacles vivants ou audio-visuels. Sa mission est d'exprimer ses conceptions de décors et/ou costumes à l'aide de dessins et/ de maquettes quelqu'en soit le support, et d'en assurer la maîtrise artistique.* ». Cette charte a servi d'appui à la création de l'UDS.

L'Union des Scénographes :

En mai 1996 est créée l'Union des Scénographes (UDS) par le groupe dit de la charte⁴²⁷, à la suite d'initiatives informelles de scénographes. Comme l'indique Marcel Freydefont c'est un groupe :

« Actif depuis le début des années 1990, avec en son sein des scénographes renommés sur le plan international tels que Guy-Claude François, Richard Peduzzi ou Yannis Kokkos, ce groupe s'était donné comme objectif prioritaire la reconnaissance de la qualité d'artiste et d'auteur du scénographe en rédigeant une « Charte du scénographe de spectacle » tout en reliant cette branche d'activité fondatrice avec d'autres secteurs de la scénographie, ce que l'on appelle en France la scénographie d'équipement et la scénographie d'exposition. (...)

Ce groupe était également très attentif à la définition de la scénographie, alors que l'usage de ce terme se répandait et que sa pratique s'élargissait. »⁴²⁸.

L'UDS est un syndicat qui s'inscrit dans la continuité de l'AFSTT, lui succédant pour la branche des scénographes. À l'annonce de la création de l'UDS, l'AFSTT a été volontairement dissoute, pour marquer une nouvelle période dans la défense des activités du scénographe. Ce syndicat qui perdure encore aujourd'hui avait pour objectif initial de promouvoir la reconnaissance de la qualité d'artiste et d'auteur du scénographe autour de trois objectifs : affirmer la scénographie en tant que discipline et qu'art ; affirmer l'appellation synthétique et générique de scénographe ; et faire évoluer le cadre administratif, juridique et social, fiscal de cette profession⁴²⁹, s'éloignant ainsi des préoccupations des techniciens et se focalisant sur la profession de scénographe dans sa globalité. En effet, nous retrouvons ici l'enjeu pour les scénographes à se faire reconnaître en tant qu'artiste, prenant ainsi une certaine distance avec les techniciens⁴³⁰.

L'Union des Scénographes souhaitait réunir les scénographes dans tous les secteurs d'activité, de façon distincte des techniciens, en s'organisant autrement. Dans un premier temps, un syndicat distinct de l'UDS s'est créée en 1997, l'Organisation Française des Techniciens du Spectacle Vivant (OFTSV) dont le siège se trouvait au sein du Centre de Formation des Personnels Techniques du Spectacle (CFPTS) à Bagnolet, en région parisienne. L'OFTSV est devenu représentative de la section française à l'OISTAT de 1997 à 2007. L'OFTSV a disparu en 2007. En 2011, l'Union Des Scénographes devient le centre français de l'OISTAT, en association avec l'association professionnelle des directeurs techniques de spectacle vivant (REDITEC) après 5 ans d'absence d'une section française.

⁴²⁷ Ce groupe est constitué d'une cinquantaine de scénographes signataires de la charte, voir annexe n°2.

⁴²⁸ Archives du blog de l'Union des Scénographes, billet du 17 juin 2011, <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/article-uds-et-reditec-au-congres-de-l-oistat-a-prague-77005857.html>, consulté le 01/02/2017.

⁴²⁹ Archives de l'Union des Scénographes, compte-rendu de mai 1999.

⁴³⁰ En cela l'ouvrage d'Howard Becker explicite bien les enjeux, Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. par Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006).

En 2017, l'UDS existe toujours, le syndicat autonome compte environ 50 adhérents, dont une majorité de scénographe de spectacle. Depuis son existence, ce sont environ 250 scénographes différents qui ont adhéré sur deux décennies. Cette organisation syndicale œuvre pour la reconnaissance juridique de ce groupe auprès des autorités, sa valorisation, ses modes d'enseignement et d'insertion professionnelle. Ce syndicat est plus que jamais au cœur des mutations de cette profession, car depuis sa création en 1996, de nombreux chantiers sont encore à faire valoir. Au-delà de la nécessité de reconnaissance de ce groupe de professionnels, cette organisation doit aussi prendre en compte les transformations d'une profession jeune, qui se cherche et, qui évolue en même temps que de nouveaux marchés apparaissent. En effet avec les réformes successives du régime de l'intermittence, la profession a été fragilisée, et il y a une évolution et une redistribution des rôles dans la conception de l'espace de la représentation. Les scénographes n'ont de cesse de s'éloigner du théâtre, car les budgets dédiés à la conception de décors pour le spectacle vivant ou à l'activité de scénographie d'équipement se raréfient. Ils développent des compétences pour atteindre de nouveaux champs d'activités, ce qui contribue au brouillage des informations concernant ce groupe professionnel. De plus il y a encore une grande méconnaissance du rôle de scénographe, de ses attributs, de ses tâches ce qui complexifie d'avantage le travail de reconnaissance institutionnelle. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur les dynamiques professionnelles qui ont contribué à l'autonomisation d'un groupe d'individus autour de la scénographie, et de son mode de légitimation.

1.3. À la conquête statutaire

Cette question est encore très active aujourd'hui car des ambivalences subsistent concernant son statut : est-ce un artiste-concepteur ou un exécutant ? Les fiches juridiques établies par le centre national du théâtre en 2005 pointent l'absence de réponse arrivant à la conclusion d'un « *statut flou* »⁴³¹ pour le scénographe. C'est un métier plural en transformation qui n'est pas protégé, comme en témoigne les nombreux chantiers mis en place par l'UDS pour faire valoir la qualité d'artiste-auteur du scénographe. Le parti-pris depuis 1996 de l'Union des Scénographes est d'arriver à *protéger* le scénographe en faisant reconnaître sa qualité d'auteur. Le dépouillement des archives du syndicat de l'Union des Scénographes nous donne quelques repères chronologiques dans la construction collective du groupe. Des difficultés sont observées pour cette communauté à s'autonomiser et les stratégies mises en place pour la reconnaissance collective. Ainsi ce groupe cherche à obtenir le statut d'artiste/concepteur rattaché à une forme de prestige concernant la reconnaissance d'une pratique singulière en multipliant les actions de communication et juridique pour faire reconnaître son statut d'auteur, afin d'obtenir les droits rattachés.

⁴³¹ CNT, Fiche juridique, « *Quel est le statut du scénographe ?* » Date de mise à jour : 10/06/2005 <http://www.cnt.asso.fr/upload/scenographe.pdf>, consulté le 06/06/2017.

1.3.1. Repères chronologiques

Au XIX^e siècle, les décorateurs-maquettiste bénéficiaient du statut d'auteur pour la conception des décors. Dans les années 1960, la reconnaissance du statut d'auteur est devenue moins évidente avec le ralliement des scénographes au régime de l'intermittence, majoritairement dans l'annexe 8 consacrée aux métiers techniques. De surcroît, les metteurs en scène revendiquent aujourd'hui une reconnaissance de leur statut d'auteur sur la globalité du spectacle⁴³². À l'occasion de la rédaction de la Loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969, il est spécifié que seul l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur-orchestrateur et, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène peuvent bénéficier du statut d'artiste. Cette situation contribue à la difficulté pour les scénographes de faire valoir leur activité en tant que concepteur. Depuis sa création l'Union des Scénographes revendique la présomption d'auteur-artiste salarié (au même titre que les metteurs-en-scène)⁴³³ ou indépendant pour ce groupe professionnel. Ce syndicat multiplie les actions qui vont dans ce sens ;

Les temps marquants de l'UDS à la conquête statutaire :

1996 : création de l'UDS et rédaction de la charte du scénographe. Cette dernière est publiée dans le numéro 74 de la revue Actualité de la Scénographie.

2001 : double revendication du scénographe, d'être reconnu à la fois auteur et artiste salarié.

2004 : signature avec le Syndicat National du Théâtre Privé (SNTP) et le Syndicat National des Auteurs Compositeurs (SNAC) de la charte sur les scénographes de spectacle⁴³⁴. Cet accord compte encore aujourd'hui dans les négociations pour la rémunération des scénographes exerçant au théâtre privé.

2010 : le syndicat devient membre du SNAC.

2012 : participation à la défense du procès d'un scénographe pour faire reconnaître le droit d'auteur sur une scénographie. Le procès a été remporté et établit une jurisprudence.

Ces temps marquants pour la construction du groupe professionnel s'accompagnent dès la naissance du syndicat d'un élargissement constant de ses domaines d'interventions comme en témoigne la lettre de Guy-Claude François alors président de l'UDS adressé au Ministère de la Culture en 1997 :

« Ainsi certains d'entre nous passent du décor de cinéma à la scénographie d'exposition ou de la conception technique d'un théâtre à la mise en espace d'un

⁴³² Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du Travail* 43, n° 4 (octobre 2001): 471-89, doi:10.1016/S0038-0296(01)01176-1.

⁴³³ Sophie Proust rappelle que « le metteur en scène bénéficie exactement des mêmes droits que n'importe quel auteur, mais il est aussi salarié. Contrairement aux auteurs dramatiques, il perçoit en plus de ses droits d'auteur, un salaire en contrepartie de son travail de direction des répétitions, de réalisation matérielle de sa mise en scène. De ce fait, le metteur en scène a un double statut : il est à la fois salarié et auteur et à ce titre perçoit des droits d'auteur sur les recettes d'exploitation de sa mise en scène. » COLLECTIF et Sophie Proust, *Mise en scène et droits d'auteur* (Montpellier: L'ENTRETEMPS, 2012). p.39.

⁴³⁴ Cette dernière est publiée dans la revue AS. Union des scénographes, « Charte sur les scénographes de spectacles », *Actualité de la scénographie*, n° 136 (2004): pp.50-51.

défilé de mode ou d'un spectacle de danse sans difficulté d'adaptation. Cette « élasticité » nous vient de la pratique rigoureuse de la Scénographie de Théâtre, exigeante sur nos capacités de transposition littéraire et spatiale, nos aptitudes à la maîtrise plastique et nos connaissances techniques. »⁴³⁵.

Alors même que la lutte pour faire reconnaître les qualités d'auteur-concepteur de l'espace scénique d'une création théâtrale est à peine engagée, les professionnels sont amenés à multiplier leurs statuts en fonction des types d'activités qu'ils pratiquent. À la faveur d'une réputation amorcée dans les métiers de la scène grâce notamment aux duos célèbres de metteur en scène / scénographe (Comme Jovet-Copeau, Barsacq-Dullin, Allio-Planchon, Peduzzi-Chéreau, Kokkos-Vitez, François-Mnouchkine, Obolensky-Brook, etc.) et dans une logique d'ouverture, certains scénographes accèdent à de nouveaux marchés et multiplient alors les façons d'exercer leurs métiers. Il en ressort un manque de visibilité concernant les compétences et les fonctions qui peuvent être prises en charge par le scénographe.

Historiquement lié aux métiers du spectacle vivant, ce groupe a dès les années 1970 pu bénéficier du régime de l'intermittence⁴³⁶ au côté des techniciens du spectacle. Néanmoins, dès sa création en 1996, l'Union des Scénographes multiplie les actions pour faire évoluer la place du scénographe au sein de l'annexe 10 dans la catégorie des artistes de l'intermittence du spectacle⁴³⁷, sans toutefois y parvenir comme on peut le comprendre en analysant les archives de l'Union des Scénographes :

« Les scénographes de spectacle ont intégré ce régime à la fin des années 1960, en raison du principe de présomption du salariat et ont été classés dans la catégorie des techniciens. L'UDS demande depuis 1996 que les scénographes de spectacle soient classés dans la catégorie des artistes. De même l'UDS demande que soit reconnue la qualité d'auteur du scénographe indépendamment et sans exclusivité de sa qualité de salarié. »⁴³⁸

Avec la création de l'UDS, c'est un tournant amorcé par ce groupe professionnel qui s'ouvre à d'autres champs d'intervention et qui constitue « une classe pour soi »⁴³⁹. D'ailleurs la question de l'identité collective est soulevée lors de l'AG du 14 juin 1999. La relation au régime d'intermittent devient alors objet de revendication pour les scénographes qui ne bénéficient pas d'accords clairs quant à leurs positions hiérarchiques (cadre et/ou technicien) et quant à leurs capacités à être rémunéré en tant que co-auteur d'une création. L'accord pris par l'Unedic le 12 octobre 1998⁴⁴⁰ met un coup de frein à la stratégie défendue par l'UDS car

⁴³⁵ Lettre de Guy-Claude François, à l'attention de Madame la Ministre, le 23 décembre 1997, voir annexe n°3.

⁴³⁶ Le régime spécifique de l'intermittence est créé en 1936 pour le cinéma. En 1968, l'annexe 10, ouvre l'assurance chômage aux entreprises du spectacle. En 1969, les artistes-interprètes sont intégrés au régime d'intermittent, puis c'est au tour des techniciens du spectacle vivant. Deux ans plus tard, les annexes sont modifiées ; l'annexe 8 se focalise sur les techniciens, l'annexe 10 concerne les artistes du spectacle vivant.

⁴³⁷ En effet, les scénographes souhaitent être reconnu co-créateur du spectacle et donc émarger au sein de l'annexe 10.

⁴³⁸ Union des Scénographes, « Brève histoire de l'intermittence (1936-2008) », *OverBlog*, consulté le 19 février 2013, <http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-24275199.html>.

⁴³⁹ Marx et Rubel, *Les Luttes de classes en France, suivi de La Constitution de la République française adoptée le 4 novembre 1848 et de Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. En effet, progressivement les scénographes passent d'une classe en soi à une classe pour soi, qui prend conscience de son appartenance commune à un groupe. Ils ont des modes d'exercices, de fonctionnements, et une culture commune.

⁴⁴⁰ Courrier de l'Unedic adressé à l'Union des Scénographes, le 19/04/1999. Archives de l'Union des Scénographes.

bien que le métier de scénographe soit considéré comme l'un des co-créateur du spectacle « *Ce métier figure sur la liste exhaustive des métiers, autres qu'artiste, ouvrant droit à une indemnisation au titre de cette annexe* »⁴⁴¹, cet accord les renvoie au régime des techniciens de spectacle. Cette position perdure encore aujourd'hui puisque le manque d'accords-cadres rend compliqué les négociations pour les professionnels de la scénographie avec les employeurs ou les clients lorsque le scénographe est entrepreneur pour faire reconnaître ses droits d'auteurs. Néanmoins, certaines actions ont fait avancer les conditions d'exercices du scénographe comme la convention signée avec les théâtres privés en 2004. Cet accord a permis aux scénographes du théâtre privé de percevoir de façon quasi-systématique des droits de suite⁴⁴² en cas de succès d'un spectacle. Par ailleurs le jugement rendu au procès d'un scénographe membre de l'UDS a établi une jurisprudence concernant la capacité des scénographes à être reconnu en tant qu'auteur d'un espace scénique. Aussi en 2015, l'Union des Scénographes participe aux négociations concernant la remise à plat du système de l'intermittence sans pour autant atteindre l'objectif de dépendre de l'annexe 10. En 2016, l'UDS a entrepris la rédaction d'un contrat type à faire ratifier par un ensemble de partenaires sociaux afin de faire reconnaître sa qualité d'auteur.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Le droit de suite est la rémunération dont bénéficient les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques lors des reventes de leurs œuvres au cours desquelles intervient un professionnel du marché de l'art. La question se pose lorsqu'un spectacle marche bien et qu'il est repris de nombreuses fois.

Encadré n°14 : Un nombre flou de scénographes ou l'impossibilité de saisir un groupe

Il n'existe pas de données statistiques établies concernant le nombre de scénographes en France. Ceci s'explique de différentes façons ; d'abord c'est un groupe jeune, ensuite le groupe ne cesse d'élargir ses domaines d'interventions, et enfin les référentiels métiers ne suivent pas l'ensemble de ces évolutions. La Fiche Rome L1503 (décoration et accessoire) qui nous apparaît comme la plus proche du groupe décompte 4546 inscrits en 2010. Néanmoins, autour des accessoires de nombreux autres professionnels sont comptés dans cette catégorie. Il y a un effet de dénombrement dû à la dilution du groupe dans différentes catégories.

L'Union des Scénographes a cherché à comptabiliser le nombre des scénographes et est arrivée à un chiffre approximatif d'environ 1200-1500 scénographes en France⁴⁴³, en partant du décompte des diplômés des cinq écoles historiques qui enseignent la scénographie. Différents éléments convergent vers l'hypothèse d'un groupe à cette échelle ; en effet en 2013, un ouvrage établit le portait de 150 scénographes en France dont la pratique est reconnue, 400 scénographes sont référencés dans les fichiers de l'Union des Scénographes.

À titre de comparaison, selon l'ordre des architectes en 2013, la France comptait 29 831 architectes et agrées en architecture inscrits au tableau de l'Ordre. Chaque année se sont pas moins de 1200 diplômés HMONP qui sortent des écoles. Si l'on établit une parallèle avec les scénographes, tous les ans en moyennes via les cinq grandes écoles qui sont plébiscitées par l'UDS, 40 étudiants sont formés par an. Si l'on prend aussi en compte les nouvelles formations, nous arrivons à un total d'environ 100 diplômés par an tous domaines d'intervention confondus (spectacle, exposition, équipement, espace urbain). Il y a donc 12 fois plus d'architectes diplômés que de scénographes par an. Cela nous montre, dans les métiers de la conception spatiale et sensible, la rareté des praticiens de la scène dont les pratiques sont pourtant de plus en plus plébiscitées.

A posteriori, nous distinguons trois grandes périodes de revendication collective : de 1960 à 1980, des individus aspirent à employer le mot *scénographe* pour évoquer leurs pratiques professionnelles. De 1980 à 1996, une classe pour soi se constitue autour de l'art de la scénographie. De 1996 à aujourd'hui, le syndicat maintient sa position de défense des intérêts du scénographe en conflit avec les institutions et en défendant la qualité d'auteur des scénographes après une forte augmentation de sa visibilité auprès du grand public et une croissance du groupe. Cette dernière période est charnière, car en s'ouvrant à d'autres domaines que le théâtre (notamment l'exposition), ce groupe fait évoluer sa pratique en même temps que les frontières qui délimitent son champ d'exercice. Le professionnel est parfois amené à multiplier les statuts, sans moyens de cumuls clairs, ce qui conduit à une

⁴⁴³ Union des scénographes, « Combien de scénographes ? », *Le blog de l'Union Des Scénographes*, consulté le 14 septembre 2017, <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/page-543143.html>.

précarisation de la profession⁴⁴⁴. Par ailleurs dans un milieu du spectacle vivant longtemps opaque, et poussé par une logique inter-concurrentielle individuelle forte⁴⁴⁵ entre les scénographes, il est difficile de rendre visible les pratiques de rémunérations. Les recherches effectuées dans le cadre de cette thèse ont révélé le manque d'études à ce jour sur les conditions de rémunérations des scénographes. C'est un groupe en mouvement dont les conditions d'exercices varient en fonction des marchés, subissant de nombreuses segmentations et fragilisant l'identité commune des scénographes. Pourtant, ce groupe n'a cessé de gagner en visibilité, dans le même temps que la scénographie devenait à la mode⁴⁴⁶.

1.3.2. La formation des scénographes

La formation des scénographes s'est organisée de façon disparate à partir des années 1950 lorsque le terme revient sur le devant de la scène à partir de l'engagement des scénographes *défricheurs* du XX^e siècle ayant une pratique professionnelle reconnue. Dans la seconde partie du XX^e siècle émergent cinq formations publiques conférant un diplôme spécifique, ainsi qu'une formation privée. Puis dans les années 2000, d'autres écoles (publiques/ privées) et universités développent des options ou des initiations à la scénographie. En plus des formations dites historiques (l'ENSATT, les Arts Décoratifs de Paris et Strasbourg, le TNS, l'ENSA Nantes et l'ESAT (école privée)), ces vingt dernières années d'autres écoles d'arts, d'arts appliqués, d'architectures et universités ont créé une offre de formation dans cette discipline (l'École Boullée et Duperré avec l'Université Paris-Sorbonne, l'Université de Bordeaux, l'Université de Metz, Le Pavillon Bosio, etc.) qui correspond à un accroissement de la demande et de l'intérêt de la part des étudiants⁴⁴⁷.

L'UDS cherche depuis 2005 à fermer le marché par la mise en place d'un diplôme national qui serait porté par les cinq formations dites historiques. Il s'agit ici de trouver une façon de protéger le métier. Néanmoins cette volonté n'a pour l'instant pas abouti, les écoles cherchant plutôt à se distinguer les unes des autres (on peut tout de même noter la mise en place de l'association *reso-sceno*⁴⁴⁸ qui œuvrait pour la mise en relation des écoles). Par ailleurs, le paysage de la formation est très hétéroclite ; elle est portée aussi bien par des Écoles d'art dramatique, des Écoles d'architecture, des Écoles d'arts ou encore l'Université.

⁴⁴⁴ Sur cette question, se référer à l'étude des jeunes scénographes réalisés en 2011 par l'Union des Scénographes. Cette étude portant sur les diplômés de moins de cinq ans a mis en exergue la précarité des jeunes scénographes dont plus la moitié gagnent moins de 10 000 euros par an toutes sources de revenus confondus.

⁴⁴⁵ Voir les travaux de Carine Ollivier sur la profession d'architecte d'intérieur qui renseigne sur les mécanismes de concurrence individuelle. Carine Ollivier, « Division du travail et concurrences sur le marché de l'architecture d'intérieur », *Revue française de sociologie* Vol. 53, n° 2 (15 mai 2012): 225-58.

⁴⁴⁶ Freydefont, « Au bonheur d'un terme ».

⁴⁴⁷ Au sujet de la formation, voir Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ?*

⁴⁴⁸ *Reso-sceno* est une association nationale de promotion, de coordination et de développement de l'enseignement de la scénographie, créée en 1999, et qui actuellement en sommeil.

Encadré n°15 : Les écoles publiques donnant une formation spécialisée en scénographie

L'École Nationale Supérieure d'Art et Technique du Théâtre de Lyon (ENSATT) :

Création en 1941 sous le nom de centre de formation professionnelle du spectacle à Paris. Dès le départ des cours de décoration sont dispensés, l'école s'ouvrant à la pluralité des disciplines. En 1944, l'école s'installe rue Blanche et devient connue sous cette appellation. En 1969, elle prend le nom d'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. L'ENSATT est transférée en 1997 à Lyon. L'école-théâtre dispose de son propre équipement scénique. Actuellement : prérequis obligatoire ; diplôme du supérieur niveau BAC +2. Cours en trois ans – Niveau I – diplôme obtenu : diplôme d'établissement avec une spécialisation en scénographie.

Nombre de diplômés : six scénographes/an.

L'École Nationale Supérieure des Arts-Décoratifs de Paris (ENSAD) :

Création en 1946 d'un enseignement en décoration théâtrale. Il s'agit de l'une des premières écoles qui propose un enseignement en décoration théâtrale en France selon Brice Leboucq⁴⁴⁹ enseignant en scénographie. Un cursus spécialisé en scénographie voit le jour à partir de 1969, fondée par Jacques le Marquet scénographe de Claude Regy, autour du concept de « scénographie générale »⁴⁵⁰. Richard Peruzzi, scénographe du metteur en scène Patrick Chéreau a dirigé l'école de 1990 à 2002. Actuellement : cursus en cinq ans – Niveau I – diplôme obtenu : master DNSEP secteur scénographie.

Nombre de diplômés : environ dix scénographes /an. Le nombre varie chaque année.

Le Théâtre National de Strasbourg – École Supérieure d'Art Dramatique (TNS) :

Création en 1954 par Michel Saint-Denis. École intégrée dès sa création au sein d'un Théâtre National (TNS). École-théâtre qui est une formation professionnalisante. Actuellement : cursus en trois ans – Niveau II – diplôme obtenu : diplôme d'établissement spécialisation scénographie – décors et costumes.

Nombre de diplômés : trois à quatre scénographes /an.

L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes (ENSA Nantes) :

Création en 1984 sous la forme d'un Certificat d'Études Approfondies en Architecture et Scénologie à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand, devenu ensuite le DPEA scénographe lors de son transfert à Nantes en 1999. Cet enseignement promeut une formation à la profession de scénographe « dans toute son amplitude »⁴⁵¹. La devise de cette formation est *avoir lieu* et se concentre sur les liens entre événement, espace et action en défendant une pratique de la scénographie élargie. Actuellement : prérequis obligatoire ; licence. Cours en 2 ans – Niveau I – diplôme obtenu niveau Master Diplôme Propre aux Écoles d'Architectures (DPEA) scénographe.

Nombre de diplômés : vingt étudiants/ tous les deux ans.

L'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg (ESADS) qui fait partie depuis 2011 de la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) :

Création en 1994 par François Duconseille et Jean-Christophe Lanquetin qui fondent l'atelier scénographie. Ce dernier est devenu en 2009 la section scénographie ; option design – mention scénographie. Les enseignements au sein de l'atelier scénographie ont la particularité dès le départ d'aborder une pratique élargie de la scénographie. Actuellement : cursus en 5 ans – Niveau I – d'abord DNAP Art mention Scénographie (niveau licence III), puis – DNSEP Art mention Scénographie (grade master).

Nombre de diplômés : entre 6 et 12 par an. Le nombre fluctue chaque année.

⁴⁴⁹ Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ?* p.220.

⁴⁵⁰ Le Marquet « La scénographie aux Arts Déco »

⁴⁵¹ Selon l'expression de Marcel Freydefont.

Le point de focus sur ces formations reconnues par la profession nous donne l'occasion d'observer les points de connivences et disparités entre elles. Même si toutes ont la particularité d'offrir un enseignement approfondi et spécialisé dans la scénographie sur un temps long (au minimum deux ans soit quatre semestres), de nombreuses disparités nous apparaissent. D'abord, il y a une grande variété des environnements de formation dans lesquels la scénographie est enseignée. Si l'on trouve dès le départ une offre issue des écoles d'art dramatique (ENSATT puis TNS), les arts décoratifs ont initié dans le même temps un enseignement de la scénographie élargie à la pratique artistique sous l'impulsion de scénographes *précurseurs* comme Jacques le Marquet⁴⁵² qui prône un enseignement dans toute son amplitude (Les arts-décoratifs de Paris, l'ENSAD, puis plus tard les arts-décoratifs de Strasbourg, l'ESADS). Enfin, une formation émerge dans le milieu de l'architecture (DPEA scénographe) alors qu'un certain nombre de modules sont déjà présents dans d'autres écoles d'architecture autour de l'architecture des lieux scéniques et de la scénographie d'équipement. Cette variété de milieu correspond finalement aux différents courants qui au cours du temps ont fait émerger un art de la scénographie opérant dans plusieurs champs disciplinaires.

Ces cinq formations publiques sont aussi hétéroclites dans le niveau de qualification proposée. Certaines offrent des diplômes reconnus de niveau I, d'autres de niveau II. Les écoles-théâtres donnent accès à un diplôme professionnalisant à forte valeur ajoutée dans les réseaux du spectacle vivant, tandis que les formations des arts décoratifs et d'architecture — même si une place importante est toujours consacrée à l'enseignement de la scénographie théâtrale — souhaitent une insertion plus diversifiée (théâtre, exposition, pratiques urbaines) de leurs étudiants ce qui conduit ces formations à proposer un cursus de niveau I. De ces écoles sortent alors de jeunes professionnels qui doivent pouvoir assumer une fonction de cadre et la prise de responsabilité qui correspond. Nous retrouvons donc toujours cette oscillation entre formation technique et artistique avec l'ambivalence que cela produit du côté des pratiques professionnelles.

Par ailleurs, l'encadré n°15 se focalise sur les formations identifiées par le groupe professionnel, notamment par l'UDS qui, nous le verrons ensuite a œuvré pour la reconnaissance d'un diplôme national de scénographe. Néanmoins il ne faut pas oublier de mentionner d'autres formations — bien que cela ne constitue pas l'objet central de notre thèse — centré sur la création de décors de cinéma tel que la FEMIS ou le studio Le Fresnoy qui forment des décorateurs spécialisés dans le cinéma. Ces autres formations font partie du paysage de la scénographie en France.

Comme nous l'avons déjà abordé précédemment, l'émergence d'une scénographie dans de nouveaux domaines dans le même temps que les frontières entre les arts deviennent plus poreuses à la fin du XX^e siècle traduit un renouvellement de l'offre de formation. À partir des années 2000, il y a du côté de l'enseignement une forte croissance des formations qui proposent des cours en scénographie. L'offre au sein des écoles de théâtre ne grandit pas, mais, traduisant des pratiques hors les murs du théâtre, les écoles d'arts appliqués, certaines écoles d'architectures et des écoles d'arts plastiques développent des modules — tout azimut

⁴⁵² Le Marquet, « La scénographie aux Arts Déco ».

— sur la scénographie. Un référencement détaillé a été effectué au sein de l'ouvrage *Qu'est-ce que la scénographie* par Luc Boucris, Marcel Freydefont et Raymond Sarti qui font le constat d'un brouillage de l'offre de formation⁴⁵³ avec pour conséquence l'accroissement des différences de niveaux. Progressivement, du côté des praticiens, de nouveaux profils de professionnels qui n'auront pas suivi l'ensemble de leur cursus dans un enseignement spécialisé apparaissent. De son côté, en 2006, l'UDS entreprend une réflexion autour d'un diplôme commun de scénographe afin « d'harmoniser l'offre française »⁴⁵⁴, de « contribuer ainsi à une meilleure définition de la profession de scénographe »⁴⁵⁵ et « d'intégrer ces formations au cursus LMD »⁴⁵⁶ pour contrer l'ouverture de ces formations peu spécialisées et tendre vers un diplôme protégé qui pourrait être enseigné par les cinq écoles dites *historiques*. Cette proposition de plate-forme n'a pour le moment pas abouti, c'est un projet ambitieux car le panorama de l'offre de formation est extrêmement morcelé. Parmi les écoles, il y a des différences de milieux, de spécialités, de tutelles, et aussi des différences de vision du métier de scénographe traduisant les évolutions récentes des pratiques des scénographes. Cela montre aussi à quel point cette profession est restée ouverte même si les cinq formations historiques bénéficient d'une forte reconnaissance par ses pairs.

Par ailleurs, on peut noter le développement d'une offre au sein même des universités qui voient dans la scénographie une possibilité d'offrir un enseignement professionnalisant à leurs étudiants, en s'associant avec des écoles d'arts plastiques / arts appliqués. D'abord, l'université de Bordeaux ouvre en 2005 un master professionnel *mise en scène et scénographie*, puis l'université de Metz en 2009 crée un master spécialisé dans la scénographie d'exposition et la médiation. Très récemment en 2014, l'école Boulle et l'ESAA Duperré ont choisi de créer en partenariat avec l'université Paris-Sorbonne une mention spécifique mettant en avant la collaboration avec le réseau professionnel.

⁴⁵³ Luc Boucris, Marcel Freydefont, et Raymond Sarti, « Incertitudes cartographique », in *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol.2. Pratiques et enseignements*, Études Théâtrales 54-55, 2012. p. 195.

⁴⁵⁴ « Plateforme pour un Diplôme d'État de scénographe », billet du 28/04/2006, blog de l'Union des Scénographes <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/page-542851.html>, consulté le 08/06/2017.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

Encadré n°16 : Les nouvelles offres de formations au sein des universités

Master professionnel Mise en scène et scénographie

– Université de Bordeaux :

UFR Humanité – Arts, arts du spectacle, musicologie

Date de création : en 2005 par Gilone Brun et Sandrine Dubouilh. Selon ses responsables « *cette formation artistique oriente la recherche vers la scène expérimentale et la mixité des arts dans le domaine de la création contemporaine.* »⁽¹⁾. De nombreux professionnels sont associés à la formation.

Actuellement : prérequis obligatoire niveau M1 : cursus en 1 an – Niveau I – Diplôme obtenu Master professionnel Mise en scène et scénographie.

Nombre de diplômés : entre 10 et 14 diplômés par an.

Master art et culture spécialité art de l'exposition et scénographies

– Université de Lorraine, Metz, UFR Arts, lettres et langues :

Date de création : 2009. Très vite cette formation s'est spécialisée sur la scénographie d'exposition et les métiers inhérents à la médiation culturelle dans les musées.

Nombre de diplômés : pas de données.

Licence professionnelle scénographie théâtrale et événementielle

– Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 :

UFR arts & medias Département : institut d'études théâtrales.

Date de création : en 2014 (Certification obtenue le 17 décembre 2014 au répertoire national des formations professionnelles (RNCP) La première promotion a été diplômée en 2015. Cette licence est proposée par l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle en partenariat avec l'École Boullé et l'ESAA Duperré. C'est une formation théorique et pratique focalisée sur la scénographie de théâtre et l'événementiel, en formant les étudiants à la conception et réalisation de projets scénographiques. De nombreux professionnels dont un metteur en scène sont associés à la formation.

Nombre de diplômés : pas de données.

(1) Plaquette de présentation institutionnelle de la formation.

Les écoles privées renforcent à leur tour le développement de la formation en scénographie en intégrant des modules d'initiations ou des options orientées, les présentant comme un argument commercial pour attirer des étudiants dans leurs établissements. D'autres éléments sont notables et participent à la mise en visibilité d'une offre de formation qui s'accroît, comme l'évolution du Pavillon Bosio de Monaco⁴⁵⁷. À partir de 2007, l'école des Beaux-arts s'affiche clairement comme un établissement d'art et de scénographie délivrant ses premiers diplômes Nationaux Supérieurs d'Expression Plastique (DNAP), option art & scénographie (bac +5) ce qui tend à revaloriser la scénographie au même rang que les arts plastiques et inscrit à son tour la scénographie comme un domaine à part entière qui peut faire l'objet d'une recherche en réactivant le concept de scénologie⁴⁵⁸. Dans le même temps, alors que l'offre de formation s'étend, des laboratoires dédiés apparaissent et des chercheurs s'intéressent à cette thématique (comme nous avons pu le remarquer en introduction générale).

⁴⁵⁷ Le pavillon Bosio est l'école supérieure des arts plastiques de la principauté de Monaco créée en 1969. En 2007, les premiers diplômés en art et scénographie sont délivrés.

⁴⁵⁸ Cet attrait pour la scénologie a été notamment été largement relayé au sein de l'équipe de recherche du Groupe d'étude et de recherche en scénologie et Architecture (GERSA).

Le déploiement de l'offre de formation montre un engouement réel du milieu universitaire autour de la scénographie. Ce qui est très visible, c'est la dynamique au sein de l'offre de formation qui tend de plus en plus à s'effectuer en dehors du théâtre, avec des points de connivences plus ou moins éloignés avec le spectacle vivant, mais qui part à la conquête d'autres domaines comme la scénographie d'exposition, la scénographie urbaine et tout ce qui touche aux pratiques artistiques événementielles. Le processus final de fermeture souhaitée par l'UDS pour protéger la profession par un diplôme d'état commun n'a pas encore eu lieu et l'observation de l'offre d'enseignement dispensé dans chaque école citée auparavant nous montre la volonté d'apporter des compétences dédiées. Les nouvelles propositions sont plutôt de l'ordre d'un apport à un cursus préexistant pour lui donner une spécificité. Elles privilégient la production de profils de plus en plus hybrides.

Au niveau des compétences enseignées, nous pouvons observer de façon systématique l'apprentissage de la conception avec l'appropriation d'outils provenant du théâtre. Il y a la défense systématique d'une façon singulière de prendre en compte l'espace avec la capacité à produire du sens. Les notions de temporalité, d'échelle, et de narration sont au cœur de ces formations, pour retrouver la triangulation espace/temps/action du théâtre. Au sein de chaque formation, le contexte de création est mis en avant et fait partie du processus de conception. Certaines formations, particulièrement les plus approfondies mettent en avant la capacité à maîtriser l'ensemble du processus de la création, avec un enseignement allant de la conception à la réalisation. Toutes les formations laissent une large place à, un travail de dessin, de maquette, et d'expérimentation à l'échelle 1 soit *in situ* soit dans le cadre de réalisation concrète.

L'offre d'enseignement s'étend à de nombreux domaines, ce qui nous montre sa visibilité croissante et dénote d'une valeur ajoutée, mais marque aussi sa dilution. De nombreux paradoxes subsistent, le niveau général de la formation des scénographes tend à s'élever alors qu'une sorte de déspecialisation s'opère. Néanmoins, il est important de noter la prégnance des cinq formations historiques pour s'assurer des débouchés dans le milieu. En effet il n'est pas rare de trouver, au sein des formations approfondies comprenant un cycle long, des étudiants qui ont au préalable effectué l'un des masters professionnels cités.

Ici, se cristallise les mouvements de la profession en général à savoir d'un côté l'apprentissage d'un art avec des techniques spécialisées qui nécessitent un enseignement approfondi et de l'autre, la compréhension de la scénographie comme une essence, qui convient d'ajouter à une pratique de l'Art dans toute son amplitude, ce qui peut induire une perte de compétences techniques approfondies mais gagne une légitimité artistique au même titre que les arts plastiques. Le profil des étudiants qui choisissent d'aller à l'université puis de se spécialiser dans une formation dite historique, semble tout à fait intéressant, car il démontre cette volonté d'acquérir à la fois des compétences techniques poussées, mais aussi une capacité à concevoir et à avoir une production artistique reconnue qui leur confèrent un potentiel statut d'auteur. Ce mouvement au sein de l'offre de formation est à la fois très porteur pour les scénographes qui voient leur art reconnu, mais qui comporte néanmoins le risque d'avoir une offre qui dépasse la demande lorsque l'appel d'air provoqué par cette mise en visibilité sera passé.

Avec l'évolution de l'offre de formation en dehors du milieu des arts dramatiques, ces compétences sont reconnues dans le processus de création, et sont appelées à être employées dans d'autres domaines. Le scénographe, dans sa capacité à être le point de pivot entre une pratique artistique et une pratique technique est l'une des personnes qui catalyse et centralise les coûts car sa fonction d'organiser le regard et l'écoute implique des dispositifs matériels dont il est impératif d'évaluer la faisabilité en termes technique et économique. L'intervention du scénographe engage la maîtrise de la conception et le suivi de l'exécution du projet. Le métier évolue, et l'activité des scénographes relève à la fois du domaine artistique et du domaine technique. Occupant une place qui le met à la frontière entre plusieurs disciplines le scénographe semble dès lors être à la fois artiste, auteur et technicien, ce qui n'est pas sans poser de problème.

1.3.3. À la conquête du statut d'artiste-auteur comme mode de légitimation

Si l'on se réfère au travail effectué par l'AFSTT, puis par l'Union des Scénographes, nous pouvons tout de même observer à quel point les chantiers mis en place en 1996 font écho aux revendications actuelles. Ce groupe professionnel a constamment cherché au sein des métiers de la scène à faire reconnaître son statut de co-créateur d'un spectacle prenant en charge la conception du décor, en même temps que le metteur-en-scène devenait la figure centrale de la création théâtrale :

« Le metteur en scène, agissant comme un entrepreneur, mobilise des financements publics et rassemble, à côté d'éventuels permanents techniciens et administratifs, différents groupes de professionnels et artistes (comédiens, scénographes, etc.), partageant les mêmes conventions techniques et artistiques (Becker, 1988). »⁴⁵⁹

Aujourd'hui, nous avons différentes dynamiques professionnelles, et nous pouvons distinguer deux modèles de statuts les plus communs et juste après se pose la question des droits d'auteurs (Voir encadré n°17 sur la page suivante).

⁴⁵⁹ Serge Proust, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie* Vol. 44, n° 1 (1 mars 2003): pp. 93-113.

Encadré n°17 : Les statuts professionnels du scénographe

Le scénographe salarié bénéficiant du régime de l'intermittence :

Il est généralement inscrit à l'annexe 8 sous divers appellation : L'UDS cherche depuis sa création à faire passer les scénographes sous l'annexe 10, au même titre que le metteur en scène. Seuls les scénographes qui travaillent dans le domaine du spectacle vivant et/ou de l'audio-visuel peuvent bénéficier de ce régime.

Cas pratique 1 : M. X, sorti de l'école en 2008, travaille essentiellement sur des projets d'opéra, de concerts et de théâtres. Depuis le début de sa carrière, il est employé par des opéras, des compagnies de théâtres, ou des sociétés de production en tant que scénographe-assistant ou scénographe. Il bénéficie du régime de l'intermittence et arrive chaque année à atteindre le nombre d'heures que son statut exige même si ce n'est jamais gagné d'avance.

Le scénographe indépendant :

Ce statut est particulièrement employé par les scénographes d'équipements qui sont à la tête d'agence ou de scénographes d'exposition qui fonctionnent à la commande. Les scénographes indépendants peuvent être auto-entrepreneur, avoir des structures de type EURL ou encore être inscrits à la Maison des Artistes.

Cas pratique 2 : M. Y. a choisi de créer une EURL. Ses projets sont diversifiés, allant de la réalisation de vitrines pour des marques privées à la production (conception et réalisation) de scénographies urbaines. Il n'exerce quasiment plus au théâtre. Après plusieurs années à cumuler différents statuts, il est aujourd'hui employé de l'association qu'il a créée.

Le scénographe et la perception des droits d'auteurs :

Comme le rappelle l'UDS concernant la perception des droits d'auteurs : « *les scénographes sont placés dans une situation inconfortable. D'une part, leur qualité d'auteur n'est pas toujours reconnue et exercée ; d'autre part la perception de leurs cotisations à ce titre balance entre deux organismes qui ne les reconnaissent pas toujours spécifiquement, non sans encaisser leurs cotisations : l'AGESSA et la MAISON DES ARTISTES.* »⁴⁶⁰. Le scénographe ne peut pas s'affilier à la maison des artistes s'il indique qu'il est exclusivement scénographe. Dans la pratique des scénographes s'affilient à la maison des artistes en tant que *plasticien* pour pouvoir faire des notes d'honoraires. Lorsqu'il s'agit de percevoir des droits d'auteur sur un spectacle vivant, alors le scénographe dépend de l'AGESSA.

Conclusion :

Lors de cette étude, après différents entretiens, il m'est apparu que de nombreux scénographes changeaient souvent de statuts professionnels. Soit les praticiens cumulent plusieurs statuts pour la même année civile, soit après s'être contraint à ne bénéficier d'un seul statut, ils en changent pour un autre au bout de quelques années. C'est le cas par exemple pour les scénographes de spectacles, qui n'arrivent plus à faire leurs nombres d'heures, qui complètent leurs activités par la réalisation de scénographies d'expositions et finissent par faire le choix d'être scénographe indépendant. Il s'agit dans ce travail de mettre en exergue les premiers points de frottements concernant les différents statuts des scénographes au regard d'une multiplication des champs d'interventions.

⁴⁶⁰ UDS « Agessa et maison des artistes », article publié le 15/04/2015, <http://uniondesscenographes.fr/apropos/agessa-et-maison-des-artistes/>, consulté le 08/06/2017.

Au cours des années 1960, les praticiens qui avaient trouvé dans l'appellation *scénographe* une façon de se démarquer en tant que co-concepteur d'une création, dans la niche ouverte par les révolutions scéniques, ont vu leur position contestée dans la division du travail proposée par le groupe des techniciens du spectacle vivant, lié au régime de l'intermittence. La situation semble comparable dans d'autres pays francophone comme le Canada :

« On est en droit de se demander si la faveur du terme « scénographie », ici, ne résulte pas d'abord d'une révolution au sein de l'institution théâtrale et si, dans le fond, le scénographe québécois d'aujourd'hui n'est pas un décorateur investi d'un véritable pouvoir de créateur et auréolé de la reconnaissance artistique qui, normalement l'accompagne »⁴⁶¹

En même temps que les conditions pour bénéficier de ce régime se cloisonnaient et se perméabilisaient, la communauté s'est fédérée pour y faire face collectivement. L'existence du groupe dit *de la charte* est déterminante dans une stratégie de lutte collective de la profession qui s'axe sur la défense du statut d'auteur. Évoluant dans le même milieu, les scénographes de spectacles et d'équipements forment alors une communauté d'intérêts partagés, qui malgré des phénomènes de concurrence interindividuelle, se rassemblent et rendent leurs actions publiques par l'élaboration de chartes successives, d'annuaires de professionnels et de publications autour de la scénographie. La représentation professionnelle poursuit alors un double mouvement, elle se concentre sur un groupe qu'elle tente d'homogénéiser et cherche à inclure les transformations professionnelles des individus qui constituent ce groupe. En effet, dès 1979 est évoquée la scénographie d'exposition, pour s'étendre ensuite à d'autres domaines comme l'audiovisuel ou la scénographie urbaine. Cela conduit à la fragilisation de la communauté, qui doit faire face à des conflits quant à l'évolution de l'identité de ce groupe professionnel. La revendication du droit d'auteur reste l'angle de défense principal alors même que ces membres ne partagent plus forcément le même intérêt (présomption de salariat ou exercice libéral, perceptions d'honoraires, droit d'auteur). Si l'on se réfère aux archives du blog de l'Union des Scénographes, un attachement au sens théâtral du terme est régulièrement revendiqué, pour ne pas perdre l'identité qui a construit ce groupe à l'origine. Si la stratégie de défense de la profession passe par sa reconnaissance en tant qu'artiste-auteur dans le domaine du spectacle vivant, celle-ci n'est pas remise en cause dans les autres marchés qui s'ouvrent aux scénographes comme l'exposition, le cinéma, l'espace urbain dont les fonctionnements sont différents. Cela génère des conflits avec les professions concurrentes et fragilise la légitimité du scénographe. Prenons un exemple concret ; si une institution décide de confier la scénographie d'exposition à un scénographe qui travaille majoritairement dans le spectacle vivant, se pose la question de son statut. Dans ce cas de figure, si le scénographe est salarié, l'ensemble des heures effectuées ne pourront pas être comptabilisées dans le calcul du régime d'indemnisation des techniciens de spectacle. Il risque alors de perdre ses avantages en travaillant dans un autre domaine. Par ailleurs, des conflits peuvent alors exister avec les scénographes qui exercent quasi-exclusivement dans le

⁴⁶¹ Larrue, « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance ».

domaine de l'exposition, car cette branche ne peut pas bénéficier du régime spécifique de l'intermittence.

L'axe de défense de l'Union des Scénographes est donc d'obtenir une reconnaissance du statut d'auteur pour que le professionnel en fonction de son domaine d'exercice puisse être artiste-salarié (comme peuvent le faire les metteurs-en-scène) ou d'être en capacité de percevoir des honoraires.

1.3.4. Un groupe professionnel fragile qui s'ouvre de façon constante à de nouveaux marchés

En conclusion de cette sous-partie, nous pouvons observer que le principal statut auquel a été soumis le groupe des scénographes dans la professionnalisation de sa pratique a été d'être salarié bénéficiaire du régime de l'intermittence du spectacle vivant en tant que techniciens dans des catégories qui ne rendent pas toujours compte de l'ensemble des activités qu'ils exercent. Cette appartenance historique au système de rémunération du spectacle vivant est à l'origine de la fragilité du groupe. Entre 1960 et 1998, les scénographes pouvaient prétendre à être soumis à l'annexe 10. Néanmoins dès les années 1979, ce statut apparaît mal adapté pour prendre en compte les transformations successives de la profession qui ne consiste pas seulement en une redistribution des rôles dans l'espace de la représentation. Ce groupe accueille, en son sein, des membres qui font état de changements plus profonds, liés à la conception de l'espace construit en général et à l'explosion d'une théâtralité hors les murs. Des scénographes exercent alors leurs métiers dans différents domaines, régis par des statuts différents.

Le scénographe s'est ouvert dès la fin des années 1970 à de nouveaux marchés, qui valorisaient des savoir-faire de conception de l'espace scénique applicable partout où un besoin de théâtralité était identifié. Au sein du chapitre précédent, nous avons montré que la scénographie s'attache à construire l'espace de la scène, et lorsque celle-ci sort du théâtre, le scénographe est amené à intervenir dans d'autres milieux, comme celui de l'aménagement. Cela a conduit à une transformation notable du statut du scénographe devenant un « *poly-scénographe* »⁴⁶² capable de mettre son savoir-faire au service d'autres disciplines. Entre temps le régime de l'intermittence est devenu nettement moins favorable, mais les scénographes ont continué à dépendre de ce système pour cumuler des *heures pôle emploi*, même s'ils ont parallèlement investi d'autres domaines. Dans un contexte de multiplication de statut, la lutte collective peine à mobiliser tellement les transformations sont nombreuses en fonction de l'essor constant des demandes dans d'autres milieux et de l'apparition de nouveaux marchés de niche. Comme l'évoque Demazière et Gadea : « *en l'absence de réglementation et de codification formelles, les groupes professionnels sont des ensembles flous soumis à des changements continus, caractérisés à la fois par des contours évolutifs et une hétérogénéité interne* »⁴⁶³.

⁴⁶² Lettre de Guy-Claude François, voir annexe n°4.

⁴⁶³ Demazière, Gadea, et Becker, *Sociologie des groupes professionnels acquis récents et nouveaux défis*.

Il apparaît donc opportun d'identifier les nouveaux marchés où sont amenés à intervenir les scénographes et leurs spécificités dans une tendance à l'élargissement des arts⁴⁶⁴. Suivant l'évolution des pratiques artistiques, c'est une profession en émergence fragilisée par son extension massive, dont les pratiques sont situées à la frontière entre aspect technique et artistique. La scénographie peine à être reconnue par l'ensemble des milieux dans lequel elle est opérante et son activité recouvre un monde flou aux limites poreuses⁴⁶⁵. Néanmoins on peut d'ores et déjà identifier des moments de transformation. Dès la fin des années 1970 un certain nombre de scénographes ont été sollicités pour travailler hors du théâtre.

2. L'élargissement de la scénographie, de nouveaux domaines d'interventions

S'il est maintenant établi que la naissance du groupe s'est faite par rapport à une pratique théâtrale renouvelée, ses membres ont très vite mis en jeu des pratiques hétérogènes inhérentes à l'ouverture de nouveaux marchés. En effet, pour rappel, dès les années 1960 au sein des théâtres, des scénographes travaillent en collaboration avec des architectes pour concevoir des équipements scéniques. Ils agissent en parallèle des scénographes qui conçoivent des décors. En 1979 est rédigée la charte du scénographe par l'Association Française des Scénographes et Techniciens qui décrit trois domaines d'intervention des scénographes ; la scénographie des lieux de spectacles, la scénographie des décors de spectacles et la scénographie d'exposition.

Pour les scénographes d'équipements, la filiation est évidente, il s'agit de construire le lieu de spectacle qui va ensuite accueillir le décor. Des savoirs-faires dans la machinerie sont employés pour résoudre le « *problème du théâtre de demain, où le rôle et la responsabilité du scénographe sont subordonnés à celle du poète* »⁴⁶⁶. À cet endroit, le rôle du scénographe n'est plus de réaliser un espace scénique éphémère, mais de créer les conditions favorables pour accueillir des spectacles dans un lieu scénique, en collaboration avec l'architecte maître d'œuvre. La demande est apparue en même temps que se développaient les lieux scéniques en France et le scénographe intervient en tant que garant des nouvelles technologies scéniques. Elle réactive une fonction opérante à travers les siècles autour de la *boîte à illusion*, avec la prise en charge d'effets scéniques par le *maître des secrets*⁴⁶⁷.

Dans ce sous-chapitre, le point est fait en particulier sur l'évolution des individus qui composent le groupe en étudiant les pratiques de scénographes hors des murs du théâtre comme par exemple le domaine de l'exposition, du cinéma ou de l'espace public, de façon à identifier les marqueurs communs employés par le spectre élargi des professionnels de la scénographie. Antérieurement, nous avons observé que Guy-Claude François, alors président de l'Union des Scénographes évoque la notion « *d'élasticité* »⁴⁶⁸ pour parler des pratiques des

⁴⁶⁴ Becker, *Les mondes de l'art*.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Sonrel, *Traité de scénographie*. p.8.

⁴⁶⁷ Voir chapitre 1, dans la sous-section *Le théâtre à l'âge classique*.

⁴⁶⁸ Lettre de Guy-Claude François, voir annexe n°4.

scénographes et défend l'idée d'un « *poly-scénographe* »⁴⁶⁹. Dans un nouvel élan, de grandes transformations de la profession sont amorcées dans les années 70 et 80 ; ce groupe s'est peu à peu exporté vers des domaines différents du théâtre, mettant en avant des savoir-faire issus de la pratique scénique.

⁴⁶⁹ Ibid.

Encadré n°18 : Définitions professionnelles du scénographe établi en 1999 par l'Union des Scénographes

Le scénographe de spectacle :

Le scénographe est un artiste. Collaborateur direct du metteur en scène, il est responsable de la conception originale et de la création du dispositif scénique, des décors et/ou des costumes, incluant tout élément spatial, plastique et visuel (mobilier, accessoire, masque) nécessaires à la représentation scénique d'une œuvre dramatique, lyrique, chorégraphique. Il exprime ses conceptions à l'aide de dessins, de maquettes planes ou en volume, et tout autre mode d'expression, quel qu'en soit le support.

À ce titre, il a qualité d'auteur, conformément à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Il assure la direction artistique de la réalisation matérielle du projet scénographique. Il a qualité de cadre. La mission de direction artistique de la réalisation matérielle de sa conception n'inclut pas la mission de maîtrise d'œuvre qui peut faire l'objet d'une mission séparée.

Le scénographe d'équipement :

Le scénographe d'équipement est un concepteur, un maître d'œuvre, un conseil.

Après de l'architecte et de la Maîtrise d'Ouvrage, en relation avec les futurs utilisateurs, il assure la conception spatiale et l'équipement technique d'un lieu scénique, sur la base d'un programme établi ou dans le cadre d'un marché de définition. Son rôle ne peut se concevoir qu'en relation étroite avec la connaissance du spectacle, l'esthétique théâtrale et la représentation scénique.

Il participe à la conception du bâtiment et en contrôle les fonctionnalités. Il définit les bases du rapport scène-salle, les caractéristiques de la scène et de ses espaces de service, les caractéristiques de la salle (notamment : angles visuels, courbe de visibilité, implantation des sièges, gestion des unités de passage, des sorties de secours). Il définit les équipements scéniques dans la totalité de l'espace scène-salle (machinerie, éclairage, sonorisation).

À ce titre, son apport à travers le projet est comme pour l'architecte une œuvre de l'esprit et relève de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Sa mission peut comprendre tout ou partie des phases habituelles d'un projet d'architecture (depuis les Études préliminaires, l'Avant-projet jusqu'à la Réception des ouvrages). Il peut exercer la fonction de mandataire. Il est muni des garanties professionnelles et juridiques, lui permettant de s'inscrire dans le processus d'accès à la commande publique qui est régie par le Code des Marchés Publics (art.55).

La mission du scénographe d'équipement peut être complétée par la fourniture d'études techniques proprement dites. Il prend alors le rôle d'un bureau d'études spécialisé en ingénierie scénique.

Le scénographe d'exposition :

Le scénographe d'exposition est un artiste auteur et un maître d'œuvre.

En collaboration avec le commissaire d'une exposition, il prend en charge la mise en espace des œuvres, des objets, des textes et de tout ce qui constitue le contenu de cette exposition.

Au sein du lieu d'exposition choisi ou qu'il a lui-même conçu, en intégrant le caractère ainsi que les contraintes de ce lieu, il conçoit et crée le plan, le parcours, le dispositif de présentation et d'accrochage, le mobilier, les accessoires et tous supports nécessaires à la mise en valeur des œuvres, objets ou autres éléments de contenu. À ce titre, son projet est œuvre de l'esprit et relève de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Sa mission peut comprendre tout ou partie des phases habituelles d'un projet d'architecture (depuis les Études préliminaires, l'Avant-projet jusqu'à la Réception des ouvrages). Il peut exercer la fonction de mandataire. Il est muni des garanties professionnelles et juridiques, lui permettant de s'inscrire dans le processus d'accès à la commande publique qui est régie par le Code des Marchés Publics (art.55).

Source ; UDS « définitions professionnelles du scénographe » mis en ligne le 15/04/2015 <http://uniondesscenographes.fr/apropos/definitions-professionnelles-du-scenographe/>, consulté le 08/06/2017.

Cet élargissement rejoint un mouvement de théâtralisation des arts, où les arts plastiques se rapprochent des arts de la scène (voir chapitre 2). Hans Thies Lehmann dans les années 1990, dans son ouvrage *un théâtre postdramatique*⁴⁷⁰, indique que le théâtre s'éloignerait du drame, alors que dans le même temps la société se dramatiserait. Le théâtre tel qu'il est décrit remet en cause la prégnance du texte, du dialogue au profit de la narration. C'est un théâtre de la perception qui agit, avec une volonté de mettre en valeur la mise en musique des éléments scéniques. Adorno pour sa part indique dès 1967 un effrangement des frontières⁴⁷¹, avec l'émergence de nouvelles formes d'arts plastiques comme les happenings, l'art contextuel, etc. C'est dans ce contexte, que les frontières sociales du groupe des scénographes évoluent et interrogent l'identité de cette profession.

L'extension des domaines d'interventions des scénographes est relatée dans différents écrits, notamment les guides de l'UDS. En 2000, Renato Lori consacre un ouvrage sur *Le métier de scénographe*⁴⁷² où il évoque le théâtre, le cinéma et la télévision, le praticien y fait le constat que le métier de scénographe requiert un professionnalisme toujours plus spécifique en fonction des domaines dans lequel il intervient. Le groupe est donc borné par des frontières floues, décomposés en de multiples segments, qui évoluent en même temps que ses membres investissent de nouveaux marchés.

2.1. Vers l'exposition

L'un des premiers domaines investit par les scénographes au-delà de l'art dramatique est l'exposition⁴⁷³. Ce dernier s'ouvre aux scénographes à la fin des années 1970, et explose dans les années 1990 avec la construction des lieux d'expositions comme la Villette ou Beaubourg qui accueillent des expositions telles que *Cinés-Cités*⁴⁷⁴ conçue par le scénographe François Confino ou encore *Le Jardin Planétaire*⁴⁷⁵ dont la scénographie est confiée à Raymond Sarti. Ce sont des expositions spectacles ou la compréhension des œuvres présentées passe par un espace scénographié.

⁴⁷⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (Routledge, 2006).

⁴⁷¹ Adorno et Lauxerois, *L'art et les arts*.

⁴⁷² Lori, *Le métier de scénographe*.

⁴⁷³ L'analyse des liens entre théâtre et exposition ont fait l'objet d'une thèse, Marion Lyonnais, *Du théâtre au musée : la scénographie et l'exposition* (Grenoble, 2014), <http://www.theses.fr/2014GREN005>.

⁴⁷⁴ Cinés-Cités est une exposition itinérante installée pour la première fois en 1987 à La Grande Halle de La Villette à Paris. Cette exposition marque un tournant dans la façon d'aborder l'exposition en convoquant une dimension spectaculaire. Le public est immergé au sein de décors de films.

⁴⁷⁵ *Le Jardin planétaire* de Gilles Clément, qui a eu lieu en 2000 au sein de la grande Halle de La Villette. La scénographie, prise en charge par Raymond Sarti, fait partie de ces expositions qui réinventent les codes en sollicitant une dimension spectaculaire.



Figure 38 : Exposition *Cité-Cinés, La Villette, 1987*, par François Confino.
Source, http://www.confino.com/cites-cines/a_dossier.html, consulté le 08/06/17.

Suivant la mouvance de théâtralisation des arts, au début des années 1980, il y a la prise de conscience que le visiteur peut aussi être un spectateur⁴⁷⁶. Dans sa thèse Marion Lyonnais s'interroge sur la présence du théâtre au musée et nous indique que le scénographe est avant tout un « *dramaturge de l'espace* »⁴⁷⁷ pour qui la qualité du rapport spectateur/acteur/spectacle est essentielle. La relation spectateur/spectacle est transposée au musée à la relation visiteur/exposition. Par ailleurs, la spectacularisation des expositions — pas toujours appréciée par les autres professionnels du musée — a pour objectif de rendre assimilable la connaissance des objets exposés en mettant l'accent sur une narration facilement appropriable par le visiteur. Enfin la notion de parcours est mise en avant, l'exposition est le fait d'un ensemble d'œuvres présentées au public selon une organisation thématique, historique, disciplinaire, etc. Le scénographe est appelé pour travailler avec l'espace selon un parcours. Raymond Sarti, à travers la métaphore du « *regard voyageur* »⁴⁷⁸ exprime son intention dans l'acte scénographique à la relation et au passage. Finalement des connivences de pratiques poursuivant un même objectif émergent autour d'un processus de création scénographique singulier dont les procédés de mise en œuvre au théâtre et dans le domaine de l'exposition seraient proches. Selon Marion Lyonnais, « *ce qui est commun au spectacle et à l'exposition c'est de donner à voir* »⁴⁷⁹. Il s'agit d'une reconnaissance d'un processus créatif qui met en relation deux choses. Un art entre deux arts.

⁴⁷⁶ Kinga Grzech, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », *La Lettre de l'OCIM*, n° 96 (2004) : 4-12.

⁴⁷⁷ Lyonnais, *Du théâtre au musée*. p.20.

⁴⁷⁸ Raymond Sarti « Le regard voyageur » in Freydefont, *Petit traité de scénographie*. p.90.

⁴⁷⁹ Lyonnais, *Du théâtre au musée*. p.22.

Notre perception d'une exposition est-elle heuristique ?

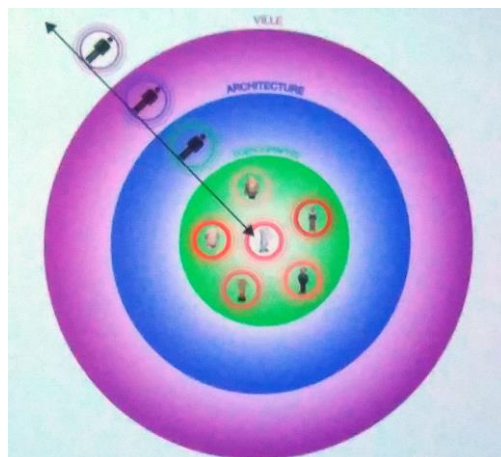


Figure 39 : Les liens entre le spectateur et la ville dans une exposition.

Source, Adeline Rispal, *Forum Tous Sensible*, Nantes, 2016.

Les marqueurs de l'institutionnalisation

En 1980, dans la revue *Actualité de la Scénographie (AS)*, la scénographie d'exposition est identifiée par l'AFSTT, qui, en publiant l'article *Pour une charte du scénographe*⁴⁸⁰, intègre une définition de la scénographie élargie évoquant la « scénographie du spectaculaire étendue aux environnements, aux arts plastiques, etc. »⁴⁸¹. L'exposition fait partie des nouveaux terrains d'interventions. En 1999, le syndicat propose un avenant à la charte pour y faire entrer une définition précise du scénographe d'exposition :

« Au sein du lieu d'exposition choisi ou qu'il a lui-même conçu, en intégrant le caractère ainsi que les contraintes de ce lieu, il conçoit et crée le plan, le parcours, le dispositif de présentation et d'accrochage, le mobilier, les accessoires et tous supports nécessaires à la mise en valeur des œuvres, objets ou autres éléments de contenu. »⁴⁸²

À la faveur d'une extension sans précédent, la scénographie d'exposition se professionnalise. Cette branche bénéficie d'un essor constant mais des difficultés pour défendre les intérêts des individus pratiquant la scénographie d'exposition sont mises en exergue. Les milieux d'interventions et système de fonctionnement de la commande sont différents par rapport au spectacle vivant. Sur le conseil de Guy-Claude François alors président de l'UDS, un groupe singulier s'est fédéré autour de la pratique de la scénographie d'exposition⁴⁸³. En 2007, l'Association des Scénographes est créée afin de représenter exclusivement les scénographes d'exposition :

« L'association s'est créée sur fond de revendications puisqu'il s'agissait de demander une indemnité par rapport à des marchés publics. [...]. Par rapport

⁴⁸⁰ « Pour une charte du scénographe », *Actualité de la Scénographie*, n°15, février 1980, pp. 32-34.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Pour la définition complète voir encadré n°17.

⁴⁸³ Olivier Soichot, « Scénographe d'exposition, une profession en quête d'espace », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 130 (1 juillet 2010): 36-40, doi:10.4000/ocim.139.

aux scénographes de théâtre et d'équipement, il y a donc une vraie spécificité. Pour eux, l'accès à la commande est complètement différent. Cela passe en général par des directeurs techniques. Il s'agit donc surtout d'une logique de réseaux et pas d'une logique d'appels d'offres comme c'est le cas pour les scénographes d'exposition. »⁴⁸⁴

Depuis cette association, qui compte une soixantaine de membres, œuvre pour défendre les intérêts des scénographes d'exposition en menant des actions comme la parution de l'ouvrage *Projet d'exposition, guide des bonnes pratiques* paru en 2012⁴⁸⁵. Ce *memento* à destination des élus, des porteurs de projet et des concepteurs éclaire sur les rôles de chacun dans la conduite d'un projet d'exposition et définit précisément en quoi consiste le projet scénographique :

« Le projet scénographique a pour objet la transcription formelle du scénario. La scénographie d'exposition crée, interprète, poétise, rythme, cadence, souligne et structure des espaces, des univers, des ambiances pour mettre en valeurs des œuvres ou des messages, des expôts. Elle interprète le contenu et théâtralise l'espace. [...]. C'est une œuvre de l'esprit, le résultat d'une démarche intellectuelle et artistique. »⁴⁸⁶

Il est défendu l'idée d'un scénographe créateur, dont l'art est de rendre lisible aux yeux du plus grand nombre, les liens entre des œuvres, un espace, et un propos utilisant les techniques issus du milieu de la scène pour *interpréter le contenu et théâtraliser l'espace*. En somme : rendre visible l'invisible et produire du sens.

Les évolutions

Le micro-champ de la scénographie d'exposition est en constante évolution, avec l'avancée des nouveaux outils de médiation, la structuration des autres professions du musée et l'invention de nouvelles façons de présenter des œuvres à un public. Comme l'indique Marianne Klapisch, ancienne présidente de l'association des scénographes :

« La scénographie elle-même a bien des difficultés à se redéfinir aujourd'hui, tant ses champs d'action évoluent et peinent à se fixer quelque part. La prolifération des formations liées aux métiers de l'exposition en France en est un des symptômes ; la littérature qui les accompagne, et le récent dossier consacré par Art press également. »⁴⁸⁷

Nous pouvons donc observer que cette branche est particulièrement active et que ce groupe tend à s'autonomiser par rapport au groupe *historique* des scénographes, défendant les intérêts d'un ensemble d'individus qui ont *stricto sensu* les mêmes modes opératoires et le

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Association Scénographes, *Projet d'exposition, guide des bonnes pratiques* (co-édition EPL et l'association des scénographes, 2014).

⁴⁸⁶ Ibid. p.30.

⁴⁸⁷ Claire Lahuerta, « La scénographie plasticienne en question: l'art du conditionnement », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 12 (15 avril 2011): 78-87, doi:10.4000/marges.411.

même champ d'action. Cela soulève une question quant à la possibilité pour les scénographes de se regrouper malgré leurs différents domaines d'intervention. N'y aurait-il pas le risque d'une profession *vidée de sa substance* ?

L'UDS maintient l'animation de sa branche autour de l'exposition. Nous avons donc des dynamiques professionnelles qui divergent. D'un côté, il y a un syndicat qui cherche à faire reconnaître un métier polymorphe, de l'autre, un certain nombre d'individus qui se fédèrent autour d'une très grande spécialisation. Les deux organisations sont complémentaires et collaborent régulièrement. Néanmoins il apparaît évident de s'interroger sur ce qui rassemble les professionnels de la scénographie en observant des changements de trajectoires.

2.2. Vers le cinéma

Dans le même temps, à partir des années 1980, le cinéma ouvre également ses portes aux scénographes, reprenant l'héritage porté par les décorateurs de théâtres :

« Tous les témoignages recueillis par la CRH s'accordent pour dire que c'est des rangs des décorateurs de théâtre que sont issus ceux des premiers films. Encore faut-il, pour mesurer cet héritage, garder en mémoire les deux réalités que recouvre à cette époque la notion de « décorateur de théâtre ».

(...)

« Si le travail des premiers décorateurs du cinéma reproduit presque exactement celui des décorateurs de théâtre, il s'en éloigne pourtant en plusieurs aspects. Le plus important est certainement le renoncement à la couleur imposé aux peintres par les aléas de l'interprétation photographique des teintes. »⁴⁸⁸

Sous l'appellation de Chef-décorateur, des scénographes issus du spectacle vivant sont appelés à travailler dans le domaine du cinéma, comme ce fut le cas de Guy-Claude François. Les différences entre la création de décors de théâtres et décors de cinéma sont principalement d'ordre technique. Au cinéma comme au théâtre, la tâche principale du scénographe est de *situer* l'histoire, en mettant au point un dispositif scénographique capable de transmettre une ambiance adéquate à l'action jouée. Néanmoins, si les procédés qui conduisent à l'élaboration d'un décor de théâtre ou de cinéma ont des similitudes, les termes employés pour parler de cette pratique diffèrent. Le cinéma est un milieu bien distinct qui n'aborde la scénographie qu'à travers la profession de décorateur, ou plutôt de chef-décorateur, car c'est un poste qui nécessite de diriger et de travailler en équipe. En effet, revenant sur l'évolution du sens du mot *décorateur*, le chef-décorateur trouve en la figure du scénographe de théâtre son équivalent. Dans ce domaine, le chef-décorateur est le créateur des décors de cinéma qui par le biais de dispositifs scénographiques permet l'immersion du public dans un monde *imaginaire* propre à la fiction, définissant l'espace cinématographique. En 2005, l'Association des chefs décorateurs de Cinéma (ADC) défend l'intérêt des décorateurs de cinéma et élabore une charte. Elle stipule que :

⁴⁸⁸ Jean-Pierre Berthomé, « Les décorateurs du cinéma muet en France », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65 (1 décembre 2011): 90-111, doi:10.4000/1895.4437.

« Le chef décorateur est le créateur de « Décors de Cinéma ». Il est responsable de leur mise en œuvre. [...]. Son ambition est de partager la vision artistique du metteur en scène, de créer les espaces du scénario et de ses personnages, de donner sens et style à l'univers de la fiction. »⁴⁸⁹

Ce marché de la création de décors de cinéma est principalement pris en charge par le groupe des décorateurs de cinéma. Ce groupe est finalement assez distinct du groupe des scénographes. Bien que la parenté soit évidente par le biais des *décorateurs* de théâtre qui ont travaillé pour le cinéma à ses débuts, le terme de scénographe n'a jamais vraiment été employé pour décrire des pratiques et des processus connexes. Lors des grandes révolutions scéniques d'après-guerre, avec la réhabilitation progressive du terme de scénographe dans son sens théâtral, les décorateurs de films ont pris le parti de créer leurs propres écoles de cinéma en y enseignant le métier de décorateur. La profession des décorateurs de cinéma a su se fédérer, elle est maintenant représentée dans de nombreuses organisations salariales et bénéficie de ses propres formations (FEMIS, École Louis Lumière etc.). Dans les années 1980, les scénographes de théâtre ont suscité un regain d'intérêt pour concevoir des décors de cinéma *d'auteurs*. Encore aujourd'hui des jeunes ayant une formation de scénographe se dirigent vers le domaine du cinéma, exerçant alors la profession de décorateurs de cinéma. Ici, le constat se porte surtout sur la capacité pour les scénographes d'investir des champs nouveaux, pour pouvoir vivre de leurs pratiques, sans que celle-ci soit transformée pour autant. C'est un art scénique qui s'exporte et qui est mis en valeur lorsqu'on demande à un scénographe de concevoir des décors de films. Finalement les scénographes sont appelés partout où il y a besoin de créer un espace fictionnel, de gérer un rapport au spectateur et d'inscrire l'espace du récit dans une dimension temporelle. La capacité à concevoir l'esthétique d'un projet dans ce cadre s'exporte encore plus loin vers l'espace public.

2.3. Vers l'espace public

Enfin, au regard des deux chapitres précédents, il est un autre terrain où le scénographe intervient de plus en plus et qui nous semble cristalliser de nombreux enjeux de ce groupe professionnel, à savoir l'espace public, et plus généralement la ville. Les éléments de contexte ont déjà été détaillés au sein du chapitre 2. Pour résumer, dans les années 1970-1980, alors que de plus en plus de troupes de théâtre choisissaient l'espace de la rue pour s'exprimer dans un rapport direct à la population, les scénographes suivaient les compagnies pour concevoir les espaces des représentations en plein-air. Portés par le milieu des arts de la rue, les dispositifs scénographiques de plein-air se sont peu à peu démocratisés, servant toutes sortes de manifestations artistiques et ludiques. Le scénographe accède à ce nouveau marché qui s'ouvre de façon plus générale aux domaines des arts vivants. Il participe à la co-création d'un spectacle de plein-air en concevant le dispositif scénique qui l'accompagne. Il peut donc bénéficier au même titre que les compagnies de théâtre de rue du régime de l'intermittence. Ici, c'est une extension de son domaine d'origine. Néanmoins, de nouvelles pratiques apparaissent avec la proximité des artistes en ville.

⁴⁸⁹ ADC « Charte des chefs décorateurs de cinéma », <http://www.adcine.com/qui-sommes-nous>, consulté le 08/06/2017.

L'espace public est un espace partagé qui recueille les différents flux de la ville. Dédié à la circulation des différents usagers, c'est aussi l'un des lieux de vie citoyenne. Des artistes ont fait de cet espace leur aire de jeu, et sont soumis à de nombreuses réglementations. L'occupation y est contradictoire, le temps d'une représentation, le flux est interrompu et détourné pour pouvoir laisser la place à l'implantation d'un dispositif éphémère. Une maîtrise des usages espace-temps urbain est nécessaire pour l'organisation de l'éphémère. Cette fonction d'organiser l'espace-temps est occupée par le scénographe dans le milieu des arts de la rue. C'est alors naturellement que le scénographe est peu à peu être sollicité par de nouveaux acteurs.

En effet, depuis une dizaine d'année, la scénographie revient sur le devant de la scène pour décrire des pratiques singulières dans l'espace urbain. Ainsi, comme le notent les praticiens chercheurs Luc Boucris, Marcel Freydefont et Raymond Sarti ;

« Le terme de scénographie est très prisé en architecture et commence à être fréquent en urbanisme avec la notion de scénographie urbaine, usage assez flou, puisque ce terme décrit aussi bien des démarches urbanistiques et paysagères opérationnelles, des mises en lumière architecturale et urbaine pérennes ou éphémères, des événements et aménagements éphémères, des projets de signalétique urbaine, des initiatives urbanistiques réfractaires, des formes de théâtre de rue ou encore des actes artistiques relevant de l'art contextuel ou relationnel. »⁴⁹⁰.

L'art de la scénographie est mis en avant dans son acception architecturale, et renoue avec un pan de son histoire autour de l'art de la perspective. Dès lors, l'intervention du scénographe n'est plus soumise au cadre de travail du spectacle vivant et les fonctions de la scénographie dans l'espace urbain sont distribuées différemment. Apparaissent de nouvelles fonctions, qui ne sont plus nécessairement prises en charge par le groupe historique des scénographes. D'autres sont attribuées aux scénographes qui se saisissent alors de ces opportunités pour intervenir plus durablement dans l'espace urbain. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre 2, dans ce domaine la fonction de scénographie évolue tantôt au service d'une ville décor à celui d'une ville scène ou encore d'une culture scénographique du projet urbain. Au-delà de l'intervention autour de dispositifs éphémères liés à l'art vivant, l'espace urbain est le domaine où l'on voit le mieux les mutations en cours de la profession de scénographe, et des nouveaux profils mettant en tension l'identité du groupe attaché historiquement à la revalorisation d'une pratique théâtrale.

3. Relation à la théâtralité

Finalement, après avoir repéré les conditions de l'émergence de la profession de scénographe, la façon dont un groupe est régi par des pratiques similaires et se structure autour d'un processus de création qui multiplie les domaines d'interventions du scénographe, nous pouvons nous interroger sur des facteurs plus généraux qu'un simple jeu d'opportunité pour

⁴⁹⁰ Boucris et al., " Qu'est-ce que la scénographie ? ". p.196.

expliquer son extension massive. Tout au long de ce chapitre nous avons tenté d'explicitier la dynamique professionnelle du groupe des scénographes ainsi que les conflits qui freinent sa reconnaissance. Ce groupe est singulier dans sa manière d'accéder à de nouveaux marchés. En effet, il y a un objectif de conquête qui semble inhérent à la survie du groupe. La possibilité d'intervenir dans différents milieux est portée par le besoin de compétences liées aux arts de la scène. Un des éléments de réponse concernant cette extension massive est dans la relation à la théâtralité. En comparant les pratiques des scénographes dans différents domaines et en ayant à travers ce chapitre décortiqué sa structuration professionnelle, on remarque que l'apparition de ce groupe dans un autre domaine a toujours été motivée par des raisons *théâtrales*. En même temps que le théâtre s'infusait dans la société, le scénographe était appelé pour prendre en charge des aspects matériels pour concevoir des espaces, des lieux de représentations. Cette profession émergente entretient un rapport complexe à la théâtralité. Elle est apparue par le besoin qu'exprimaient des décorateurs à retrouver un sens théâtral à leurs pratiques, tandis que la scénographie n'a eu de cesse de s'exporter dans d'autres domaines. Jacques le Marquet qui est à l'origine de la notion d'*élargissement de la scénographie*, défendait l'idée avec Jean Vilar de la possibilité pour le théâtre d'échapper aux lieux dédiés et d'investir d'autres environnements. La notion de théâtralité devient alors un élément clef pour percevoir comment le groupe des scénographes a été sollicité dans d'autres domaines. En complément des éléments de définition apportés au sein du chapitre 2, La définition du CRNTL nous renseigne sur le sens donné au mot théâtralité :

« Il est une autre conception, tout aussi exclusive de la théâtralité, selon laquelle relève de la sémiotique théâtrale tout ce qui se passe sur la scène au moment du spectacle, c'est-à-dire tous les langages de manifestation qui concourent à la production du sens, à l'exception du texte verbal lui-même (Greimas-Courtés1979).- [teatralite], [tea-]. - 1^{re} attest. 1842 (J.-B. Richard, Dict. des mots nouv. ds Quem. DDL t. 25); dér. sav. de théâtral, suff. - (i)té. »⁴⁹¹*

Cela nous éclaire sur la capacité du groupe à maîtriser les langages qui concourent à la production du sens à l'exception du texte. Cet art de produire du sens s'est révélé opérant dans de nombreux milieux depuis les années 1960. La scénographie permet de réunir les conditions du développement de la théâtralité et plus largement d'offrir un dispositif de vision en trois dimensions qui prend en compte des facteurs sensible. Comme l'indique Jean Duvignaud :

« En fait, chaque génération porte avec elle une certaine définition de l'homme et partant, de ce que doit être la représentation imaginaire de l'homme. Il est donc inévitable que chaque époque se fasse du théâtre une image qu'elle

⁴⁹¹ Selon la définition du centre national de ressources textuelles et linguistiques. <http://www.cnrtl.fr/definition/th%C3%A9%C3%A2tralit%C3%A9>, consulté le 03/08/2017.

regarde comme absolue en remodelant, selon ses perspectives particulières, la dramaturgie du passé, ou, plus exactement ce qu'elle croit en connaître »⁴⁹²

À travers l'exploration des champs d'interventions des scénographes, nous observerons que finalement aujourd'hui le théâtre est partout, et contrairement à ce que l'on puisse penser, il ne se joue plus uniquement au sein du lieu théâtral, mais se glisse dans les espaces du quotidien et décrit des situations plus usuelles pour les citoyens du monde.

Variation : la scénographie, un métier polyphonique ?

« Située aux frontières du technique et de l'artistique, aux limites de l'architecture, la scénographie est une pratique paradoxale qui manipule la précarité la plus totale au même titre que la technologie la plus complexe comme deux pôles qui seraient à conjuguer plus qu'à opposer. »⁴⁹³

Le groupe de scénographes et les différentes organisations syndicales qui le représente n'ont pas cessé de revendiquer la part de création dans l'œuvre théâtrale, étant au côté du metteur en scène, un artiste lui-même capable de se placer entre deux pratiques. Pourtant les statuts lui sont devenus progressivement de moins en moins favorables, alors que sa visibilité et les domaines où il était opérant grandissaient. Si l'on compare à d'autres professions (les metteurs en scènes et danseurs, les architectes d'intérieurs, les architectes, etc.⁴⁹⁴), la situation est inhabituelle. C'est un groupe qui n'a eu de cesse d'évoluer en fonction des marchés. Des individus se sont agrégés en formant une communauté de pratiques autour de l'art de la scénographie et qui a fini par se stabiliser dans un mouvement continu (la normalité est devenue la variation). En 2012, lors du colloque intitulé *Qu'est-ce que la scénographie ?* De nombreux praticiens venaient exprimer leurs témoignages révélant un paradoxe entre leurs pratiques *polyphoniques* et leurs attachements à se saisir de l'apport historique du théâtre⁴⁹⁵. Rappelant qu'il n'y a pas de scénographie sans théâtre, Marcel Freydefont révélait alors tous les enjeux de cette profession, dont les membres n'exercent plus nécessairement au théâtre, par volonté ou par obligation. Ces mêmes membres, qui au sein de l'organisation des professions de la mouvance du spectacle vivant n'arrivent pas à faire entendre leurs voix concernant la reconnaissance de leur statut d'auteur ont de plus en plus de mal à bénéficier des avantages du régime des intermittents. Pourtant, si l'on se réfère à l'article de Flexner⁴⁹⁶, les six traits professionnels marqueur de la professionnalisation d'un ensemble de travailleurs sont présents pour le groupe émergent des scénographes. Ces derniers traitent d'opérations intellectuelles associés à une responsabilité individuelle

⁴⁹² Jean Duvignaud « Expériences du drame, expériences sociales », in Bablet et Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*. p.65.

⁴⁹³ Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. p.1232.

⁴⁹⁴ Proust, « La communauté théâtrale »; Ollivier, « Les architectes d'intérieur : division du travail et concurrences »; Guy Tapie, *Les architectes : mutations d'une profession*, Collection Logiques sociales (Paris: L'Harmattan, 2000); Biau et Tapie, *La fabrication de la ville*.

⁴⁹⁵ Colloque « Qu'est-ce que la scénographie ? » organisé par les Arts-décoratifs de Paris, le 21 et 22 octobre 2011, Paris La Villette. Enregistrement sonore, archives du Gersa, Nantes.

⁴⁹⁶ Abraham Flexner, *Is Social Work a Profession? - Scholar's Choice Edition* (Scholar's Choice, 2015).

(concepteur et réalisateur), ses matériaux de base sont tirés d'un savoir rhétorique (l'art de représenter) qui comporte des applications utiles (concevoir l'espace de la scène et assurer sa mise en vue) et sont transmissibles via un enseignement de la scénographie. Enfin, par le biais de l'Union des Scénographes, et de l'Association des Scénographes, le groupe s'auto-organise et ses membres ont des motivations altruistes pour valoriser et accroître les champs d'interventions du scénographe. Ses compétences évoluent, et le métier de scénographe se professionnalise :

« Dans l'industrie du spectacle moderne, le métier de scénographe requiert un professionnalisme toujours plus spécifique, correspondant aux exigences d'une qualification toujours plus spécifiques, correspondant aux exigences d'une qualification non seulement culturelle mais aussi techniquement approfondie. Il y a encore vingt ans, le scénographe pouvait encore être considéré comme un artiste distrait et bohème. Aujourd'hui, on demande à celui qui est responsable de créer les décors d'un spectacle ou d'un film d'avoir aussi une mentalité de manager. »⁴⁹⁷

Aujourd'hui nous pouvons affirmer qu'une profession est née en cinquante ans⁴⁹⁸, nourrit d'une culture de l'espace et d'un processus de conception forgé au théâtre. Cet attrait grandissait dans le même temps que l'intérêt pour la théâtralité s'élargissait et gagnait l'ensemble de la société.

4. Conclusion du chapitre : des scénographes à une autonomisation des compétences en dehors du lieu théâtral

Ce chapitre a pris le parti d'analyser la profession de scénographe en suivant son origine théâtrale, et il nous est très vite apparu que les scénographes dans leurs pratiques individuelles étaient traversés par des mutations fortes portées par la conquête constante de nouveaux champs d'interventions. Alors que le théâtre s'échappe de son édifice, les scénographes sont appelés partout où il y a un essor de la théâtralité. Ses terrains d'applications changent et lorsque le scénographe intervient sur l'espace urbain, ses fonctions s'autonomisent. Le groupe qui lui est associé, depuis les rénovations scéniques du début du XX^e siècle a bénéficié d'un marché libre à la faveur de l'émergence de la scénographie dans ses nouvelles acceptions. Ce dernier réinterroge aujourd'hui ce qui constitue son identité, à savoir l'appartenance au milieu théâtral. Le groupe professionnel des scénographes est en pleine extension et pourtant il peine à faire reconnaître sa qualité d'auteur-créateur. Les dynamiques qui traversent le groupe lui offre une visibilité sans précédent et dans le même temps constitue son talon d'Achille. Depuis la création de l'UDS, une partie des professionnels tente de sécuriser sa juridiction par le biais d'actions défensives ainsi qu'en œuvrant pour la fermeture du marché autour d'une pratique théâtrale (volonté de créer un diplôme

⁴⁹⁷ Renato Lori, *Le métier de scénographe : Au cinéma, au théâtre et à la télévision* (Gremese Editore, 2006).

⁴⁹⁸ Marcel Freydefont, « Naissance d'une profession » in Jean-Claude Lallias, *La scénographie, Théâtre Aujourd'hui* 13 (Futuroscope: Canopé - CRDP, 2012). p.156-157.

protecteur). L'autre partie, *a contrario*, trouve dans l'ouverture des champs d'interventions un moyen d'accroître sa pratique. Cela abouti à un paradoxe qui caractérise cette jeune profession ; Les scénographes se revendiquent du théâtre (l'art) mais y interviennent de moins en moins (le lieu). Nous assistons à la création de sous-branches professionnelles qui segmentent la profession avec l'autonomisation des scénographes d'exposition, et plus récemment d'une partie des scénographes urbains. Ce paradoxe du fractionnement de ses domaines d'interventions est à l'origine de la fragilité des scénographes — tout en faisant sa force — et constitue les marqueurs de sa singularité.

Ainsi l'ancrage largement revendiqué du groupe au théâtre (l'art) est à mettre en perspective avec ce que nous ont enseigné les deux chapitres précédant, lorsque les lieux du théâtre changent c'est plus largement l'ensemble des modes de productions artistiques qui se réinventent. D'autant plus que le phénomène de mode dont bénéficie la scénographie favorise son extension mais soulève également des convoitises, d'autres professions se saisissent du terme de scénographe pour parler de leurs pratiques, y mettant toutes sortes de significations. Après s'être concentré sur le mouvement qui part du théâtre pour aller vers l'espace public, la seconde partie sera l'occasion, entre autre, d'observer de façon sous-jacente comment des professionnels de l'urbain se saisissent quant à eux de la scénographie et l'intègrent dans leurs modes d'actions. Avec l'entrée en jeu de nouveaux acteurs à l'interface entre art, médiation et aménagement n'y-a-t-il pas une autonomisation de la scénographie urbaine par rapport au théâtre ? Comment cela fragilise, ou au contraire légitimisme cette profession ?

5. Conclusion de la partie 1 : mutation des pratiques et spécificité de la scénographie dans l'espace urbain

Cette première partie replace notre objet de recherche dans une approche historique. Elle montre comment, depuis ses origines, la scénographie est une discipline opérante dans l'espace urbain. Entre théâtre et espace public, la scénographie connecte le spectateur avec la cité.

Depuis la Grèce Antique, le théâtre s'est joué — faut-il le rappeler — durant plus de quinze siècles en plein-air avant de s'enfermer progressivement au sein de lieux couverts. Les dispositifs scénographiques organisent des passerelles entre le spectateur, la scène et son contexte. En construisant le point de vue sur la scène, la scénographie est à l'intersection de deux pratiques, mobilisant d'un côté une dimension théâtrale (art de représenter) et de l'autre une dimension picturale (art de dessiner). La scénographie est un art entre deux arts, elle conçoit les rapports entre fiction et réalité, entre théâtre et ville, en somme, elle donne du sens à l'espace. A la Renaissance, le paradigme s'inverse, il ne s'agit plus de mettre le théâtre en ville, mais de mettre la ville sur scène au sein d'édifice dédiés ; les théâtres-temples. La scénographie est alors supplantée par la notion de décors, puis à la faveur des révolutions scéniques du XIX^e elle finit par réapparaître dans une valorisation de la dramaturgie de l'espace scénique.

Le XX^e siècle a connu un essor sans précédent de l'offre théâtrale hors les murs se conjuguant à toutes les formes, urbaines, foraines, circassiennes renouant avec les aspects archéologiques de la scénographie. Les lieux de scène se multiplient, et la ville tout entière devient une scène à 360 degrés. La démocratisation culturelle et la volonté d'instaurer un nouveau rapport au public a favorisé les expérimentations artistiques éphémères en plein-air. Dans le même temps, à l'extérieur, les centres urbains se développent et convoquent une théâtralité des espaces pour renforcer leurs attractivités, à l'interface entre jeu, interactions et procédés de mises en vues. Entre-temps, avec la revalorisation de l'espace théâtral, on assiste à la naissance d'une profession, celle de scénographe, qui depuis n'a eu de cesse d'étendre ses champs d'interventions en même temps que le théâtre s'échappait de ses murs. Nous pouvons donc affirmer un retour aux origines, qui n'est pas nécessairement identifié comme tel, tant les pratiques de la scénographie se sont institutionnalisées au sein du bâtiment parapluie qui abrite l'activité théâtrale, le théâtre-temple.

Avec ces pratiques qui paraissaient nouvelles, nous avons donc eu besoin de renommer un art qui ne se dit pas la scénographie urbaine au sein des pratiques artistiques urbaines. Un certain nombre de signes nous en montrent la spécificité, en même temps que l'esthétisation du monde s'accroît au XX^e et XIX^e siècle. Enfin, avec la naissance de l'urbanisme et la montée en puissance des villes comme acteurs économiques sans intermédiaires, des fonctionnalités issues du théâtre s'autonomisent, réactivant un lien archéologique entre théâtre et cité. L'émergence de la fonction de scénographie urbaine est mise au service de la spectacularisation des villes, de la théâtralisation des espaces publics, faisant des espaces précaires des lieux d'expérimentations artistiques et réinvente les rapports que les habitants ont à leur ville en fabricant un imaginaire urbain. Les lieux du théâtre, deviennent des lieux de récits, formant l'humus sensible de la ville.

À partir d'une revalorisation des fonctions de la scénographie et de leurs aspects opérationnels dans d'autres domaines d'interventions, le groupe des scénographes se structure et bientôt de nouveaux acteurs se saisissent des possibilités de la scénographie urbaine. Entre développement culturel et développement urbain de nouveaux modes de production des villes émergent. Il n'est plus tant question de théâtre et d'espace public, mais plus généralement de formes artistiques qui proposent un nouveau rapport au monde entre jeu, interaction, et mise en récit. La deuxième partie sera l'occasion d'aller explorer plus en détails ce qui se passe en ville, quand la scénographie devient urbaine.

PARTIE 2
de l'utopie artistique au projet urbain

Partie 2 : de l'utopie artistique au projet urbain, étude de la scène nantaise

Cette deuxième partie prend la forme d'une étude de cas autour de plusieurs dispositifs scénographiques mis en place au sein d'une même agglomération, l'agglomération nantaise. La scène nantaise est un laboratoire des différentes formes que peut prendre la scénographie urbaine lorsqu'elle s'émancipe du cadre théâtral initial. Les différentes fonctions de la scénographie y trouvent des applications originales, selon qu'elles sont portées par un artiste, un acteur culturel ou un aménageur. Ces grands acteurs ont été choisis pour leurs capacités à influencer les modes de faire la ville. Tout au long de cette étude de cas, la recherche vise aussi à mettre en lumière plus largement le glissement d'une scénographie au service d'un projet artistique à une scénographie au service d'un projet urbain. Les exemples de scénographie urbaine nantais questionnent les nouvelles modalités de représentation de la ville et de sa mise en récit, et cette relecture est l'occasion pour nous, à travers les projets, d'observer la façon dont une fonction initialement issue du théâtre peut se transférer dans le champ urbanistique. C'est aussi un moyen d'analyser la façon dont les différents acteurs de la ville s'approprient peu à peu la fonction scénographique pour l'intégrer très en amont dans les différents projets.

Le chapitre 4, qui s'intitule « *l'Artiste ; du décor à la mise en récit de la ville* » décrit comment à Nantes, les artistes de rue se sont saisis de l'échelle urbaine pour transformer la ville en décor. À travers l'étude du travail de trois compagnies, Royal de Luxe, La Machine et Manaus nous verrons comment les artistes font de la ville un décor et l'intègre dans leurs spectacles. L'idée est d'observer comment des propositions artistiques basées sur la conduite d'un récit urbain peuvent influencer l'action publique. Puis, nous verrons comment le temps court a été mobilisé pour pérenniser la présence de ces artistes devenus acteurs dans la Ville de Nantes et contribué à sa mise en représentation. Enfin, nous observerons la façon dont les services municipaux sont devenus eux-mêmes à l'initiative de projet de scénographie urbaine.

Le chapitre 5 dénommé « *Le médiateur ; entre art et aménagement* » se focalise sur le cas du voyage à Nantes (VAN) en suivant le parcours d'un acteur principal — Jean Blaise — et vise à rendre compte de la façon dont une structure locale accompagne la présence artistique sur un territoire. Selon une approche chronologique l'événement Les Allumées, la biennale Estuaire, et le festival d'art contemporain au nom éponyme Le Voyage à Nantes seront étudiées. Ce parcours, à travers les différentes manifestations qui font de la ville une scène ouverte, vise à rendre compte de la diffusion progressive de compétences issues du spectacle vivant à l'ensemble des arts. Plus généralement la place de la création artistique dans l'animation d'un territoire, ses logiques d'instrumentalisation et les façons pour des structures de médiation d'appréhender le temps médian dans la fabrique urbaine seront questionnées. Enfin, au sein du dernier chapitre dénommé « *L'aménageur, de la mise en récit de la ville à un territoire scénographié* », nous nous focaliserons sur la mobilisation de l'intervention artistique éphémère dans le projet urbain, dévoilant une écriture scénographique de l'action urbanistique à travers la prise en compte des temporalités. Le cheminement d'un chapitre à l'autre rend compte de la façon dont, à Nantes, une dynamique s'est opérée autour de la

place de l'art dans la fabrique urbaine. Ce dernier chapitre met en exergue les *imbrications* entre les projets issus de ces trois catégories afin de mieux comprendre les phénomènes d'apprentissage au sein des structures locales vis-à-vis de la conduite d'actions artistiques éphémères et les risques d'instrumentalisation que cela engendre. À partir du cas de la société d'aménagement de l'île de Nantes, nous verrons comment la conduite d'un projet urbain tend à évoluer, incluant le besoin de mettre en récit le projet et de produire en interne des événements tels que *Green Island* pour donner à voir les transformations urbaines. Ce chapitre sera l'occasion de discuter de l'interdépendance entre une politique culturelle événementielle et de nouvelles formes de modes d'actions urbanistiques.

Présentation de la scène nantaise

La commune de Nantes est située à l'Ouest de la France. La Loire traverse la ville pour aller se jeter dans l'océan atlantique, environ 50 kilomètres en aval à l'embouchure de l'estuaire, qui fait le lien entre Nantes et Saint-Nazaire. Nantes est le chef-lieu du département Loire-Atlantique et la préfecture de la région Pays de la Loire. D'un point de vue démographique, Nantes est la sixième commune de France avec 291 604 habitants⁴⁹⁹.

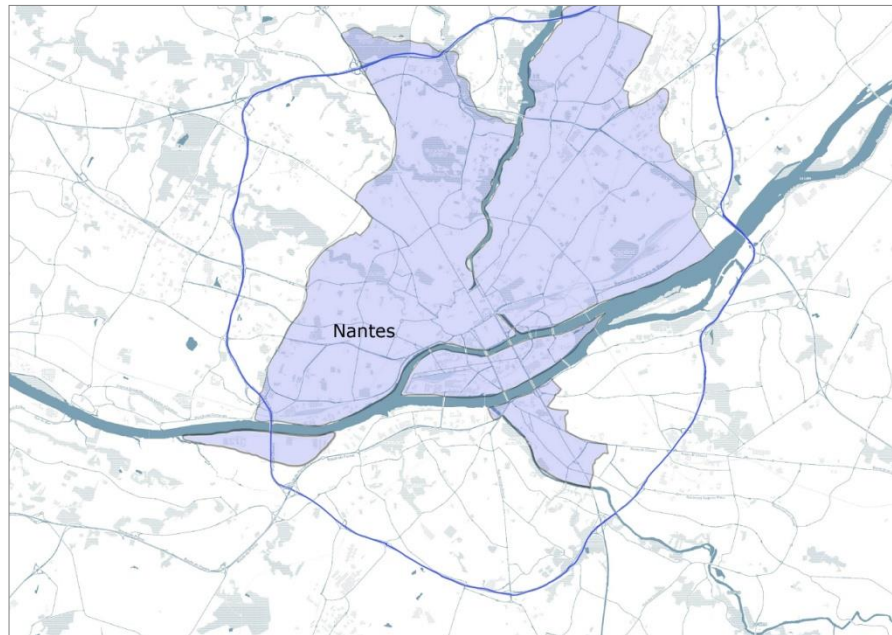


Figure 40 : Plan de la Ville de Nantes. Source Emmanuelle Gangloff.

En 2015, *Nantes Métropole* devient un Établissement Public de Coopération Intercommunale (EPCI)⁵⁰⁰, établissement territorial des 24 communes membres pour une superficie totale de 52 336 km². Avec 602923 résidents au sein de l'aire urbaine nantaise, la communauté urbaine Nantes Métropole forme le premier pôle urbain du Grand Ouest, ce qui place cette agglomération au 8^{ième} rang des métropoles françaises. Cette ville est, depuis une trentaine d'années, innovante en matière d'accueil de propositions artistiques éphémères sur son territoire. Depuis 1989, suite à l'élection de Jean-Marc Ayrault en tant que Maire de la Ville de Nantes, de nombreuses initiatives ont été prises pour faire de la culture un axe politique majeur⁵⁰¹. Dominique Sagot-Duvaurox décrit dans l'ouvrage *Nantes la belle éveillée* l'utilisation de la culture comme levier de développement économique et de transformation de l'image de la ville :

« *En vingt ans, la Ville de Nantes a su transformer une offre classique d'équipements culturels en un réseau dynamique de lieux et de manifestations*

⁴⁹⁹ Les chiffres sont issus du dernier recensement INSEE datant de 2012 pour la commune de Nantes.

⁵⁰⁰ La Métropole est dirigée par une assemblée de 97 membres élus au suffrage universel direct. Johanna Rolland est la Présidente de Nantes Métropole.

⁵⁰¹ Voir à ce sujet, Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*. Grésillon, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle ».

*ayant su tisser de nombreuses collaborations dans le monde et ayant fortement contribué à l'image actuelle de la ville. »*⁵⁰²

Plus récemment, le magazine *Parcours* a consacré un dossier sur les territoires qui font le pari de la création⁵⁰³ et cite Nantes comme l'un des exemples de réussite. L'importance accordée aux événements artistiques de différentes natures ayant lieu dans l'espace urbain est l'un des facteurs qui a motivé le choix de la Ville de Nantes comme terrain d'étude privilégié. De surcroît la singularité nantaise réside dans l'intégration de la culture comme un enjeu majeur du processus de métropolisation qui a fait partie intégrante du projet de Nantes Métropole. Ce dernier offre la possibilité d'observer des dispositifs urbains éphémères dans un contexte de programmation artistique classique, mais aussi d'associer des projets qui ont eu un impact sur le projet de métropolisation de la communauté urbaine nantaise.

Nous avons observé trois phases de développement des actions culturelles dans l'espace urbain. Avec l'arrivée des artistes défricheurs, la première phase (1989-1997) correspond à une période d'expérimentation. La seconde phase porte sur l'institutionnalisation avec la mise en place d'une politique culturelle autour de la pérennisation de l'éphémère (1997-2007). Enfin, durant la période (2007-2015) – ce sont les années qui seront le plus étudiées – correspond à une troisième phase de gestion du *fait artistique* comme un mode de vie à la nantaise.

TABLEAU DES PHASES	
Phase 1 (1989 -1997)	Expérimentation et projet culturel
Phase 2 (1997-2007)	Institutionnalisation et pérennisation
Phase 3 (2007-2015)	L'art comme un mode de vie à la nantaise

1. Phase 1 : l'arrivée des artistes, entre expérimentation et projet culturel

À la suite de la fermeture des chantiers navals en 1987, la Ville de Nantes a fait le pari de laisser une place importante à la culture. Jean-Marc Ayrault, maire socialiste élu en 1989, choisit d'accompagner les initiatives d'artistes qui investissent alors ce qu'on n'appelait pas encore l'Île de Nantes comme lieu d'expérimentations artistiques en créant dès son arrivée un service dédié au développement culturel, pour ensuite fonctionner par projets. La même année, la troupe Royal de Luxe est accueillie à Nantes. Avec les aventures de *la véritable histoire de France, des embouteillages*, ou encore *Cargo 92*, la ville est révélée aux habitants sous un nouveau jour évoluant en une scène à 360 degrés. En 1994, lorsque la saga débute

⁵⁰² Dominique Sagot-Duvaurox, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique », in *Nantes, la Belle Éveillée, le pari de la culture* (Les éditions de l'attribut, 2010), 95-107, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00456982>, consulté le 03/08/2017.

⁵⁰³ *Parcours France Magazine*. Dossier « Ces territoires qui ont fait le pari de la culture et de la création ! » Novembre 2015.

en suivant *les pas d'un Géant tombé du ciel*⁵⁰⁴ les rues sont investies par la population qui arpente la ville d'un œil neuf. Les artistes ont été des défricheurs de l'espace urbain portant un regard utopique de la cité. Par leur vision sensible et poétique, ils ont fait de ces endroits des lieux de récits supports à l'imaginaire collectif. Dans le même temps, l'équipe de Jean Blaise avec le centre de recherche pour le développement culturel (CRDC)⁵⁰⁵ monte le festival Les allumées qui offre la possibilité de découvrir la ville autrement et de capter un imaginaire exotique autour de spectacles venus d'ailleurs. À cette époque, il y avait la volonté de proposer un temps festif et engagé, une sorte d'action culturelle « immédiate »⁵⁰⁶ pour dépasser le traumatisme de la fermeture des chantiers navals.

Au sein des services de la Ville, il y a une prise de relais pour accompagner ses grandes manifestations culturelles. La création de la rue du *Cargo 92*⁵⁰⁷, a été l'une des premières occasions pour les agents des services municipaux de travailler aux côtés des compagnies Royal de Luxe, Mano Negra, Philippe Découflé, et Philippe Genty. C'est le début de régulières coopérations qui transformeront les pratiques des institutions. À la suite de cette première phase festive des années 1990-2000 liée au développement de la vie événementielle, est venue une phase de pérennisation et d'institutionnalisation d'un certain nombre d'initiatives. Dans un contexte de concurrence interurbaine de plus en plus forte, et poussée par le besoin d'être attractive, Nantes devient *une ville événementielle*⁵⁰⁸. Des stratégies de développements se mettent en place autour d'une spécificité culturelle à la nantaise.

2. Phase 2 : l'éphémère au service du projet urbain

Dans les années 2000, les élus, conscients du potentiel économique de la culture⁵⁰⁹, ont cherché des moyens pour accompagner et soutenir ce foisonnement créatif. Progressivement, les projets artistiques éphémères soutenus ont évolué – autour d'une volonté de fabrique de lien social – et se sont inscrits dans des temporalités plus longues. La réflexion sur l'accompagnement d'une dynamique culturelle est venue croiser les réflexions sur le projet urbain de l'île de Nantes, pour revitaliser le site des anciens chantiers navals situés sur la pointe ouest de l'île. Des initiatives portées par des artistes pour pérenniser leurs actions sur le territoire émergent. En 1999, Pierre Orefice fonde Manaus⁵¹⁰, et François Delarozière crée

⁵⁰⁴ *Le géant tombé du ciel* est un spectacle mis en scène par Jean-Luc Courcoult, directeur de la compagnie de théâtre de rue Royal de Luxe et qui a été présenté à Nantes en 1994.

⁵⁰⁵ Le Centre de Recherche pour le Développement Culturel (CRDC) a été créé en 1984 et dirigé par Jean Blaise jusqu'en 1999, date de création de la scène nationale Le Lieu Unique.

⁵⁰⁶ Terme employé par Jean Blaise pour décrire son action à Nantes ; Jean Blaise, Jean Viard, et Stéphane Paoli, *Remettre le poireau à l'endroit* (EDITIONS DE L'AUBE, 2015), p.34.

⁵⁰⁷ *Cargo 92* est un projet artistique comprenant une tournée en Amérique, sur les pas de Christophe Colomb. Un ouvrage retrace l'histoire de la tournée et des spectacles présentés dans les villes portuaires d'Amérique du sud Pierre Leenhardt et Jordi Bover, *Il était une fois Cargo 92: Royal de Luxe, Mano Negra, Philippe Découflé, Philippe Genty sur la route de Christophe Colomb* (Arles: Actes Sud, 2013).

⁵⁰⁸ Chaudoir, « La ville événementielle ».

⁵⁰⁹ Voir à ce sujet, Jean-Louis Bonnin, Olivier Caro, et Lisa Pignot, « Le « quartier de la création » : un cluster en émergence », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 36 (1 janvier 2017): 63-68. Jean-Louis Bonnin a été directeur du développement culturel de la ville de Nantes entre 1995 et 2006. Puis entre 2006 et 2012, il est conseiller culturel du Maire de Nantes.

⁵¹⁰ Manaus est une compagnie de théâtre de rue créée en 1999 et dirigée par Pierre Orefice. Elle est actuellement en sommeil.

la compagnie La Machine⁵¹¹. Ensemble, ils ont l'idée folle⁵¹² d'un *Grand Éléphant* qui se baladerait sur l'île. L'urbaniste Alexandre Chemetoff est nommé en 2000 pour débiter la phase 1 du projet urbain de l'île de Nantes autour du plan-guide⁵¹³. Cet aménagement de grande envergure est l'occasion pour les politiques de pérenniser une approche artistique avec l'idée de créer ce qu'on appellera plus tard *Le Quartier de la Création*. Alexandre Chemetoff redéfinit les espaces, travaille les points de vue, manie les temporalités et impulse une culture de projet pour reconvertir ce lieu. Pour aborder ces transformations, l'équipe chargée du projet au sein de la maîtrise d'ouvrage dirigée par Laurent Théry s'associe avec les acteurs culturels pour programmer des actions artistiques éphémères sur ce territoire. En 2003, l'exposition *Le grand Répertoire* située dans les anciennes halles Alstom remporte un franc succès, c'est l'occasion pour les Nantais de renouer avec ce patrimoine. Puis viendra une série de moments marquants qui formeront peu à peu une nouvelle identité de la ville autour des dimensions créatives et culturelles. En 2004, l'exposition internationale *Les Floralties* prend ses quartiers dans le centre-ville, s'extirpant en partie du parc des expositions. Le service des espaces verts et de l'environnement (SEVE) sollicite Manaus, qui conçoit *Les Jardins à Quai*. Ces installations artistiques sont contextualisées et forment le récit entre le passé portuaire de la ville et le présent. Travaillant en collaboration avec des artistes le SEVE acquiert des compétences dans la capacité à raconter des histoires. C'est aussi l'occasion de mettre en place « *un management par projet* »⁵¹⁴ afin d'associer les agents municipaux dans des propositions artistiques. La même année, en 2004, la municipalité vote la reconversion des Nefs Dubigeon en un équipement touristique et culturel ; Les Machines de l'île.

L'expérience avec les compagnies de théâtre de rue a façonné l'état d'esprit des acteurs nantais. Pour les opérateurs urbains, l'intérêt est perçu de travailler avec les artistes, de les mettre dans la boucle du projet urbain pour « *animer le territoire* »⁵¹⁵, comme l'envisage le Cluster Quartier de la création. Pour les artistes, le projet des Machines de l'île, inauguré en 2007, pérennise des pratiques issues du spectacle vivant dans l'aménagement urbain. D'un côté, les opérateurs urbains ressentent le besoin de s'associer à des artistes pour intervenir dans l'espace public à la recherche du *génie urbain* et de l'autre des artistes se structurent pour être en capacité de répondre à des commandes à l'échelle territoriale. 2007 est une année charnière, c'est aussi la première édition de la Biennale Estuaire pilotée par le Lieu Unique alors dirigé par Jean Blaise, qui demande à des artistes de renommée internationale de créer des œuvres d'art *in situ* sur le territoire ligérien. Pour assurer la conduite du projet, Le Lieu Unique monte une équipe dédiée qui assure le suivi de conception et réalisation des œuvres durant les 3 éditions (2007-2009-2012). Ces différentes expériences qui font évoluer les rôles de chacun amorcent la préfiguration d'une structure hybride à venir ; Le Voyage à Nantes.

⁵¹¹ La Machine est une compagnie de théâtre de rue créée en 1999 et dirigée par François Delarozière, qui conduit des projets aussi bien dans le domaine de l'aménagement urbain que celui du spectacle de rue.

⁵¹² Ici, il est fait référence à la campagne publicitaire mise en place par la ville de Nantes en 2007 intitulée Les Fous de Nantes qui a mis en scène 15 ambassadeurs nantais pour incarner le territoire, dont François Delarozière et Pierre Orefice.

⁵¹³ Chemetoff, *Le plan-guide de l'île de Nantes*.

⁵¹⁴ Selon les propos de Jacques Soignon, directeur du SEVE, entretien réalisé le 07/07/14.

⁵¹⁵ Selon les propos d'un chargé de projet à la Samoa, entretien réalisé le 26/02/15.

3. Phase 3 : la scénographie urbaine au cœur du projet de ville

Depuis 2007, le paysage culturel nantais a largement évolué. Dans des *smart cities* de plus en plus connectées, les problématiques soulevées interrogent la capacité des acteurs de la fabrique urbaine à concevoir des lieux à vivre, des lieux support à l’imagination de ses usagers pour qu’ils s’approprient les lieux, et deviennent les ambassadeurs du récit urbain dans lequel ils évoluent, sans être exclus. Scénographier la ville devient l’occasion pour les artistes d’y pérenniser une forme d’expérimentation artistique à l’interface entre art, politique urbaine et démocratie culturelle. En 2009, la deuxième partie de l’équipement des *Machines de l’île — Le Carrousel des Mondes Marins* — est livrée. Dans la continuité de la Saga des Géants, Royal de Luxe propose une parade urbaine autour d’El Xolo, le chien mexicain. Puis en 2012, les services publics métropolitains du tourisme et de la culture fusionnent à travers la création de la société publique locale Le Voyage à Nantes. Entre temps, l’équipe de la maîtrise d’œuvre du projet urbain change et lorsque Nantes devient capitale verte européenne (*Nantes green Capital*) la société d’aménagement crée en interne son propre événement *Green Island*. Dans une culture scénographique du projet urbain, nous assistons à une multiplication de projets événementiels qui impliquent une dimension artistique portée par des acteurs de l’aménagement urbain et de l’urbanisme. L’intérêt à Nantes est d’observer comment dans cette troisième phase entre 2007 et 2015 les opérateurs urbains s’organisent pour entretenir ce patrimoine imaginaire de la ville. En effet, la politique de développement culturel menée depuis trente ans dans la capital ligérienne a marqué le territoire à la fois par la présence dans l’espace d’éléments témoins, et à la fois dans l’acquisition et la transmission des savoir-faire inhérents au maintien d’une activité artistique éphémère sur le territoire. Aujourd’hui les politiques de développement culturel et urbain cherchent à se renouveler en soutenant des dynamiques de création artistique s’amorcent en se centrant sur l’habitant, la participation, la co-construction.

Ainsi dans cette troisième phase, ces **trois acteurs (l’artiste, l’opérateur culturel et l’aménageur) ont particulièrement influencé l’évolution des modes d’actions publiques dans la fabrique urbaine par rapport à la création artistique**. Ces derniers, chacun à leurs manières mettent en œuvre les trois principales **fonctionnalités de la scénographie urbaine qui sont la prise en compte de la relation au public, la gestion de l’espace/temps ainsi que la mise en récit**.

Comme nous avons pu l’énoncer précédemment nous souhaitons nous focaliser sur des dispositifs potentiellement scénographiques pour observer comment les fonctions de la scénographie sont opérantes dans l’espace urbain. L’étude de cas consiste — à travers l’étude des dispositifs qui impliquent potentiellement de la scénographie — à considérer comment progressivement des compétences issues des arts de la rue sont transférées dans des modes d’actions de la fabrique urbaine. Il s’agit de partir du *dispositif scénographique* pour saisir le *fait scénographique* dans l’espace urbain. Les projets étudiés sont produits par différents acteurs, l’artiste, le médiateur et l’aménageur. L’ensemble de l’étude de cas est organisé selon une approche chronologique. Ces trois acteurs intègrent au centre de leurs pratiques une fonction de scénographie. L’artiste, mobilise la fonction de scénographie dans la manière

de faire interagir son projet à la ville et prend la ville comme espace de représentation. La scénographie, comme au théâtre, agit dès lors entre la scène, le spectateur et l'espace public formant le lien entre espace réel et imaginaire urbain. Le médiateur, entre art et aménagement, s'intéresse à la façon dont les temps artistiques, les temps urbains et les temps du récit convergent pour faire l'identité d'un territoire. L'utilisateur est mis au centre du projet et la scénographie est convoquée principalement pour traiter de la relation au public, entre acteur et spectateur. Enfin l'aménageur quant à lui organise le devenir de la ville et implique l'action artistique dans le projet urbain pour donner à voir la ville et ses transformations. Il convoque une dimension scénographique pour représenter son territoire et le mettre en récit.

En plus de l'étude spécifique de chaque acteur et de sa manière de mettre en œuvre des projets à fort potentiel scénographique, l'étude vise à mettre en lumière la dynamique qui traverse le jeu d'acteurs, entre interdépendances et mise en concurrence. Pour observer ces variations, nous nous sommes ensuite attachés à étudier les dispositifs, à la fois dans leurs formes concrètes, mais aussi en allant interroger les professionnels qui gravitent autour des projets.

4. Mise en œuvre de l'étude de cas : à la croisée des concepteurs, commanditaires et facilitateurs

Le travail d'investigation a été mené auprès d'acteurs ayant de près ou de loin des liens avec la scénographie et sa pratique dans l'espace urbain. L'étude de cas – centrée sur le cas de la ville de Nantes – avait pour objectif l'appréhension de la perception du phénomène d'émergence de la fonction de scénographie par les acteurs de la fabrique urbaine. Quels sont les facteurs d'apparition d'une fonction de scénographie urbaine ? Sont-ils conscients de l'essor d'une demande ? Quels sont vraiment leurs attentes ? Y-a-t-il des évolutions dans le processus de création ? Comment s'organisent-ils pour y répondre ?

Pour appréhender le terrain nantais à l'échelle du projet, nous avons procédé à la mise en œuvre de l'étude de cas en deux étapes. D'abord, pour chaque cas un recueil monographique des dispositifs scéniques employés lors de la conduite de diverses actions culturelles a été réalisé. Ensuite nous avons interrogé un certain nombre d'acteurs pour compléter nos observations issues de l'étude de terrain.

Les dispositifs étudiés

Ce travail de recherche autour du cas de Nantes a débuté par une étude des dispositifs scénographiques faisant partie du corpus. L'approche monographique rend compte de la situation ; relation avec le milieu construit et le milieu économique et social. Elle retrace aussi le type de projets, entre précarité et durabilité, entre innovation et réutilisation. Enfin les dispositifs scénographiques sont étudiés dans leurs compositions et leurs dimensions : partition de l'espace, mise en évidence des intentions scénographiques et des techniques mises en œuvre (documents iconographiques et visuels du type photos, croquis), indication du rapport d'échelle. Par ailleurs pour compléter la description spatiale du dispositif dans sa

situation, composition et matérialité, nous avons parachevé l'étude avec la réalisation d'entretiens. La parole des commanditaires et créateurs des différents projets qui nous renseignent sur les aspects *non-palpables* des projets pour retranscrire et appréhender de façon la plus complète possible ces dispositifs notamment au regard des dynamiques du jeu d'acteur. Cela donne une vision sur le passé et offre une perspective produite par les acteurs eux-mêmes pour analyser comment les projets se font et tendent à l'émergence de nouvelles compétences.

Les entretiens

Les entretiens ont été réalisés sur la période de 2013 à 2016. Le panel des personnes interrogées ne se limite pas aux seuls scénographes, il concerne à la fois des concepteurs des dispositifs étudiés, mais aussi des urbanistes, des architectes, des artistes, et des chargés de projets au sein des institutions. Les entretiens avaient pour objectif de nous renseigner sur la façon dont les acteurs considèrent et conçoivent la scénographie dans la démarche de projet artistique, urbain ou d'animation des territoires. Les entretiens visaient non pas à connaître personnellement leur avis sur une pratique potentielle de scénographie (en tant que sensibilité artistique par exemple), mais plutôt à les interroger en tant qu'acteurs/concepteurs participant de près ou de loin à la conduite d'un dispositif éphémère dans le cadre d'une proposition culturelle ou artistique.

Pour constituer le panel, au départ c'est une méthode dite de *proche en proche* qui a été employée pour découvrir le jeu d'acteurs autour de ce que l'on peut appeler le terrain incubateur de la *scénographie urbaine* et les personnes clefs qui ont pu infléchir une pratique. Puis, concernant le terrain nantais, la sélection de l'échantillon des acteurs interrogés s'est étoffée de la façon suivante : en fonction d'un projet définit le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre ont autant que possible été interrogés. Par ailleurs, certaines personnes, pas nécessairement connectées directement à un projet étudié ont aussi été consultées sur les conseils des interviewés et dans notre propre réseau de connaissances du milieu culturel nantais. Il a été question de recueillir des discours au-delà du cercle des praticiens et de ne pas d'interroger uniquement les personnes qui revendiquent un travail de scénographie urbaine. Pour compléter cette approche connectée au seul territoire nantais, une petite partie des entretiens porte sur un terrain spécifique ; l'exemple de Montréal et du réaménagement du Quartier des Spectacles et qui ne fait finalement pas l'objet d'une analyse comparée. Enfin le deuxième volet des interviews est centré sur des acteurs reconnus dans la pratique des arts éphémères dans l'espace public afin de recueillir leur sentiment sur cette fonction de scénographie urbaine. Il est toutefois à noter que les artistes issus des domaines de l'art contemporain sont sous-représentés car différents refus ont été notifiés. Notre échantillon n'a donc pas pour ambition d'être représentatif, il a été constitué au fur et à mesure des rencontres faites. Il est important de noter aussi que certains services, secteurs sont amenés à être interrogés plusieurs fois, et il y a un croisement des projets et des personnalités. Cet effet n'est pas ignoré, il a au contraire permis de rendre compte d'un certain nombre de paramètres concernant les facteurs d'apparitions d'une fonction.

Une trentaine d'entretiens ont été menée à Nantes, Paris, et Montréal principalement en 2014 et 2015 auprès des acteurs de la fabrique urbaine : des acteurs de la vie culturelle, des chefs

de service, une dizaine de scénographes, des architectes, des urbanistes, des chargés de projets, des artistes et des concepteurs (voir encadré n°19). Les entretiens ont été menés de façon semi-directive. Les thématiques abordées étaient réparties en trois catégories : un retour sur leur vie professionnel et leur sensibilité à la scénographie en général (formation ? motivation ? connaissance ?) puis un retour sur les projets (émergence ? facteurs de développement ? fonction de scénographie ? rapport à la gestion de l'éphémère ? conséquences ?) et un questionnement plus générale sur la gestion de la scénographie dans la fabrique urbaine en relation avec l'art et l'évolution des métiers (conception ? méthodes ? outils ? relations avec les autres acteurs ? stratégies de développement ?). Les interviews ont duré entre 1h et 3h. L'objectif étant d'effectuer une analyse thématique pour observer ce qui relie les pratiques des uns aux pratiques des autres et mettre à jour le réseau sous-jacent.

Encadré n°19 : Liste des personnes interrogées (31 personnes)

AUTOUR DU CAS NANTAIS :

Voyage à Nantes : Jean Blaise, directeur général

SEVE : Jacques Soignon, directeur général, Franck Coûtant responsable service événementiel

SERVICE EPICE et la lumière à Nantes :

Dany Joly, directeur général du service EPICE,

Sylvie Sieg, Virginie Voué, conceptrices lumière,

Vincent Laganier, journaliste, spécialiste de la lumière.

SERVICE DEVELOPPEMENT CULTUREL MANIFESTATION :

Patrick Bureau, directeur du service

SAMOA et l'aménagement de l'Île de Nantes :

Jean-Luc Charles, directeur général

Émilie Janniot, Virginie Barré, Lionel Pouget, chargés de projets

Olivier Caro, BOC urbaniste indépendant, ancien chargé de projet à la SAMOA.

LES MACHINES DE L'ÎLE : Pierre Orefice et François Delarozière, co-créateur du projet

LA MACHINE : François Delarozière directeur artistique et Marie Saunier administratrice

ROYAL DE LUXE : Didier Gallot-Lavallée co-fondateur de la compagnie

AUTOUR DES DIFFERENTS PROJETS NANTAIS :

Cyril Bretaud, scénographe ACE, Les Rendez-vous de l'Erdre

Florian Carré, architecte en charge du projet *Footcheball* chez Guinée-Potin

Virginie Frappart, metteur-en-scène, Compagnie Alice Groupe Artistique

Patrick Vindimian, scénographe, Compagnie Les Colporteurs

AUTOUR DE LA THEMATIQUE DE LA SCENOGRAPHIE URBAINE :

José Rubio, directeur technique Paris - La Villette

Maud le Floch, Directrice du Polau - Pôle des arts urbains

Gad Weil, Artiste de rue

L'UNION DES SCENOGRAPHES :

Jean-Guy Lecat, Scénographe, président

Thibault Sinay, Scénographe, trésorier

Michael Horchmann, Scénographe, vice-président

AUTOUR DU CAS COMPLEMENTAIRE DE MONTREAL :

Alexandra Trudel, Agence Daoust le stage, chargé de projet Quartier des Festivals

Éric Lefebvre, Directeur du développement, partenariat Quartier des Spectacle

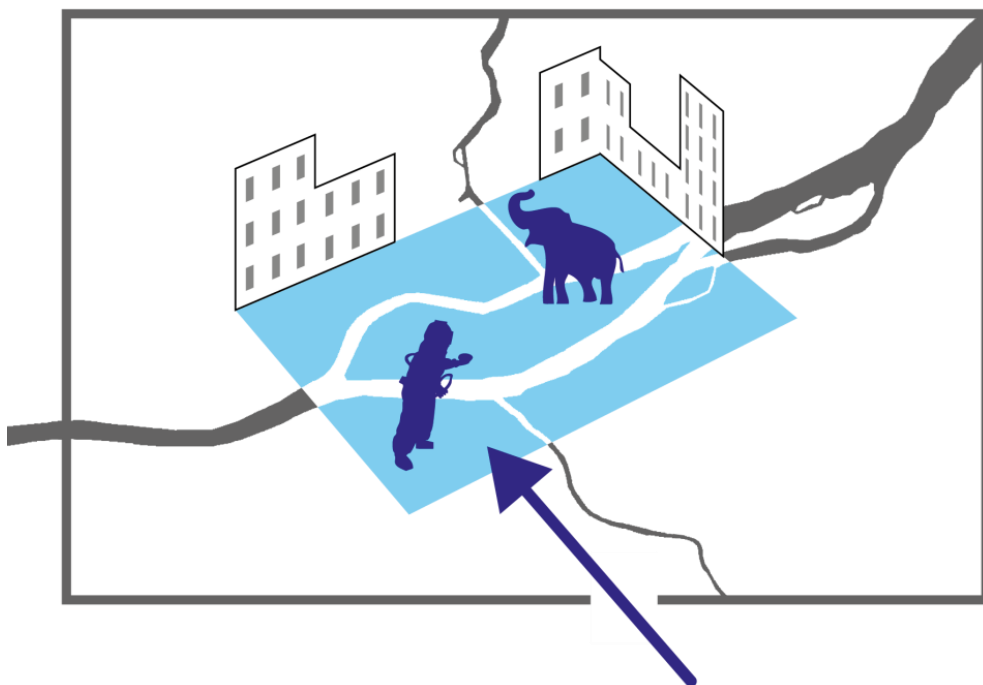
Muriel De Zangroniz, Metteure en scène et directrice de la compagnie Toxic Trottoir

Steeve Dumais, Metteur en scène, Compagnie mobil-home

Par ailleurs, un certains nombres d'échanges informels qui ont conduit au relevé d'informations et à la prise de notes. Par le biais de l'Union des Scénographes et des activités d'enseignements menées au sein de l'ENSA Nantes, il a été possible de relater une parole de professionnels ; tous n'ont pas été interviewés en tant que tel. Ces derniers m'ont apporté leurs témoignages dans un cadre informel (discussions entre intervenants, croisement de figures marquantes comme Michel Crespin, Guy-Claude François, Richard Peduzzi, Aurélien Bory, Emmanuel Clolus, Marcel Freydefont, etc.). Sur le cas nantais, il a été possible aussi d'échanger en parallèle avec des acteurs dans le cadre de séminaires, réunions pour des projets divers, échange en marge de l'événement observé. Ces entretiens ont relayé la dynamique d'avancement des témoins clefs, qui au-delà de l'établissement d'une définition de la scénographie m'a permis de mieux comprendre les relations interservices et la façon dont une fonction de scénographie se répartissait entre les différents acteurs de la fabrique urbaine.

Nous allons maintenant entrer dans le vif des projets pour observer la façon dont à Nantes, la fonction de scénographie s'est peu à peu autonomisée par rapport à une pratique théâtrale. Les modes de faire la ville seront questionnés, à l'interface entre utopie artistique et développement urbain. Il s'agit d'aller voir ce qui se passe concrètement du théâtre à l'espace public, quand la scénographie devient urbaine.

Chapitre 4
L'artiste,
du décor à la mise en récit



Chapitre 4 : l'artiste, du décor à la mise en récit de la ville

Nota Bene : Ce chapitre est plus long que l'ensemble des autres chapitres, car nous avons choisi de regrouper trois exemples de compagnies dont les protagonistes et les projets s'entrecroisent. La volonté est de ne pas surreprésenter les artistes dans notre étude de cas. Par ailleurs une trentaine de page sont consacrées à l'illustration des projets, que nous avons choisi de garder dans le corps du texte pour une meilleure compréhension. En annexe, trois dossiers reprennent les illustrations des différents projets de façon plus étendues.

Dans ce chapitre, à partir de l'étude de trois compagnies Royal de Luxe, La Machine et Manaus, nous allons rendre compte de la façon dont à Nantes les artistes de rue se sont saisis de l'échelle urbaine pour transformer la ville en décor. Les protagonistes des trois associations s'entrecroisent et leurs projets ont impacté la ville dans la mise en récit. La Machine et Manaus ont été créés chacune par des anciens membres de la compagnie Royal de Luxe (le scénographe pour La Machine et l'administrateur pour l'association Manaus). Pour organiser la lecture, nous avons choisi d'aborder le travail des compagnies chronologiquement afin d'identifier l'évolution des pratiques au regard des spectacles puis des équipements créés au fil du temps. Plus précisément, les dispositifs scénographiques mis en place pour cinq projets seront étudiés. L'observation de l'activité de la compagnie Royal de Luxe sera établie par le biais de l'étude des spectacles *Cargo 92* et *El Xolo*. Puis, nous verrons, à travers l'activité de la compagnie La Machine, et notamment l'étude de l'équipement Les Machines de l'île et le spectacle *L'Expédition Végétale*, la façon dont progressivement cette culture issue des arts de la rue s'est durablement propagée dans le paysage urbain. Enfin, nous aborderons le travail de l'association Manaus, dont l'activité est très liée aux deux compagnies citées précédemment en évoquant l'installation spectacle *Jardins à Quai* qui est une commande des services municipaux. À travers l'étude du travail de ces compagnies nous considérerons des formes de présence artistique qui appellent une fonction de scénographie urbaine dans la relation entre l'espace de représentation conçu pour le spectacle et son lieu d'implantation. Deux types de dispositifs scénographiques sont étudiés ; des formes stationnaires (précaires et durables) dont la création implique un rapport au contexte et les parades urbaines, qui engagent une lecture de l'espace en mouvement. Il y a une mise en relation entre deux milieux ; celui de l'architecture éphémère en prise avec le territoire et celui de l'architecture itinérante. C'est l'évolution du rapport à la ville par les artistes qui est étudié dans le traitement des interférences, interstices urbaines qui, pour revenir au chapitre 1, font écho en substance de la relation entre théâtralité et cité.

1. La compagnie Royal de Luxe, d'une utopie artistique à l'identité de la ville

Royal de Luxe est une compagnie de théâtre de rue française, fondée en 1979 par Jean-Luc Courcoult, Véronique Loève et Didier Gallot-Lavallée à Aix-en-Provence. Depuis 1989, la compagnie dirigée par Jean-Luc Courcoult est installée à Nantes. Cette troupe d'envergure internationale est reconnue pour ses spectacles entre parades urbaines et formes stationnaires qui prennent comme terrain de jeu la rue.

1.1. Présentation de la compagnie

Avant de s'installer à Nantes, la compagnie existait déjà depuis dix ans. En 1979, les trois fondateurs créent leur premier spectacle *Le Cap Horn*. Comme Didier Gallot-Lavallée nous le rappelle lors d'un entretien⁵¹⁶, avant d'avoir une reconnaissance institutionnelle la compagnie a, pendant une dizaine d'année, posé les bases de ce qui fait aujourd'hui son identité. Successivement à Aix-en-Provence et Saint-Jean-du-Gard la compagnie a peu à peu trouvé les protagonistes-personnages récurrents qui construisent le récit des spectacles du *Royal*, comme la péniche, le cheval, l'éléphant, etc. À cette période, la troupe explore des formes de théâtres de rue très diverses avec comme volonté de travailler exclusivement « *dans la rue et pour la rue* »⁵¹⁷ selon les termes de Didier Gallot-Lavallée, qui ajoute « *c'est très simple, c'est un choix du départ, toujours à l'extérieur, quoi qu'il arrive tout se passe dehors, jamais à l'intérieur* »⁵¹⁸.

En 1980, la compagnie prend officiellement le nom de *Royal de Luxe*. François Delarozière rencontre à cette période la compagnie⁵¹⁹ et débute une collaboration. La compagnie amorce une forme de *théâtre d'accident* qui deviendra sa marque de fabrique. C'est un type de spectacle préparé sans communication préalable auprès des habitants, où l'action théâtrale surgit dans le vrombissement urbain par *accident*. En arrivant à Toulouse en 1984, la troupe acquiert une reconnaissance institutionnelle avec les spectacles *Les Grands Mammifères*, *Histoire d'amour entre un cheval et une péniche*. Puis le spectacle *Roman-photo tournage* crée en 1987 connaît un succès d'envergure⁵²⁰. Enfin Royal de Luxe ne cessera pas de se faire connaître à travers le monde après son déménagement à Nantes. Dans son ADN, Royal de Luxe a toujours défendu le principe de gratuité de ses spectacles pour un accès au plus grand nombre, ce qui présente un intérêt quant à la gestion scénographique de ses projets, en relation directe avec les espaces publics dans lequel ils se représentent.

⁵¹⁶ Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/15.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Il est important de le préciser ici, car nous le verrons ensuite, François Delarozière a ensuite créé sa propre compagnie. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette situation, notamment à travers l'exemple de la compagnie La Machine.

⁵²⁰ *Roman-photo tournage*, connu aussi sous le nom de *Parfum d'amnésium*, est un spectacle qui sera repris vingt ans plus tard par la troupe chilienne Gran Reyneta, sous l'œil bienveillant de la compagnie et tournera à nouveau à travers la France et le monde.

Conditions d'arrivée à Nantes :

En 1989, Royal de Luxe publie un appel dans la presse nationale car Toulouse refuse de lui accorder une aide financière⁵²¹. Jean-Marc Ayrault, nouvellement élu comme Maire de Nantes fait venir la compagnie en lui promettant des subventions et la mise à disposition de locaux. L'équipe municipale connaît la compagnie car cette dernière est déjà venue dans l'agglomération ligérienne présenter ses spectacles⁵²². Après son installation à Nantes, la première création à sortir des ateliers est *La véritable histoire de France*. Ce spectacle est présenté en 1990 au festival d'Avignon, c'est un pas de plus dans la reconnaissance institutionnelle. En France les arts de la rue sont de plus en plus considérés comme un domaine artistique à part entière et les troupes sont programmées par les villes et dans des festivals.

⁵²¹ Le maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault propose à la compagnie Toulousaine de subventionner son activité et de lui prêter des locaux dans le quartier du Bas-Chantenay. Royal de Luxe décide alors de déménager à Nantes pour bénéficier de conditions d'accueil plus favorable au développement de leur compagnie.

⁵²² Notamment au festival de la Gournerie à Saint-Herblain à l'invitation du CRDC. Nous y reviendrons au sein du chapitre 6, qui explicite le fonctionnement du CRDC (centre de recherche pour le développement culturel) et qui revient sur ces éléments chronologiques antérieurs.

Encadré n°20 : Le parcours de la compagnie ROYAL DE LUXE de 1979 à 2015.

Cette liste non-exhaustive des spectacles nous renseigne sur le parcours de la compagnie. Après son installation à Nantes, Royal de Luxe met en place des spectacles inédits ; les parades urbaines. La ville n'est plus seulement le décor de formes théâtrales stationnaires. Le théâtre d'accident s'appuie sur les aspérités urbaines.

AIX-EN-PROVENCE 1979-1980

Création de la compagnie en 1979-1980 :
1979 : *Le Cap Horn*

SAINT-JEAN DU GARD 1980-1983/84 :

1980 : *Les Mystères du Grand Congélateur*
1981 : *La Mallette infernale*
Croquenitule et Crolenotte
Terreur dans l'ascenseur
1982 : *Le Parking à chaussures*
1982-83 : *Le Bidet cardiaque*
1983 : *Publicité urbaine*

TOULOUSE banlieue 1983/4-1989 :

1983 : *La Demi-Finale de Waterclash*
1984 : *Le lac de Bracciano*
1985 : Spectacle sur plusieurs jours. *Le Retour de Roland (de Roncevaux)*, Remington. *Les Grands Mammifères où l'incroyable histoire d'amour entre un cheval et une péniche*
1987 : *Desgarones*
Parfum d'Amnésium ou Roman photo tournage
1988 : *La Maison dans les arbres, Le piano dans le bloc de glace, Les voitures dans les arbres*

NANTES 1989 – à aujourd'hui

Installation dix ans après sa création :

1990 : *La véritable histoire de France* – joué à Nantes en 1990 (place de la cathédrale) puis en 1991 (place de la petite hollande)
1992 : *Cargo 92 et La grande parade de la véritable histoire de France*
1993 : *Embouteillages*

La Saga des Géants débute en 1993 :

1993 : *Le Géant tombé du ciel* création – joué à Nantes en 1994
1998 : *Retour d'Afrique* – joué à Nantes en 1998
2000 : *Les chasseurs de Girafes* – joué à Nantes en 2000 (Première apparition).
2005 : *La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* – joué à Nantes en 2005 (Première)
2009 : *La Géante du Titanic et le Scaphandrier*
2011 : *El Xolo*
2014 : *Le Mur de Planck* création 2014 – joué à Nantes en 2014. (Première)

Autres types de spectacles présentés à Nantes :

1995 : *Le Péplum* - joué à Nantes en 1995
1999 : *Petits contes Nègres, titre provisoire* - joué à Nantes en 2001
2003 : *Soldes ! Deux spectacles pour le prix d'un*
2005 : *Les fous*, présentés au CHU de Nantes
2007 : *Révolte des mannequins* - joué à Nantes en 2008
2008 : *Les cauchemars de Toni Travolta*
2011 : *La catapulte à Piano* – joué à Nantes en 2011
2012 : *Rue de la Chute* - joué à Nantes en 2011

Rapidement Royal de Luxe marque son empreinte à Nantes, en initiant dès 1991 d'un projet *fou* ; la mise en place de la tournée-spectacle *Cargo 92* à l'occasion de l'anniversaire des 500 ans de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb.

Ce projet est le point de pivot pour la compagnie entre une pratique théâtrale de plein-air liée majoritairement à des formes stationnaires à des spectacles en déambulateur qui impactent un territoire élargi à partir des cœurs de ville. Les éléments de décors ne sont plus simplement construits pour accompagner les pièces jouées, mais la scène et le décorum urbain quotidien s'entrelacent. De plus, à partir de ce projet, la Ville de Nantes joue un rôle primordial dans l'élaboration des spectacles de parades urbaines. Nous l'évoquerons dans un deuxième temps en étudiant le spectacle *El-Xolo*. L'étude de ces deux projets vise à mettre en exergue la corrélation entre création de dispositifs scénographiques théâtraux et évolution du rapport à la ville et à ces acteurs dans la façon de concevoir des espaces de représentations, faisant ressortir une fonction de mise en récit.

1.2. Entre décor et scénographie urbaine, l'exemple d'une tournée/événement *Cargo 92*

En 1992, la tournée *Cargo 92* est imaginée par Pierre Orefice et Philippe Bouler⁵²³, avec les compagnies de théâtre Royal de Luxe, de danse Philippe Découflé, de marionnette Philippe Genty et de musique Mano Negra, en partenariat avec la Ville de Nantes et l'État. Un peu plus tôt, le président François Mitterrand souhaite associer la France à l'initiative prise par l'Espagne pour célébrer le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. L'État français lance un appel à projet. Pierre Orefice et Philippe Bouler font la proposition d'une tournée qui suit les pas de l'explorateur avec des artistes qui porteront à travers leurs spectacles un regard sur ce fait d'Histoire. La tournée *Cargo 92*, composée d'un ensemble de spectacles/événements, a fait escale dans sept ports et six pays de l'Amérique du Sud ; le Venezuela, la Colombie, la République Dominicaine, le Brésil, l'Uruguay et l'Argentine. Ce projet est financé par la Ville de Nantes, le Ministère des Affaires étrangères et le Ministère de la culture pour un budget de 35,5 millions de francs (soit environ 5.4 millions d'euros).

C'est un projet « *hors-norme* »⁵²⁴ comme l'évoque le directeur culturel de l'époque à Nantes, Pierre Leenhardt. Le projet contribue au « *réveil artistique* »⁵²⁵ de Nantes et offre la possibilité d'exporter la capitale ligérienne à l'international, tout en l'animant en amont et au retour de la tournée. La Ville a largement contribué à la réalisation de ce projet, en supportant l'achat du *Cargo* en 1991⁵²⁶, puis l'État et divers sponsors ont complété le budget. Ce projet restera pour la Ville de Nantes un moment collectif marquant.

⁵²³ Philippe Bouler est tourneur et producteur de spectacle.

⁵²⁴ Pierre Leenhardt a été le directeur du développement culturel de la ville de Nantes de 1989 à 1994.

⁵²⁵ Leenhardt et Bover, *Il était une fois Cargo 92*.

⁵²⁶ Les négociations sont faites par *CP trans* et la vente est effective le 24/09/1991 pour un montant de 6.5 millions de francs. À cette occasion, l'association *Cargo 92* est créée.

1.2.1. Le Cargo *Melquiadès - Ville de Nantes* comme emblème de la tournée

Trois éléments composent le dispositif scénographique du projet. La tournée s'effectue à bord d'un cargo qui est transformé en lieu de spectacle mobile, c'est le premier élément. Le deuxième élément se trouve au sein du navire, La Rue, qui est un lieu de représentation. Lorsque le bateau s'amarre en Amérique Latine, La Rue accueille du public. Enfin le dispositif du spectacle La véritable histoire de France qui intègre la tournée forme le troisième élément. Ces dispositifs fonctionnent ensemble dans le projet.

Dès le départ, Le Cargo est un élément emblème à différents égards ; pour les artistes la figure de la péniche (devenue cargo pour le projet) fait partie des personnages récurrents du Royal dans comme nous l'indique Didier Gallot-Lavallée :

« Le Cargo 92 n'est pas le début - il y avait un avant qui est la péniche de Toulouse, c'est ça l'histoire, (...), les préliminaires ont été là-bas, c'était la base de ce qui s'est développé ici. La péniche outrancière dangereuse qui a pris des risques énormes, c'est le futur Cargo. »⁵²⁷

Pour la Ville de Nantes, l'image véhiculée par Le Cargo entre en résonance avec son passé portuaire. Ce navire cristallise l'événement et le représente symboliquement.

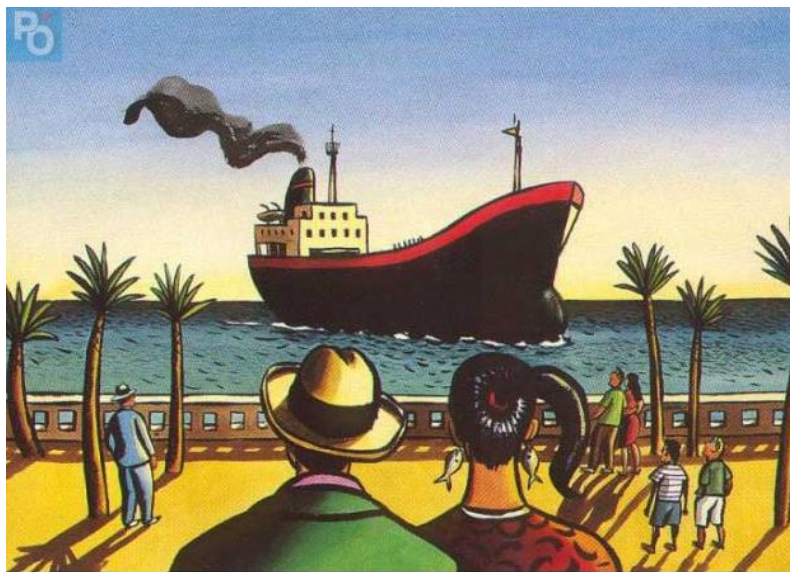


Figure 41 : Affiche de la tournée Cargo 92. Source Presse Océan.

À l'initial, le navire était un vraquier dénommé *Le Géra* qui avait été construit à Gijon en 1973. Après achat, le cargo est renommé *Le Melquiadès - Ville de Nantes* et accueille dans ses cales un décor à l'échelle 1 qui imite une rue de ville française. Pour rendre possible la construction du décor de La Rue, il fallait un cargo dont les cales pouvaient être libérées et le plus large possible afin d'accueillir le dispositif. Le bateau devait contenir deux grandes cales ; l'une pour créer le décor et l'autre pour servir d'espace de stockage. Le navire choisi est long

⁵²⁷ Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/2015.

de 94 mètres et large de 14,8 mètres. Cette rue a particulièrement retenu notre attention car elle constitue un dispositif scénographique fixe qui n'est pas directement lié à la dramaturgie d'un spectacle mais contribue au récit déployé lors de la tournée. La Rue était conçue comme une mise en abîme. Sur le quai, seul Le Cargo est visible. Puis, lorsque le public monte sur le bateau, La Rue se laisse découvrir d'en haut et offre au public un point de vue sur la totalité du décor, pour qu'il puisse ensuite s'immerger.

Encadré n°21 : La Rue du cargo Melquiadès, un dispositif scénographique.



Figure 42 et 43 : Intérieur de la rue française du Cargo.

Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

Source, <http://ntd.la/cuando-manu-chao-descubrio-america/>, consulté le 06/12/17.

Figure 44 : Vue du ciel sur le Cargo. Captation vidéo.

Source, www.ina.fr, consulté le 20/10/2016.

Situation : La Rue a été construite dans l'une des cales du bateau en transformant l'équipement existant. Pour y accéder deux escaliers ont été ajoutés. Cette rue était située en contre-bas du pont, ce qui d'un point de vue scénographique conduit à appréhender le dispositif en deux temps. D'abord, le public arrive sur le bateau, il ne voit pas la rue mais entend le bruit qui s'en échappe. Puis en descendant l'escalier, il découvre la rue Jules Verne.

Matériaux : une rue *française* a été élaborée même si on a pu dire qu'elle était *nantaise*. Ce sont des savoir-faire locaux qui ont été mobilisés pour faire cette rue. Les enseignes Presse Océan et Ouest France viennent de points de presse régionaux, les balcons en fer forgé ont été récupérés de bâtiments nantais dans les réserves municipales. Les initiés pouvaient y déceler la touche nantaise. Les matériaux employés sont semblables à ceux utilisés pour faire des rues, l'implantation quant à elle ressemble à un décor de cinéma. L'ensemble de la rue est traitée par *feuilles* successives. Une particularité est la possibilité de pouvoir rentrer dans le café bar le Central. C'est un décor à *voir* et un décor à *vivre*, qui utilise les codes du réel pour retranscrire l'illusion d'une rue.

Dimensions : Les cales ont une profondeur d'environ 7,5 mètres en dessus du plat bord. Le dispositif scénographique de la rue mesurait 7.5 mètres de haut x 40 mètres de long x 30 mètres de large selon nos estimations. Quelques effets de perspectives ont été employés. Le dernier étage étant légèrement plus petit que dans la réalité.

Jaige : est limitée à 300 personnes.

1.2.2. Un dispositif scénographique satellitaire, entre Le Cargo, les spectacles et les villes

Une fois la transformation du Cargo achevée, le bateau était un lieu scénique hybride. La rue faisait partie d'un dispositif plus élargi et fonctionnait en écho avec le spectacle *La véritable histoire de France* et d'autres propositions artistiques des compagnies de Philippe Découflé et Philippe Genty. Les trois éléments réunis le navire lorsqu'il appareille dans les ports, sa rue et le décor de *La véritable histoire de France* forment la scénographie de l'événement. Autant que possible le spectacle se jouait à proximité du Cargo qui compose l'arrière-plan de la scène.



Figure 45 : Le Cargo lors d'une escale en Amérique Latine.

Source, Jordi Bover, <http://boverjordiphotos.blogspot.fr/2009/06/royal-de-luxe-20-anos-de-cronica.html>, consulté le 20/10/2016.

Chaque élément peut fonctionner en autonomie ; La Rue est un décor de cinéma dans lequel on déambule, Le Cargo est un symbole et Le Livre un décor mais l'ensemble est une scénographie urbaine qui prend sens dans le parcours du spectateur. Ces éléments donnent des clefs de lectures au spectateur/visiteur qui peut se laisser porter vers un ailleurs. La tournée est le temps des tests aussi, et dans trois villes, une grande parade de *la véritable histoire de France* est organisée.

Dans cette compagnie, les membres sont responsabilisés sur des tâches artistiques et techniques. Dans la troupe du Royal, les constructeurs de décors, deviennent ensuite les comédiens de la fable urbaine ; « Lui [Jean-Luc Courcoult] responsabilisait des gens sur des réalisations, ou sur des rôles, certaines personnes faisaient des costumes, d'autres étaient plus dans le domaine de la technique »⁵²⁸. Les rôles sont d'apparence assez peu défini, mais au fur et à mesure des années, des profils se dessinent, François Delarozière aura l'occasion de prendre en charge la fonction de scénographie, en devenant une personne pivot entre

⁵²⁸ Didier Gallot-Lavallée entretien réalisé le 07/07/15.

technique et artistique. L'expérience du Cargo est un moment clef dans le développement de la compagnie qui acquiert un savoir-faire spécifique et se professionnalise. Les artistes développent simultanément un certain nombre d'expérimentations. À partir d'images qui leurs sont propres en ayant de réels moyens, les créateurs fabriquent des tableaux visuels à l'échelle urbaine. La troupe s'organise pour conduire ce chantier monumental en intégrant des acteurs extérieurs à la compagnie (Nous aurons l'occasion de préciser cette action dans le paragraphe suivant). François Delarozière, nous évoque des compétences notamment dans la capacité à « écouter le paysage » et à prendre en compte les villes d'implantations pour optimiser les espaces de représentations :

« À partir du moment où j'ai commencé à travailler avec cette compagnie, Royal de Luxe, le travail que je faisais aux beaux-arts a été influencé par la relation à l'espace public. Je me suis mis à vraiment observer les villes, les gens, les pratiques, les lieux, à écouter, ce que j'appelle « écouter un paysage. »⁵²⁹

Pierre Orefice aborde aussi la pratique de rue pour ressentir une ville ; « À un moment donné on s'est rendu compte, à force de faire des grands spectacles urbains et des repérages, que pour comprendre une ville dans cette utilisation c'est aux artistes de s'exprimer et que les professionnels doivent écouter les artistes. »⁵³⁰

En 1993, au retour d'Amérique, durant deux mois et demi, la rue a servi de scène et de lieu de spectacle à Nantes, puis le navire a été loué par d'autres villes. Cette tournée emblématique est l'occasion pour Royal de Luxe de mettre en place une scénographie urbaine même si elle n'est pas nommée en tant que telle par la troupe en élaborant un dispositif de représentation à l'échelle urbaine composé d'une série de symboles et en expérimentant pour la première fois les parades urbaines. Ensuite, c'est l'ouverture — pour ce spectacle — de la compagnie à la collaboration avec les équipes municipales pour réaliser le décor. Ce sont les équipes d'une ville entière qui se sont engagées autour de ce projet de tournée à travers l'Amérique. La compagnie ne fonctionnait plus en autogestion, mais intégrait des savoirs faire locaux issus d'autres champs que le spectacle vivant dans le processus de fabrication et de préparation du projet artistique.

1.2.3. La Ville de Nantes complice, les services municipaux engagés dans la création de spectacle

La Ville de Nantes a donné à la compagnie Royal de Luxe un espace officiel de création comme nous l'indique Didier Gallot-Lavallée ; « Les rails ont été posés à Nantes. (...). À Nantes, c'est comme un espace ouvert officiellement. Il y a une possibilité d'avoir les moyens, il y a une ouverture à l'internationale et il y a une équipe qui est là »⁵³¹

Pour *Cargo 92*, la cale du bateau devait se transformer en rue dans un temps restreint (environ cinq mois). Un an avant la tournée, en 1991, le bateau était appareillé sur les quais

⁵²⁹ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/15.

⁵³⁰ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁵³¹ Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/15.

du port de Nantes pour effectuer toutes les transformations. François Delarozière alors chef du chantier intègre une équipe d'artistes-constructeurs mais devant l'envergure de la tâche, la Ville de Nantes met à disposition les agents municipaux. Ces derniers, non-initiés au milieu du spectacle, ont été mobilisés pour construire le décor reconstitué selon leurs techniques :

« La rue a été fabriquée avec les ateliers municipaux qui mobilisent des savoir-faire comme le pavage et avec des associations qui récupéraient les vieux balcons nantais, les répertorient comme patrimoine. Cela a été une aventure incroyable ! Ensuite, les événements se sont multipliés. »⁵³²

Avec la réalisation de cette rue, un mariage des savoir-faire s'opère entre des services techniques et des constructeurs de décors. De nombreux corps de métiers techniques ont été impliqués. Des électriciens, des maçons, des paveurs de rue sont amenés à travailler sur la rue du Cargo et par le bouche à oreille colportent l'histoire de cette expérience partagée. Par la présence des employés municipaux, Le Cargo est devenu *la chose nantaise* qui se diffusait de manière informelle. Les protagonistes intervenants, artiste et agents apprennent à se connaître sur ce chantier, par l'échange de savoir-faire et d'interconnaissance. Plus tard, ces relations — même si elles deviennent plus distantes — permettront qu'un certain nombre de choses se fassent plus facilement. François Delarozière l'évoque tout en émettant un léger bémol, quant à la possibilité ensuite de travailler en si grande proximité avec les agents municipaux :

« À l'époque on avait fait la rue du Cargo 92 avec les municipaux. On avait travaillé ensemble, ils s'en souviennent tous. C'est une époque aussi où l'on a commencé à rationaliser les prestations de service des ateliers municipaux. L'idée était de rationaliser leur travail et de valoriser les heures dans les projets. Après Cargo, je n'ai plus jamais travaillé avec eux, alors que c'était vraiment super. »⁵³³

Néanmoins les relations perdurent et prennent une autre tournure, notamment avec l'arrivée de Patrick Bureau⁵³⁴ comme directeur technique au sein du service de développement culturel. Les équipes municipales ne travaillent plus directement sur la création de décors avec la troupe, mais sont mobilisées pour faciliter la tenue d'événements sur les espaces publics.

De retour à Nantes, la parade du spectacle *La véritable histoire de France* a été programmée au festival Les Allumées⁵³⁵ pour partager l'expérience du voyage aux Nantais. C'est le début des grandes parades qui animent Nantes, tous les trois ans environ. Les équipes municipales sont alors sollicitées autrement, notamment dans la coupure des lignes à haute-tension du tram pour faire passer la parade dans toute la ville. *Cargo 92* a été pour la compagnie et pour

⁵³² Emmanuelle Gangloff (interviewer) et François Delarozière (interviewé), « Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville : entretien avec François Delarozière », *L'Observatoire : la revue des politiques culturelles*, 2016, ASCL_RSC.

⁵³³ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/14.

⁵³⁴ Patrick Bureau est arrivé à la ville de Nantes dans les années 1990 et a pris sa retraite en 2016. Durant cette période, il a tenu le rôle de *régisseur de ville*. Entretien réalisé le 11/02/15.

⁵³⁵ Ce festival sera largement commenté au sein du chapitre 5.

la Ville un événement qui marque un tournant dans leurs approches respectives. Pour la compagnie, c'est une forme d'institutionnalisation qui s'opère avec la découverte d'un espace officiel pour créer.

Pour la Ville, c'est l'affirmation de différents symboles pour mettre en visibilité son potentiel attractif. À partir de cet événement et de la mise en place du festival Les Allumées, la politique de développement culturel de Nantes se réfère régulièrement au passé portuaire et à l'ouverture internationale⁵³⁶. C'est le début d'une sorte de *storytelling* à la Nantaise. La population s'approprie progressivement les symboles des artistes notamment en revendiquant l'appartenance à Nantes de la compagnie Royal de Luxe. Les acteurs de la fabrique urbaine prennent conscience du potentiel créatif pour animer des dynamiques de services via le management par projet⁵³⁷ et la possibilité pour eux de produire leurs propres événements artistiques. L'une des fonctions de la scénographie urbaine émerge à ce moment-là du côté de la compagnie, avec le projet *Cargo 92*, dans la conduite d'une narration urbaine à l'échelle d'une ville qui sera réemployée pour les grandes parades, notamment dans *La Saga des Géants*.

1.3. Entre expérimentation et mise en récit, retour sur *La Saga des Géants* et le spectacle *El-Xolo*

Le spectacle *Cargo 92* a été suivi à son retour d'une grande parade urbaine, *La véritable histoire de France*, qui a été la première créée par la troupe de théâtre de rue à Nantes. Puis, en 1993, Royal de Luxe a l'idée d'un spectacle qui met en scène *Un Géant tombé du ciel*. *La Saga des Géants* débute dans une inversion du rapport d'échelle entre les bâtiments et le spectacle. Ce Géant dessiné par François Delarozière parcourt la ville et déploie un récit urbain. Jean-Luc Courcoult à la question posée par Odile Quirot – « *pourquoi des Géants ?* » – répond : « *Tout est né d'une question que je me posais depuis des années ; comment raconter une histoire à une ville entière ?* »⁵³⁸ Ainsi la compagnie Royal de Luxe se pose la question du rapport d'échelle de ses dispositifs entre les monuments urbains et le spectacle. Le tout premier spectacle raconte une fable : *Un Géant arrive sur terre, les hommes l'attachent, puis le promènent en cage mais la nuit le Géant fait des cauchemars, et les hommes construisent alors un mur de lumière pour l'empêcher de dormir... mais cette nuit-là, le Géant rêva si fort qu'il disparut dans la lumière...*

⁵³⁶ Céline Barthon et al., « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour* Vol. 82, n° 3 (1 juillet 2007) : 111-21.

⁵³⁷ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁵³⁸ Jean-Luc Courcoult, *Royal de Luxe : 1993-2001* (Arles (Bouches-du-Rhône) : Actes Sud, 2001). p.29.



Figure 46 : Le Géant tombé du ciel (1993). Découverte par les Nantais d'un Géant apparu au petit matin. Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/16/206.

1.3.1. La Saga des Géants, un cadre de vie cadre du récit

Cette première histoire est le début d'un récit qui s'étend jusqu'à aujourd'hui. Au fur et à mesure des spectacles, certains personnages deviennent récurrents et vivent de nouvelles aventures. Le Géant, après être reparti, revient, retrouve La Petite Géante et c'est au tour de son oncle de rencontrer le public lors du spectacle *El Xolo*.

Les Géants sont des marionnettes monumentales actionnées par des membres de la troupe. La compagnie en 2016 en possède quatre (Le Grand Géant, La Petite Géante, Le Petit Géant noir et La Grand-mère). Le Géant mesure 10,5 mètres de haut, soit un peu plus que la hauteur d'un bâtiment de deux étages (voir annexe n°6). Il est composé de matériaux *nobles*, à savoir le métal, le bois massif, et le cuir. Environ trente manipulateurs sont nécessaires pour faire avancer Le Grand Géant à la vitesse de la marche (entre 3 et 5 km/heure) et La Petite Géante est quant à elle animée par une vingtaine de personnes. Ces manipulateurs sont des *lilliputiens*, tantôt *écureuils*⁵³⁹ qui font en sorte que ces engins de bois et d'acier s'humanisent.

⁵³⁹ Ces noms sont donnés par la compagnie pour évoquer les comédiens manipulateurs. Les lilliputiens, en référence à l'ouvrage de Gulliver sont les comédiens chargés de donner vie aux marionnettes en actionnant les différents cordages et poulies. Les écureuils sont, plus spécifiquement, les manipulateurs chargés de faire les accrochages et différentes manipulations dans les airs.

Encadré n°22 : la Saga des Géants, des personnages récurrents

Le Géant avec des étapes de transformation



Figure 47 : Le Géant tombé du ciel (1993).

Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

Le Géant apparaît pour la première fois à Nantes. Un échafaudage l'entoure.



Figure 48 : La Petite Géante et le Scaphandrier (2009).

Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

Un portique remplace l'échafaudage. La marionnette ensuite change de costumes en fonction du spectacle, le visage reste le même.



Figure 49 : El Xolo (2011). Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

La scène finale avant le départ du Géant.

Encadré n°22 (suite) : la Saga des Géants, des personnages récurrents

La Petite Géante et Le petit Géant :



Figure 50 : La Petite Géante lors du spectacle *El Xolo* (2011) Alan. Source, <https://mvstatic.com/photos/2011/05/27/P1679292D1812062G.jpg>, consulté le 20/05/2017.



Figure 51 : Le Petit Géant, *Les chasseurs de girafe* (2000).

Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

Dans un rapport d'échelle inédit, Les Géants deviennent des acteurs transformant la ville en une scène panoramique. Jean-Luc Courcoult organise le scénario de l'histoire dans l'espace/temps urbain. L'histoire décrite est généralement assez simple, elle est donnée en amont par le biais de la presse, qui colporte la fable du spectacle. Par ailleurs, dans cette Saga, il y a une série d'éléments redondants, qui viennent ponctuer les histoires comme la péniche. On y retrouve aussi La Machine à Cymbales ou encore La Boîte à musique, beaucoup de ces éléments de décors ont existé auparavant dans les spectacles de Royal à ses débuts :

« Entre les deux châteaux, il y a eu une expérience qui était les Grands mammifères qui était un énorme spectacle avec une petite péniche, Les grands mammifères ou l'incroyable histoire d'amour entre un cheval et une péniche, il y avait beaucoup d'images fortes et insolites qui ont été les prémices des gros spectacles finalement des Géants »⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/2015.

Les spectacles de la Saga ne sont plus conçus comme des théâtres de place, mais comme des spectacles déambulatoires avec une multiplication des saynètes, dans un temps qui s'étire sur plusieurs jours. Comme l'indique Jean-Luc Courcoult « *Les spectateurs ne peuvent pas tout voir parce qu'il se passe des événements simultanés, dans des lieux éloignés* »⁵⁴¹. Ce type de spectacle change le rapport de la création à la ville. D'abord, concernant la dramaturgie, il y a une inclusion du spectateur dans la construction du récit. L'histoire est donnée à entendre de façon séquencée et le spectateur doit chercher lui-même le bout manquant de l'histoire en sollicitant son propre imaginaire et/ou en parlant à d'autres spectateurs ayant vu les autres *tableaux* de l'histoire. L'organisation des *tableaux* moments clefs de l'histoire convoque une compétence scénographique, pour organiser le rapport entre spectateur et lieu de l'action, mais c'est particulièrement dans la prise en compte esthétique du lien entre ces *tableaux* que l'on peut dire que ces formes déambulatoires convoquent une fonction de scénographie. Il s'agit d'organiser l'espace de la représentation, en rapport avec son contexte, la ville et ses ruelles pour anticiper le rapport au public tout en maintenant un mystère pour les spectateurs qui doivent être actifs. Il y a la mobilisation d'une série d'effets scénographiques comme l'apparition pour susciter la surprise.

Ce genre de spectacle correspond à un besoin de revenir à des formes processionnaires, alors qu'en France, les fêtes votives et religieuses de grandes envergures sont de moins en moins présentes à partir des années 1980, c'est pour cela que nous utilisons le terme *tableau* en référence aux mansions du Moyen-âge : « *Il y avait un vide réel dans l'espace urbain de manifestation populaire et collective* »⁵⁴². Il y a donc une référence conscientisée aux dispositifs que l'on pouvait trouver au Moyen-âge, avec une théâtralisation des espaces qui s'opère par le biais de l'implantation de structures provisoires dédiées. La ville devient un plateau de théâtre et la compagnie cherche à travers cette forme à provoquer un précipité de surprise et d'émotion auprès d'un public-population.

1.3.2. *El Xolo*, entre séquences urbaines fixes et dynamiques

Dans ce travail, nous avons choisi de nous focaliser sur le spectacle *El Xolo* pour plusieurs raisons. Il fait partie des spectacles que nous avons vue en tant que spectatrice à Nantes, mais ce n'est pas la seule raison. C'est un spectacle mettant en scène les Géants après le remaniement des équipes entre les troupes du Royal de Luxe et de La Machine. D'autre part, c'est un spectacle qui a eu un très grand succès (plus de 250 000 visiteurs) et qui semble être situé sur le point de balance entre deux façons d'organiser les parades pour la compagnie Royal de Luxe. En effet, avant ce spectacle, la compagnie pratiquait un théâtre *d'accident* sans communication préalable où seuls des moments marquants avec des rendez-vous à la population étaient divulgués. Alors que pour le spectacle plus récent du *Mur de Planck* (2014) l'ensemble du parcours était donné en amont du spectacle aux spectateurs ce qui modifie complètement le rapport avec le public. Derrière ces changements, il se cache un succès

⁵⁴¹ Courcoult, *Royal de luxe*. p.37.

⁵⁴² Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/2015.

populaire des spectacles de Royal de Luxe, qui, pour le dernier, a rassemblé 500 000 visiteurs et impliquent de nombreuses contraintes liées à la jauge du spectacle.

Pour ce spectacle, l'histoire est transmise par le biais de cartes postales qui sont distribuées en amont à la population dans les commerces puis pendant le spectacle (60 000 exemplaires en amont et 30 000 pendant la parade).

L'histoire du spectacle El Xolo :

« *La Petite Géante voyage à travers le temps. La première fois qu'elle visita la ville de Guadalajara ce fut en 1910 pendant la révolution du Mexique. Impossible de vous dire le pourquoi des choses ; mais une légende raconte qu'à l'époque, Zapata, un soir de lune aurait parlé avec elle. (...). Bien qu'elle ne soit pas dotée du pouvoir de la parole, La Petite Géante contient dans ses yeux, les fracas, les remous et les espoirs de l'Histoire des hommes. (...). Toujours est-il qu'en 2010 elle fut invitée au Mexique pour témoigner de cette épopée dramatique qui devait changer non pas le cours de l'Histoire mais de celle des gens pieds nus qui réclamaient des chaussures. Dans cette aventure elle retrouva le frère jumeau du Grand Géant : le paysan, El Campesino descendu des montagnes pour fouler la terre des grands propriétaires. (...) Les Aztèques lui offrirent un chien-dieu aux dents d'obsidienne : Le Xolo chargé d'accompagner les morts dans l'au-delà. Quand la Petite Géante retrouva le frère du Grand Géant, le Xolo devint immédiatement le compagnon de la Petite Géante. Allez savoir pourquoi ? Assise sur une colline près de Guadalajara elle décida de ramener ses rêves et ses souvenirs dans son port d'attache : la Ville de Nantes. »⁵⁴³*

Le spectacle est joué sur plusieurs jours, avec un prélude qui marque le début de l'action théâtrale deux jours avant la parade. Cette dernière dure trois jours le temps du week-end. L'histoire est racontée à la ville durant ces cinq jours, et les nantais peuvent suivre les pérégrinations des Géants par intermittence.

Déroulé du spectacle :

Prélude :

Le mardi 24 Mai 2011 : au matin, un mur tombé du ciel atterri place de la Bourse.

Le mercredi 25 Mai 2011 : Un bloc de Glace est apparu sur la place de la Cathédrale.

On aperçoit le Chien El Xolo à l'intérieur.

Début de la parade :

Le vendredi 27 Mai 2011 : Le matin El Xolo cherche La Petite Géante, puis l'après-midi, ils poursuivent leur route ensemble.

Le samedi 28 Mai 2011 : Arrivé du Géant Campesino en Bateau puis sortie du Géant de son container-sarcophage. Marche des trois Géants jusqu'au lieu du final, mail Picasso.

Le dimanche 29 mai 2011 : Parade des Géants, avec le pistolet du mail Picasso à la Place Gloriette.

⁵⁴³ Extraits de la fable, site internet de la compagnie, www.royaldeluxe.com, consulté le 01/10/2016.

Extrait de Presse, Ouest-France le 24 mai 2011. Focus sur les informations données à la population :

« *La parade des Géants de Royal de Luxe aura lieu du 27 au 30 mai. Voici le détail de leurs pérégrinations pour vous aider à les suivre dans la ville :*

Vendredi 27 mai

10 h : Le réveil du chien El Xolo a lieu sur la place Saint-Pierre.

12 h : La sieste de la Petite Géante est prévue sur la place Graslin. Celle du Xolo sur la place Royale.

14 h 30 : Le réveil de la Petite Géante doit avoir lieu sur la place Graslin.

17 h : Le coucher de la Petite Géante et du Xolo est prévu sur la place de la Petite-Hollande.

Samedi 28 mai

14 h : Le réveil de la Petite Géante et de Xolo a lieu sur la place de la Petite-Hollande.

14 h 30 : L'arrivée du Campesino est prévue au niveau des chantiers navals.

17 h : La sieste du Campesino, de la Petite Géante et de Xolo doit avoir lieu sur la place Saint-Pierre.

18 h : Le réveil du Campesino, de la Petite Géante et de Xolo a lieu sur la place Saint-Pierre.

20 h : Le coucher des Géants est prévu sur le terrain du Mail Pablo-Picasso au Pré-Gauchet / Malakoff.

Dimanche 29 mai

15 h : Le réveil du Campesino, de la Petite Géante et de Xolo a lieu sur terrain du Mail Pablo-Picasso au Pré-Gauchet / Malakoff.

17 h : Le départ des Géants doit avoir lieu depuis la place de la Petite-Hollande. »

Pour ce spectacle, un tournant s'opère au niveau de la communication avec le public. En effet, lors des spectacles précédant des Géants, le procédé de communication conduisant au théâtre d'accident était toujours identique ; seuls quelques points de rendez-vous étaient donnés à la population. Les spectateurs partaient à la recherche des Géants dans la ville afin de les suivre pour un bout de chemin. Lors de ce spectacle, une version intermédiaire est proposée. Il n'y a pas de plan communiqué en amont (seul un plan circulait parmi les initiés). Les journaux locaux donnaient le jour même le plan des parcours des différents Géants ainsi que les points de rendez-vous (voir annexe n°5). De nombreux lieux de rendez-vous sont énoncés dès le départ, la population peut deviner sans difficultés les chemins que les Géants vont prendre. Dans les spectacles antérieurs, les Nantais ne connaissaient qu'une poignée de lieux au préalable (en 2009, 4 rendez-vous énoncés) et devaient donc explorer la ville sur les traces des Géants. Avec la diffusion progressive de la rumeur un autre spectacle se jouait, celui provoqué par la population-public dont les images surgissaient dans leurs quotidiens. Les espaces de la fiction et du réel s'entrecroisaient et provoquaient des interférences avec le temps urbain et inscrivaient une dimension sensible dans la ville.

Le spectacle *El Xolo* marque la fin d'un cycle concernant la façon dont la saga est donnée à voir aux Nantais, avec le parti-pris pour le dernier spectacle présenté en 2014 à Nantes de rendre visible l'ensemble des parcours. Nous reviendrons dans le paragraphe suivant sur les changements que cela implique et les potentiels raisons.

Encadré n°23 : Éléments constitutifs de la parade *El Xolo*

La situation : les protagonistes du spectacle *El Xolo* ont d'abord été montrés au Mexique pour les représentations du spectacle *Le Géant de Guadalajara*. Après cette première, le spectacle a été produit à Nantes, ce qui a donné l'occasion de partager *les souvenirs du voyage mexicain* aux nantais. L'histoire du spectacle a été adaptée au contexte nantais pour s'insérer dans La Saga des Géants.

Coût de la représentation à Nantes : La Ville a accordé une subvention exceptionnelle de 800 000 euros pour la tenue des représentations à Nantes.

Les matériaux : les Géants concernés sont faits de bois, d'acier et contiennent une série d'éléments mécaniques pour la respiration ainsi que le clignement des yeux.

La composition : pour le prélude il y a 2 éléments de décors fixes, qui sont une fresque murale et un bloc de Glace qui contient le chien El Xolo. **Concernant la parade :** Quatre machines principales : Le paysan Géant Péon, La Petite Géante, Le chien El Xolo, Le camion à musique. Deux accessoires roulants ; Un Pistolet Géant et La Machine à Cymbales. Le paysan Géant Péon, frère jumeau du Grand Géant est simplement la même machine dotée de nouveaux habits, à savoir une sorte de poncho et un chapeau mexicain. Seul le chien El Xolo n'a jamais été vu par les Nantais : il a été conçu par Jean-Michel Caillebotte. Il y a une importance des accessoires par ordre d'apparition dans le récit ; Le Mur tombé du ciel, Le Bloc de Glace avec Faux El Xolo, Le Bus et la Voiture accidentée, Le Transat avec parasol et radio, Le Bateau avec container sarcophage, Le Lit et l'estrade, La Machine à Cymbales, Le Revolver, Les véhicules révolutionnaires, Le bus et La glacière.

Le chien El Xolo conçu par Jean-Michel Caillebotte :

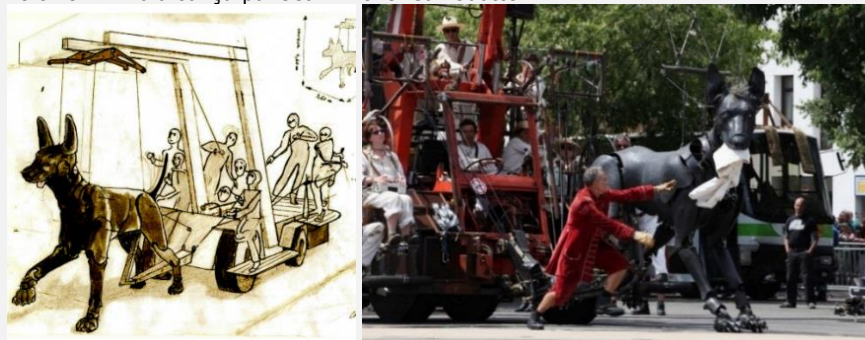


Figure 52 : Croquis d'El Xolo. Source, Royal de Luxe, fiche technique *El Xolo*, p.2.

Figure 53 : El Xolo pendant le spectacle *El Xolo* (2011).

Source, royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.



Figure 54 : La Petite Géante en train de faire sa sieste, *El Xolo* (2011).

Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 20/10/2016.

Encadré n°23 (suite) : Éléments constitutifs de la parade *El Xolo*



Figure 55 : Le Géant El Campesino, *El Xolo* (2011). Source, Royal de Luxe.



Figure 56 : Le Camion à Musique. Source, Royal de Luxe.

Figure 57 : La Machine à Cymbales. Source, Royal de Luxe.

Figure 58 : Le Revolver. Source, Royal de Luxe.

Les dimensions : le Géant El Campesino et son portique sont haut de 9.5 m. Le chien et son portique est long de 9.5 m., large de 3.6 m, et haut de 4,6 m. La Petite Géante mesure 5.5 m. de haut.

La temporalité : Événement sur cinq jours dont trois de parade. Temps de montage en ville réduit, de 6h en nocturne pour la fresque murale, 4h en nocturne pour le bloc de glace. Préparation en amont au sein des ateliers de Royal de Luxe.

La jauge : 250 000 personnes sur le Week-end. 10.000 à 80.000/ jour selon la Ville de Nantes.

Cette forme particulière de spectacle fait évoluer la façon dont la scénographie est mobilisée. Au sein de la fiche technique, le spectacle est énoncé de la façon suivante : « *Spectacle de théâtre de rue sur 3 jours dans les rues et les places de la ville de Nantes, en parades, et scènes en fixe, plus deux images en fixe (une fresque et un bloc de glace).* »⁵⁴⁴. Plusieurs éléments composent le dispositif scénographique ; les images du prélude, les éléments de parades, ainsi que les scènes fixes. Ces trois types de dispositifs sont traités différemment dans la fiche technique de façon, pour les services de la Ville, à bien identifier les différentes spécificités au sein du scénario global. Ce document fait état d'un *storyboard* technique des différents mouvements et donne à voir les partis-pris scénographiques (voir annexe n°4). Alors que la compagnie décrit des éléments comme le décor du spectacle, l'écrivain et dramaturge Marc Moreigne qualifiait déjà cette ensemble d'images insérées dans la ville comme une scénographie urbaine qui marquait sa singularité « *Mais la vraie dimension du Royal de Luxe et ce qui fait sa force dramaturgique et son identité théâtrale, c'est à coup sûr sa capacité à créer des images et une scénographie urbaine qui bouleversent les repères esthétiques traditionnels et les codes établis de la représentation.* »⁵⁴⁵. Le lieu de représentation n'offre plus simplement une disposition frontale et unique, mais multiplie les lieux de l'action théâtrale et les points de vue offerts aux publics. Nous avons donc deux puissants facteurs de l'émergence d'une scénographie urbaine, à savoir la prise en compte de l'espace de la scène dans un rapport d'échelle cohérent à la ville et la multiplication des temporalités du récit qui s'insèrent dans le temps urbain quotidien.

La gestion de l'espace/temps devient un élément clef de la singularité du spectacle : le récit est séquencé avec la mise en place d'un prélude. Deux images sont proposées aux nantais, la première est la vision d'un mur tombé du ciel. Son montage sur son lieu d'implantation pour le spectacle (place de la Bourse) se fait la nuit : de 23h à 5h soit 6 heures seulement⁵⁴⁶. Le timing est calculé pour que le minimum de personnes soit témoin du montage et que la *magie* opère. En effet, les premiers travailleurs découvrent le mur en place par surprise. Puis la nuit suivante s'est au tour du bloc de glace de faire son apparition : le montage *in situ* se fait de 23h à 3h du matin. Ces deux images sont données à voir sur un temps plus long qu'une représentation classique (à savoir 48h) et le dispositif mis en place pour ces fresques s'apparente plus à une scénographie d'exposition, où l'on cherche, simultanément, à donner les meilleures conditions pour voir les objets et les protéger. Ensuite la parade s'amorce avec quatre temps forts : L'arrivée du Xolo, seul nouveau protagoniste, La sortie du Péon, le Paysan Géant le samedi après-midi, le coucher du samedi soir, et la parade du dimanche. Ces temps forts correspondent à des saynètes fixes dans la ville, qui sont implantées dans des points précis pour maximiser l'expérience théâtrale et laisser aux habitants la possibilité de voir Xolo d'une multitude d'endroits. Enfin, le choix du parcours est étudié pour une mise en visibilité des protagonistes.

⁵⁴⁴ Dossier de manifestation (fiche technique), page de présentation (voir annexe n°4).

⁵⁴⁵ Marc Moreigne, « Royal de Luxe, Mythologies contemporaines et espaces urbains » (Hors les murs, juin 1998).

⁵⁴⁶ Il est évident que la réalisation a duré plusieurs semaines et le mur est pré-monté auparavant à l'abri des regards puis acheminé depuis les locaux de la compagnie en transport exceptionnel.

**Encadré n°24 : Focus sur deux situations différentes de scène fixe ;
décryptage des intentions scénographiques**

L'image du bloc de Glace :



Figure 59 et 60 : Le bloc de glace. Source, Presse Océan, 25 mai 2011.

Pour ce *tableau* il y a une mise à distance du public par rapport à l'objet exposé. Le bloc de glace est sécurisé par des barrières, ce qui en même temps rend cet objet exposé précieux. Par ailleurs, l'objet est aussi protégé du soleil par une tente, ce qui d'un point de vue scénographique permet de resserrer le rapport d'échelle et de retrouver un rapport d'intimité avec l'objet en présence. Pour cette *image*, il n'y a pas de fermeture de voies de circulation, le temps d'observation de la scène beaucoup plus long (environ 48h). La glace fond progressivement et le public peut retourner voir l'objet. Le public est géré en flux continu.

La scène du coucher de la Petite Géante sur la place Gloriette :



Figure 61 et 62 : La scène du coucher de la Petite Géante sur la place Gloriette.

Source, <http://corformativ.over-blog.com>, consulté le 27/05/2016.

La scène dure environ 1h30, c'est un moment théâtral qui rassemble les parcours des deux protagonistes. La Petite Géante arrive, enlève ses chaussures, danse, puis se couche dans le lit, avec El Xolo qui l'a rejoint. Le spectacle se donne à voir en haut, en bas, sur les côtés, avec multiplication des points de vue notamment grâce à la mobilisation de l'espace en hauteur, avec la présence d'une grue pour soulever la Petite Géante et la faire danser dans les airs. Par ailleurs, autour de ce qui est délimité comme la scène, une large zone est dédiée aux coulisses, qui fonctionnent à vue du public, ce qui laisse un grand dégagement qui améliore la visibilité (voir annexe n°6).

1.4. Les enseignements : Un rapport de force inversé entre artiste et ville

L'étude de ces deux projets nous renseigne sur la transformation de la ville en scène et sur l'inclusion d'une dramaturgie à l'échelle d'une agglomération. Depuis l'installation de la compagnie Royal de Luxe à Nantes, la ville est devenue une scène ouverte à leurs expérimentations. La conduite du projet *Cargo 92* est l'occasion pour la Métropole de mettre en place des dynamiques interne autour de projets artistiques. Le projet *El Xolo* s'inscrit dans la lignée de la Saga des Géants et marque un tournant dans les pratiques de Royal de Luxe, tant au niveau de la communication que dans les phénomènes de patrimonialisation.

1.4.1. D'un théâtre d'accident à un théâtre attendu

La compagnie Royal de Luxe a toujours oscillé entre des propositions de théâtre de place et des spectacles déambulatoires. La particularité de leurs formes est d'aller vers le théâtre d'accident, sans communication préalable avec des temps de montage sur le lieu d'implantation extrêmement réduit et nocturne pour susciter l'étonnement dès la levée du jour. Cette volonté de surgissement ou encore d'apparition se traduit aussi par l'expérimentation dès leur retour d'Amérique avec les premiers spectacles déambulatoires autour de la Saga des Géants par la non-communication des parcours. Seuls des indices laissés dans la ville énoncent le récit à venir sous forme de prélude. Néanmoins, avec la reconnaissance de la compagnie qui ne cesse de croître et l'accompagnement institutionnel de plus en plus présent, ce théâtre d'accident, fait *de bric et de broc* tend vers un théâtre attendu, voir annoncé. Le retour sur ces deux spectacles nous évoque deux tournants dans la vie de la compagnie. D'abord, pour le premier, avec ce projet de tournée à l'international, il y a une évolution des pratiques au sein de la compagnie. Elle s'ouvre pour ce projet aux services de la Ville de Nantes, ce qui provoque un bouleversement de chaque côté. Avec la prise de décision de subventionner cette troupe, les acteurs de la ville découvrent une proposition artistique qui réinvente la relation possible avec la ville la transformant en scène ouverte. De l'autre côté, pour les artistes qui sont alors soutenu économiquement, de nouvelles propositions spectaculaires émergent. La Ville de Nantes héberge en son sein la naissance de la Saga des Géants, ce qui offre une possibilité d'appropriation de la ville de Nantes sur les protagonistes de l'histoire, qui, au travers des medias et des souvenirs des habitants, colportent en arrière-plan Nantes comme *théâtre des opérations*.



Figure 63 : Article de presse, *Nantes visitée à pas de géant*.
Source, Ouest France, 1994.

Le spectacle *El Xolo* marque le moment de l'apogée de la compagnie. Les Géants sont à la fois des protagonistes d'un spectacle éphémère et dans le même temps leurs images renvoient au patrimoine imaginaire et sensible de la ville devenant iconique. Il y a dans la conception du projet scénographique des variations pour répondre à l'augmentation de jauge de ses spectacles et la volonté pour la compagnie de maintenir l'accès à ces spectacles au plus grand nombre. Les questions de jauge, de courbe de visibilité, de rapport scène/public reviennent au premier plan pour qu'un nombre croissant de spectateurs puissent voir le spectacle. La compagnie tend vers un théâtre moins explosif, avec des parcours annoncés, ce qui a pour effet de dilater le rapport scène/spectacle en le rendant moins brutal, moins spectaculaire, mais plus attendu. Par ailleurs, pour la première fois, avec le spectacle *El Xolo*, un élément décoratif — le mur fresque — se pérennise dans le paysage nantais en étant implanté sur l'esplanade Ricordeau. Cette œuvre-décor devient pérenne et témoigne de l'impact de la compagnie sur la vie urbaine nantaise. D'un point de vue de la scénographie, les sagas s'organisent en plusieurs temps, avec des scènes fixes et des temps de parcours où l'on voit le besoin d'accompagner le récit d'accessoires symboliques comme *Le Pistolet* (voir encadré n°23) en même temps que les rapports scène/spectateurs évoluent. Plus la jauge est importante, plus il faut trouver les moyens de rendre visible l'action théâtrale à tous.

1.4.2. La constitution d'un patrimoine immatériel

Depuis 25 ans, les spectacles de Royal de Luxe s'imaginent, se construisent puis se jouent à Nantes. Ils constituent un patrimoine immatériel d'images cherchant à susciter de l'émotion auprès de la population à travers le déploiement d'un conte urbain et des techniques théâtrales appliquées à l'échelle d'une ville. Nantes, en devenant ville scénique, a pu interroger de manière détournée les acteurs de la fabrique de la ville sur la place du *sensible* dans l'aménagement urbain. Avec les artistes de rue comme Royal de Luxe, c'est l'occasion de gratter les espaces et de mettre en visibilité des aspérités urbaines. Les artistes, eux, ont pu expérimenter à travers les années différents modes de représentations et apprécier

l'espace avec un regard décalé. Par effet de rebond, c'est une population et des services de communications qui ont mobilisé ce capital sensible, touché aux affects et capté le ressenti des habitants. Comme l'indiquent Henri Bahrmann et Mang Ho Van ; « *L'appréciation de l'espace peut s'apprendre, elle s'améliore même avec l'expérience* »⁵⁴⁷. Les parades de Royal de Luxe sont appropriées par les sensations que provoquent les représentations des différents volets de la Saga dans le *décorum* quotidien des nantais. Des questions se posent autour de la présence du spectaculaire et de la monumentalité dans la ville qui composent un nouvel ordre esthétique. Nantes joue de la présence plutôt que l'absence. Une attention est portée aux espaces précaires entre lieux en transformation et espaces de circulation qui a tendance à laisser les creux se remplir par intermittence. Les scènes des spectacles donnent des coups de projecteurs sur les espaces d'interventions éphémères possibles. La Loire en est un exemple : elle matérialise quasiment à chaque parade le lieu du final lorsque le Géant disparaît et laisse imaginer le lien entre les Nantais et l'océan.

Par ailleurs, c'est une ville qui se joue des temporalités : en accueillant ce type de spectacle elle habitue la population à la conduite de scénarios prospectifs. La temporalité est présente dans les spectacles, à l'échelle d'une journée, d'une semaine, et des années. Les équipes se sont alors habituées à organiser les va-et-vient des saisonnalités, ou des cycles de productions artistiques. À Nantes, l'expérience sensible se joue aussi dans ce rapport aux temps et à la possibilité de jouer avec, en faisant arrêter le temps quotidien urbain, avec des temps-forts ou au contraire, en faisant perdurer des expériences fugaces dans la mise en place d'un *storytelling* qui s'appuie sur une culture de l'expérience artistique éphémère. Les artistes ont établi des supports communs à l'imaginaire urbain qui ont ensuite été relayés par les services municipaux. Depuis, ces initiatives se sont institutionnalisées, laissant des traces physiques dans la ville, avec le dépôt du Mur mais surtout avec le colportage d'images, de sensations et d'un langage dédié. Ce type d'expérience imprègne la ville d'une dimension esthétique qui lui est singulière, et qui est complétée par un ensemble d'interventions artistiques urbaines et éphémères.

1.4.3. Un façonnage de l'état d'esprit à la nantaise

Enfin, et selon François Delarozière « *Le travail avec Royal de Luxe a façonné l'état d'esprit des acteurs nantais qui ont maintenant une exigence importante.* »⁵⁴⁸. Les services municipaux de la Ville se sont organisés pour accueillir puis maintenir les possibilités d'une vie artistique événementielle. Très vite sous l'impulsion du Maire Jean-Marc Ayrault et de son équipe, les espaces publics sont devenus scéniques, il y a eu la formulation d'un besoin de régie de ville. Plus récemment, au sein des projets d'aménagement urbain, il y a une attention à la présence d'une vie artistique éphémère et la mise en place de dispositifs scénographiques ponctuels. La maîtrise d'ouvrage est attentive à la nécessité de laisser des passages pour les parades⁵⁴⁹ et aux contraintes liées à la vie événementielle comme la gestion d'espace réversibles, la possibilité de démonter facilement le mobilier urbain, etc.

⁵⁴⁷ Henri Bahrmann et Mang Ho Van, *L'ambiance urbaine. Réflexions sur la ville et l'environnement sensible*. (Paris, France : Centre de Recherche d'Urbanisme, 1972). p.49.

⁵⁴⁸ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/14.

⁵⁴⁹ Nous y reviendrons au sein du chapitre n°6.

Par ailleurs, l'arrivée de la compagnie Royal de Luxe questionne plus largement le rapport à l'identité de la ville et la façon dont elle se construit au regard d'une activité artistique. Il y a une empreinte laissée par les compagnies, d'abord Royal de Luxe, mais d'autres ont suivi, notamment La Machine, Manaus. D'ailleurs, ce type de projets s'exporte, il y a une forte attractivité de la part des communes pour la dimension scénographique du projet qui, pour une même proposition — le même spectacle par exemple — porte une attention à l'espace public, et redonne une attention esthétique comme en témoigne l'export de la compagnie Royal de Luxe. Ainsi, même si cela est à nuancer ;

« La création contemporaine pourrait constituer un élément intégré au processus de patrimonialisation des objets spatiaux. Non seulement l'art contemporain contribuerait à faire émerger de nouvelles formes patrimoniales, mais il serait également un enjeu pour la fabrication de territoires. »⁵⁵⁰

Aujourd'hui, la Métropole a intégré au sein de ses services des équipes parées à répondre aux demandes des artistes qui se produisent sur l'espace public. La compagnie *Royal de Luxe*, entre utopie urbaine et institutionnalisation, est dans un tournant, avec l'obligation de se réinventer, pour faire évoluer les procédés qui l'ont fait connaître à savoir le théâtre d'accident et les projets monumentaux.

En guise de conclusion, à travers ces deux exemples, nous avons vu que l'arrivée de Royal de Luxe à Nantes a permis l'éclosion d'une ville instrument au service du monumental éphémère. La ville s'est habituée à se transformer en scène, grâce aux artistes qui ont initié un changement de pratique en proposant un rapport d'échelle inédit, permettant au théâtre de devenir un fait urbain. La ville est alors envisagée comme un plateau de jeu et sa matérialité sert d'abord de décors puis de support de création. Les services municipaux ont relayé l'utopie artistique en se structurant pour accueillir des actions artistiques éphémères, ce qui a ensuite servi de levier pour de nombreuses autres manifestations. Puis le récit porté par l'artiste est venu s'entrelacer dans la construction d'une identité métropolitaine singulière qui s'est organisée autour de moments urbains marquants. La multiplication d'expériences engendre des phénomènes d'apprentissage pour la Ville qui s'est habituée à se raconter dans un jeu de temporalités, dans la multiplication d'images décalées et dans un esprit spectaculaire. Cela pose la question plus large du rapport à l'image qui vieillit et du renouvellement artistique. Tous ces dispositifs ont de commun l'unité d'échelle et d'action, avec des accessoires qui font le lien et qui pour certains restent dans la sédimentation de la ville. La Ville de Nantes a grandi avec Les Géants et d'ailleurs certaines modifications urbaines prennent en compte la possibilité de tenue d'événements de type parade. Le rapport à l'environnement est ancipité : la contrainte est un prétexte à établir des nouvelles propositions et devient une scène. Nous avons donc un rapport de force qui s'inverse avec une ville organisatrice et producteur d'événement et une compagnie qui s'est institutionnalisée au point de laisser des marques durables de sa présence sur le territoire.

⁵⁵⁰ Vincent Coëffé et Jean-René Morice, « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale: l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain. », *Noroi*, n° 228 (1 février 2014) : 77-88. p.78.

2. La compagnie La Machine, une pérennisation de l'éphémère

« Le mouvement définit une façon de travailler intrinsèque à la compagnie, comme mode d'expression. Cela signifie aussi que tout le monde peut être en capacité de faire un peu tout, du jeu à la construction, de la construction à la conception »⁵⁵¹

La Machine est une compagnie de théâtre de rue française spécialisée dans les spectacles de grandes échelles qui impliquent des machines en mouvement : elle développe aussi bien des projets de spectacles de rue que d'aménagement urbain. La compagnie dispose de deux ateliers, l'un dans la banlieue Toulousaine, l'autre à Nantes⁵⁵². Deux projets qui impliquent une dimension scénographique seront étudiés plus en détails. L'équipement des Machines de l'île s'inscrit dans une filiation avec les pratiques des artistes de rue autour du déploiement d'un grand récit urbain et a comme particularité d'être le premier projet à vocation pérenne réalisé par la compagnie La Machine. Dans ce cas nous avons souhaité observer comment la compagnie exportait une culture de l'éphémère dans un projet d'aménagement, en retraçant les conditions de son détachement et le positionnement de la compagnie au regard de projets urbains, qui sont nommés *scénographies urbaines*. Il s'agit d'observer si le passage entre éphémère et durable a un impact dans le processus de création artistique en relation directe avec les espaces publics dans lequel les projets sont implantés. Ensuite, nous reviendrons sur le spectacle *L'Expédition Végétale* dans ses différentes versions afin d'observer comment progressivement une proposition artistique est venue s'imbriquer dans un imaginaire urbain singulier de la ville de Nantes.

2.1. Présentation de la compagnie

En 1999, la compagnie La Machine est créée par François Delarozière qui travaille dans la construction de décors pour des compagnies de rue comme Royal de Luxe et réalise des manèges comme *Le Manège d'Andréa*⁵⁵³. En 2000, en collaboration avec Pierre Orefice, les deux hommes imaginent le projet de l'équipement culturel et touristique des Machines de l'île pour Nantes. En 2004 elle construit *L'Éléphant*, machine pour la troupe Royal de Luxe qui sera l'un des éléments du spectacle *La visite du sultan des indes sur son éléphant à voyager dans le temps*, qui marquera la fin de leurs collaborations. La compagnie acquiert ensuite en son nom propre une reconnaissance locale, en travaillant en lien étroit avec les services de la Ville de Nantes, puis à l'échelle nationale avec la création de spectacles tels que *La Symphonie*

⁵⁵¹ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/14.

⁵⁵² Le siège de la compagnie La Machine est localisé à Tournefeuille dans la banlieue Toulousaine. À cet endroit, la compagnie dispose dès sa création en 1999 d'un atelier. Ensuite, lors de la réalisation des Machines de l'île, la compagnie a d'abord installée son deuxième atelier de façon provisoire sous les Halles Alstom, situé à proximité des nefs Dubigeon à Nantes. Puis, lors de la réhabilitation des nefs Dubigeon, cette dernière s'est installée de façon pérenne sous l'une des nefs. La compagnie La Machine dispose donc de deux ateliers de construction.

⁵⁵³ *Le manège d'Andréa* est un manège construit par la compagnie La Machine en 1999 pour une famille de forains, la famille Andréa qui l'exploite durant toute l'année. Ce manège est installé et exploité sur le site des chantiers à Nantes tous les ans d'avril à septembre.

Mécanique (2003) et *le Dîner des petites Mécaniques* (2010). Certains spectacles produits dans différents pays du monde comme *Les Mécaniques Savantes* (2008) et *L'Expédition Végétale, Aéroflorale II* (2011) donneront une dimension internationale à la compagnie. En 2015, le spectacle *Long Ma L'esprit du Cheval dragon* a célébré le cinquantenaire des relations franco-chinoises. Dans le même temps la compagnie s'implique de plus en plus dans des projets urbains comme *Les Machines de l'île*, inaugurées en 2007. L'année suivante s'ouvrait le *Manège Carré Sénart*⁵⁵⁴, puis en 2013 le projet *des Animaux de la Place* à la Roche-sur-Yon⁵⁵⁵. La Machine a toujours défendu le travail en espace public, en marquant un intérêt pour s'impliquer plus durablement dans la relation avec la cité.

En fondant La Machine, François Delarozière renforce les liens entre deux approches inhérente à sa pratique (voir encadré n°24), en mettant d'un côté en avant une culture constructive dans la fabrique d'objet en mouvement et de l'autre la revendication d'être une compagnie de théâtre de rue⁵⁵⁶. En quelque sorte, l'artiste pratique la scénographie dans toute son amplitude, en pérennisant une approche artistique issue d'une démarche plasticienne et théâtrale dans le cadre de projet de ville.

⁵⁵⁴ Le manège Carré Sénart est un manège monumental (18m de côté, soit 324m² d'emprise au sol et 14 mètres de hauteur) construit par la compagnie La Machine pour le nouveau centre urbain de Sénart, voir à ce sujet, « Inventer un nouveau modèle : le Carré Sénart » in Ariella Masbounji et Club Ville Aménagement, *Fabriquer la ville : outils et méthodes : les aménageurs proposent* (Paris: la Documentation française, 2001).

⁵⁵⁵ Le projet *Les Animaux de la place* inauguré en 2013 à la Roche-sur-Yon a fait l'objet d'une publication parue en 2017, E. Gangloff *la culture dans tous ses états*.

⁵⁵⁶ Depuis le départ, cette association est subventionnée par la DRAC Pays de La Loire en tant que compagnie de théâtre de rue.

Encadré n°24 : Portrait de François Delarozière, de la scénographie à la direction artistique



Figure 64 : Article presse, *Concepteur, François Delarozière, mécanicien du rêve*.

Source, La Voix du Nord.

Figure 65 : Campagne de pub, *Les fous de Nantes. Nantes Métropole*.

Source, http://idata.over-blog.com/0/36/80/91/affiche_fous_nantes2007.gif, consulté le 20/10/2016.

L'origine de la création de compagnie réside dans la volonté pour François Delarozière, alors concepteur de machines pour Royal de Luxe de se détacher de cette troupe pour proposer sa propre approche en collaboration avec artistes, techniciens et décorateurs issus du même courant. Considéré par Marcel Freydefont et Michel Crespin comme le scénographe de Royal de Luxe, l'homme a conçu la rue du Cargo 92 et imaginé la forme des premiers Géants. Au sujet de la pratique de scénographe, il indique que : « *Concernant la dénomination de « scénographe », c'est vraiment Marcel Freydefont et Michel Crespin qui m'ont mis l'étiquette sur le front au moment où ils m'ont rencontré. À cette période je travaillais avec des compagnies comme Royal de Luxe et faisaient aussi des décors de théâtre. En fait je faisais de la scénographie sans le savoir quelque part. Au moment où j'ai été identifié comme scénographe, j'étais déjà en train de passer à une autre forme de travail qui s'apparente plus à de la mise en scène et de la création de spectacle.* »⁵⁵⁷

Avec la création de la compagnie La Machine, c'est un détachement qui s'opère avec une évolution des formes théâtrales proposées. En revenant sur le parcours du directeur artistique de la compagnie, François Delarozière nous renseigne sur l'influence de la compagnie Royal de Luxe sur son travail pour compléter une approche plasticienne à une approche théâtrale :

« *La rencontre avec cette compagnie a un peu fait changer mon parcours. (...). Mais, en tout cas, je suis passé d'une aventure individuelle centrée sur une recherche personnelle purement plastique, vidéo, autour des technologies numériques, de la performance et du paysage à une aventure collective et plus théâtrale.* »⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁵⁵⁸ Ibid.

2.2. Du spectacle à l'aménagement, l'exemple de l'équipement culturel des Machines de l'île

Le projet des Machines de l'île marque le début de la deuxième période d'une politique de développement culturel où la Ville de Nantes souhaite pérenniser la présence artistique sur son territoire. Il s'agissait de réconcilier la ville avec un passé douloureux⁵⁵⁹ en changeant l'image d'un patrimoine industriel qui faisait son ancienne renommée. L'île de Nantes — dans sa représentation — rappelait à la population la fermeture des chantiers navals. Le parti pris a été d'accompagner — dans le prolongement des arts de la rue — l'essor d'une culture scénographique urbaine. La présence de Royal de Luxe, et plus largement des arts vivants avec le lancement des festivals tel que Les Allumées ou encore Les Rendez-vous de l'Érdre amènent les instances municipales à porter une réflexion sur la place de l'art en ville⁵⁶⁰. La culture est alors envisagée comme un outil pour fabriquer un territoire, selon ce qu'Elsa Vivant décrit comme « *une approche globale* »⁵⁶¹. La compagnie La Machine s'est insérée dans ce contexte en répondant à l'appel à projet pour le développement du volet culturel du projet urbain Île de Nantes avec la proposition des Machines de l'île.

2.2.1. Le projet artistique initié par une culture de l'éphémère

L'idée est née en 2000 de la rencontre⁵⁶² entre François Delarozière et Pierre Orefice lorsque les deux hommes ont su que la première phase de transformation de l'île de Nantes était lancée. Ayant déjà planché sur une proposition pour Bruxelles qui avait avorté, ils ont reformulé et adapté au contexte nantais le principe⁵⁶³. Le projet consiste à réaliser un bestiaire mécanique pérenne, sorte d'équipement culturel qui se substituerait à une proposition de musée *conventionnel* en s'appuyant sur la diffusion d'une culture des arts de la rue. L'idée énoncée par Pierre Orefice était que « *les enfants tirent la main des parents pour traverser la Loire* »⁵⁶⁴ et puisse redécouvrir l'île de Nantes en allant tester et observer ce bestiaire fantastique. Ce projet utopique ne suscite pas un enthousiasme immédiat néanmoins, le maire propose de rencontrer les porteurs de projets avec l'équipe de la maîtrise d'ouvrage (Théry, Chemetoff, et Berthomieu) :

« *Nous avons présenté un dossier au maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, qui était à l'époque président de la Métropole. Un an plus tard, il nous a rappelés pour nous faire rencontrer le directeur de la communauté urbaine Laurent Théry,*

⁵⁵⁹ C'est l'histoire telle qu'elle est souvent énoncée au sein des documents de communication institutionnelle. En effet, il est régulièrement fait référence à un traumatisme de la population vécu lors de la fermeture des chantiers navals. Voir à ce sujet Frédérique de Gravelaine, *La création prend ses quartiers* (Nantes: Place Publique, 2011). Julien Gracq, évoquait les chantiers navals à travers le nom de *Nantes, la Grise*. Jean Belet, actuel président de la Maison des Hommes et des Techniques, nuance ces indications souhaitant plutôt valoriser le passé industriel de la ville.

⁵⁶⁰ Ruby, *L'art public*; Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas, et Vincent Veschambre, « Préservation du patrimoine bâti et développement durable : une tautologie? Les cas de Nantes et Angers », *Développement durable et territoires*, n° Dossier 4 (3 mars 2008), doi:10.4000/developpementdurable.4913;

⁵⁶¹ Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?*

⁵⁶² Pour rappel, Pierre Orefice et François Delarozière se sont rencontrés dans les années 1980, alors qu'ils étaient respectivement administrateur (1985-1998) et constructeur-scénographe (1983/4-2004) de la compagnie Royal de Luxe.

⁵⁶³ Gangloff, « Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville. Entretien avec François Delarozière. »

⁵⁶⁴ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

*l'urbaniste désigné Alexandre Chemetoff et le paysagiste Jean-Louis Berthomieu.
À cet instant, l'histoire s'est réactivée.»⁵⁶⁵*

Les différents éléments du projet fonctionnaient ensemble mais leurs réalisations pouvaient être séquencées. Après négociation avec la Ville, il est apparu opportun d'anticiper ce mode de fonctionnement en menant de front l'avancée du projet urbain avec l'avancé de ce projet d'équipement culturel selon un principe de « *changement à vue* »⁵⁶⁶ défendu par la maîtrise d'œuvre du projet urbain de l'île de Nantes. Nous aurons l'occasion dans le chapitre 6 d'y revenir plus en détails.

⁵⁶⁵ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁵⁶⁶ Marcel Freydefont, « Machines en jeu sur un théâtre urbain à Nantes », AS n°171, p.45.

Encadré n°25 : Réhabilitation des nefs Dubigeon



Figure 66 : Les nefs Dubigeon ; vue avant restauration. Patrick Garçon.
Source, <http://www.iledenantes.com/fr/>, consulté le 20/10/2016.

Figure 67 : Les nefs Dubigeon : vue sur le projet des Machines de l'île.
Source, <http://www.iledenantes.com/fr/>, consulté le 20/10/2016.

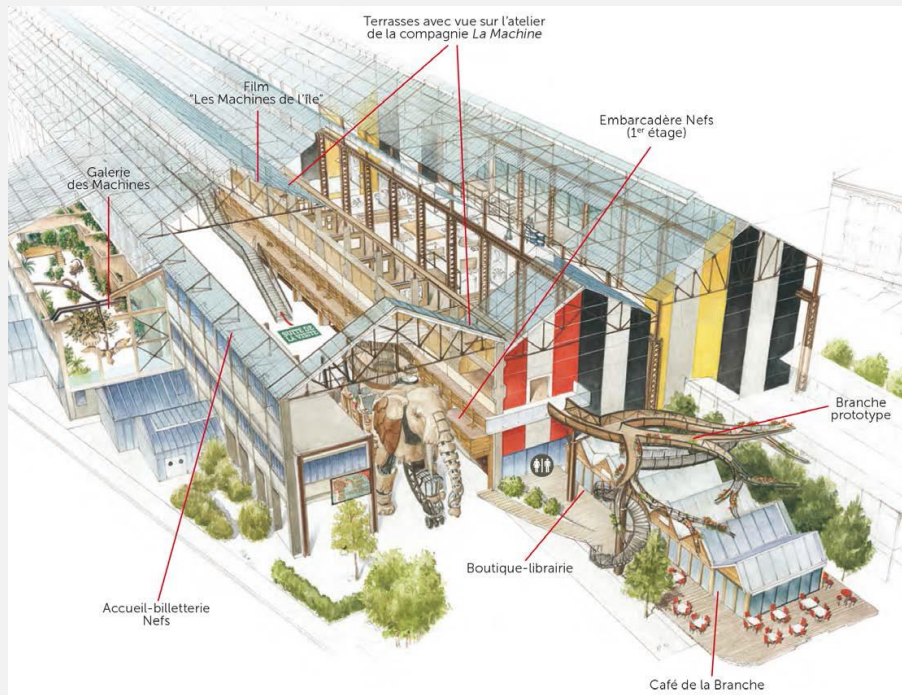


Figure 68 : Perspective dessinée des Nefs Dubigeon après restauration.
Source, Actualité de la Scénographie n°155.

Espace dédié aux Machines : 4000 mètres². L'ensemble est conçu comme un dispositif forain autonome partant de la contrainte de ne pas s'appuyer sur la structure métallique fragile. Architectes en charges de l'opération : Patrick Bouchain avec Christophe Theilmann et Nicole Concordet.



Figure 69 et 70 : Vues intérieures de La Galerie des Machines.
Source, www.Flickr.com, consulté le 01/10/2016.

La multiplication d'événements pour amorcer le projet

Pour s'assurer de l'adhésion par la population des Machines de l'île, la Ville de Nantes produit l'exposition-spectacle *Le Grand Répertoire* en 2003, sous les halles Alstom, qui recueille un succès (plus de 160 000 visiteurs). Cela conforte alors les élus en place dans la prise de décision pour le lancement du projet des Machines de l'île l'année suivante. En effet pour le volet culturel de l'île de Nantes, une dizaine de projets culturels sont proposés⁵⁶⁷.

Encadré n°26 : L'exposition spectacle *Le Grand Répertoire*



Figure 71 : L'exposition *Le Grand Répertoire* investit toute la place. Source, http://www.marcelmazet.com/uploads/media/Grid/0001/01/thumb_104_Grid_landscape_1.jpeg, consulté le 12/06/2016.

Figure 72 : Le Grand Livre, décor issu du spectacle *La véritable Histoire de France*. Source, http://www.marcelmazet.com/uploads/media/Grid/0001/01/thumb_104_Grid_landscape_1.jpeg, consulté le 12/06/2016.

106 Machines de spectacles sont présentées. Elles proviennent de plusieurs compagnies d'arts de la rue : Sud Side, Royal de Luxe, La Machine, etc. Présence du Grand Livre, présenté pour la première fois aux nantais en 1989, dans le cadre du spectacle de Royal de Luxe *La véritable histoire de France*. Présence de La Machine à Cymbale que l'on retrouve dans le spectacle *El Xolo* de Royal de Luxe. L'exposition est théâtralisée, les médiateurs sont en fait des comédiens. La machine est un *décor mobile* et les comédiens peuvent entrer en scène pour raconter l'histoire de ses projets.

Dès lors, la compagnie La Machine multiplie les collaborations avec la Ville de Nantes, après l'exposition *Le Grand Répertoire*, elle est sollicitée pour l'édition 2004 des *Floralies*. En 2003, l'agglomération crée la société d'aménagement de maîtrise d'ouvrage atlantique (Samoa) pour piloter le projet de transformation de l'Île de Nantes à l'interface entre projet culturel et urbain. C'est dans ce contexte qu'est voté le 18 mai 2004 l'exécution de la première tranche du projet des Machines de l'île⁵⁶⁸ en conseil communautaire de Nantes Métropole.

⁵⁶⁷ Ces projets ont été évalués par le cabinet d'étude Cultura. Le projet des Machines de l'île n'était pas celui qui avait été plébiscité. À ce sujet lire le mémoire de Claire Huberson qui détaille le processus décisionnel qui conduit les élus à choisir ce projet sans tenir compte de la prescription du cabinet. Claire Huberson, Christian Le Bart, et Institut d'études politiques (Rennes), « Les machines de l'île de Nantes un équipement touristique et culturel au service du développement local et du renouvellement de l'image du territoire » ([s.n.], 2008).

⁵⁶⁸ Délibéré du 18 mai 2004, conseil communautaire. La communauté urbaine a ensuite lancé un appel d'offre (dérogation à l'article 35-4 du code des marchés publics) où les artistes François Delarozière et Pierre Orefice ont répondu en créant un groupement solidaire.

La culture de l'éphémère au rythme du projet urbain

La réussite du projet s'appuie sur la possibilité de fonctionner par tranches. C'est un projet qui induit la gestion des temporalités (à court terme, jusqu'au plus long terme), de gérer l'espace et le temps et d'accompagner symboliquement l'avancée du projet urbain de grande envergure. À l'initial un séquençage pour la livraison est prévu sur six ans (2007-2009-2011) correspondant aux trois phases des Machines de l'île. Il s'agissait de transformer l'île de Nantes en un terrain d'aventure pour les petits et grands :

« Au départ, le projet s'appelait L'île de Nantes, les enfants d'abord, puis il s'est étoffé, devenant deux ans plus tard : Les Machines de l'île. Plutôt que de le situer seulement sur la pointe ouest de l'île, les machines Le Grand Éléphant, Le Carrousel des Mondes Marins, L'Arbre aux Hérons, et La Grande Baleine devaient investir l'ensemble de l'île de Nantes pour favoriser les circulations. »⁵⁶⁹

Ce séquençage a un avantage économique et symbolique. D'abord, les coûts du projet sont fractionnés afin d'atteindre une somme acceptable à investir pour la Métropole à chaque étape⁵⁷⁰. L'autre avantage est la régulation du projet artistique en fonction de l'avancée du projet urbain. Ainsi *Le Carrousel des Mondes Marins*, dont l'inauguration était initialement prévue en 2009, est finalement livré en 2012 et inauguré dans le cadre du festival *Le Voyage à Nantes*⁵⁷¹. Avec ce projet les artistes acquièrent un nouveau statut, en devenant acteurs parti-prenante du projet urbain et de la mise en récit de la transformation des friches industrielles ; *« Pierre Orefice et François Delarozière sont souvent présentés comme des acteurs importants du renouvellement de la scénographie urbaine. (...) Ils ont donc une double casquette d'artistes et d'aménageurs urbains. »⁵⁷².*

D'un projet initié par une démarche artistique, les créateurs de l'équipement culturel deviennent alors aussi *interlocuteurs* dans le cadre du développement du projet urbain. Ce mouvement n'est pas toujours évident à comprendre tant du côté du secteur des arts de la rue à Nantes que du côté des équipes de la maîtrise d'ouvrage. Pourtant, cette dynamique ouvre des perspectives quant à la possible intégration des installations artistiques de façon pérenne dans un projet urbain. Les aspects scénographiques de ce projet peuvent se trouver à différents égards, par exemple dans la recherche de filiation par rapport à un mouvement des arts de la rue présent sur le territoire. François Delarozière, que l'on peut deviner tel *« l'ingénieur inconnu qui sauta sur l'occasion inespérée de s'inscrire dans la liste prestigieuse des savants d'exceptions »⁵⁷³* concepteur du *Grand Éléphant* a maintenu une dimension théâtrale dans ce projet pérenne grâce notamment à une mise en récit qui fait le lien entre expérience éphémère et durable.

⁵⁶⁹ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁵⁷⁰ En effet, le coût total du projet avec la construction des Machines de l'île, du Carrousel des mondes marins et de *L'Arbre aux Hérons* s'élève à plus de 50 millions d'euros. Selon les chiffres de la SPL Les Machines de l'île les coûts ont été de 7.7 millions d'euros pour la première phase et de 10 millions d'euros pour la deuxième phase. Le coût de *L'Arbre aux Hérons* est aujourd'hui estimé à 35 millions d'euros.

⁵⁷¹ Le cas du festival *Le Voyage à Nantes* fait l'objet du chapitre suivant.

⁵⁷² Huberson, Le Bart, et Institut d'études politiques (Rennes), « Les machines de l'île de Nantes un équipement touristique et culturel au service du développement local et du renouvellement de l'image du territoire ». p.40.

⁵⁷³ Jean-Luc Courcoult et Quentin Faucompré, *La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* (Nantes: Éd. MeMo, 2006). p.8.

L'inclusion d'une narration entre projet artistique et projet de ville :

Dès le départ, il y a une volonté de narration du projet. Alors qu'elle est inhérente au spectacle de rue, ici, l'histoire racontée se greffe à la mise en récit de la transformation d'un territoire en s'appuyant sur la mémoire d'une action éphémère. C'est peut-être là que nous pouvons commencer à cerner les points de différences entre la façon d'aborder une proposition artistique dans l'espace public entre Royal de Luxe et La Machine ; ainsi comme l'évoque l'un des fondateurs de la compagnie Royal de Luxe « *C'est tout ce qui différencie La Machine, du Royal, Royal c'est ponctuel, on fait fort et on ferme boutique, il y a peu de traces, ça reste dans l'inconscient collectif* »⁵⁷⁴. Présenté comme un « *fabuleux bestiaire de machines vivantes* »⁵⁷⁵ selon les auteurs des Machines de l'île, l'accent est mis sur la présence d'architectures en mouvement qui redéfiniront un paysage urbain et qui l'animeront dans un cycle différent, il s'agit de proposer des cartes postales « *Avec les machines, nous créons des cartes postales urbaines* »⁵⁷⁶. La fonction de scénographie urbaine peut être identifiée à posteriori et va devenir une compétence issue des arts de la scène spécifique à la compagnie de La Machine dans la conduite de projets de spectacles et d'aménagement urbain. Cette fonction passe par une culture de l'événement, soutenue par une gestion spatio-temporelle du projet, l'inclusion d'une narration et une mise en scène de l'arrivée du projet comme un spectacle.

2.2.2. Des machines-spectacles à des machines de ville

À partir de l'exemple précédent — autour des spectacles de Royal de Luxe — nous pouvons retracer une filiation théâtrale à travers l'observation de la réalisation du *Grand Éléphant*, premier élément construit de l'équipement culturel. Il s'agit de comprendre comment une fonction initialement inhérente à un projet artistique éphémère est mobilisée comme levier dans la construction d'un projet durable. *Le Grand Éléphant* est l'un des éléments symboles des Machines de l'île. Le pachyderme mécanique, machine de ville, s'inscrit dans la continuité de *L'Éléphant*, la machine de spectacle conçue et fabriquée par l'équipe de La Machine pour Royal de Luxe, à l'occasion de la création du spectacle *La Visite du Sultan sur son éléphant à voyager dans le temps (2005)*. La machine de ville est venue pérenniser cette forme de *théâtre d'accident* décrite dans le cas précédent. *L'Éléphant* a été pensé pour le projet des Machines de l'île, mais à l'époque, la compagnie La Machine nouvellement créée continuait à collaborer avec Royal de Luxe en tant que constructeur. François Delarozière a montré ses dessins du pachyderme à Jean-Luc Courcoult et le metteur-en-scène a souhaité faire de l'éléphant un protagoniste de la Saga des Géants. Le directeur artistique de La Machine a conçu cet éléphant comme un prototype à l'échelle 1 pour l'aider à résoudre les problèmes du grand pachyderme à vocation pérenne.

⁵⁷⁴ Didier Gallot-Lavallée, entretien réalisé le 07/07/2015.

⁵⁷⁵ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁵⁷⁶ Nantes Métropole, Journal de la communauté urbaine de Nantes, dossier « Les Machines de l'île », n°10, Juillet/Août 2007. p.11. D'ailleurs ces cartes postales ont été envoyées le jour de l'inauguration par le biais de canons. Ce sont au total 10 000 cartes postales qui ont été distribuées.

Encadré n°27 : Caractéristiques et singularités entre les deux éléphants



Figure 73 et 74 : L'Éléphant de *La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps*. Source, Royal de Luxe.

L'Éléphant machine du spectacle *La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* en quelques chiffres :

Usage : machine de spectacle.

Jauge : Pas de public, 22 manipulateurs, uniquement des comédiens et techniciens.

Personnel nécessaire à son fonctionnement : Sept personnes minimum sont mobilisées pour manipuler cette machine de spectacle. Seuls les artistes peuvent y accéder et l'actionnent telle une marionnette. Le bal des manipulateurs-lilliputiens est mis en scène, le geste du marionnettiste contribue à la fable. De nombreux éléments d'apparats sont présents et, sont conçus comme des accessoires qui racontent l'histoire.

Dimensions : hauteur 11,2 mètres, largeur 7.2 mètres, longueur 22 mètres (avec essieu et moteur).



Figure 75 et 76 : L'Éléphant machine de ville. Attraction des Machines de l'île.

Source, Emmanuelle Gangloff.

Le Grand Éléphant machine de ville, attraction des Machines de l'île :

Usage : architecture mobile qui fait partie de l'équipement des Machines de l'île. Conçu pour rester à Nantes, l'équipement forain est soumis aux normes d'accessibilité d'un lieu public. Des aménagements spécifiques ont été réalisés pour l'accueil du public (sortie de secours à l'arrière de la machine par exemple).

Jauge : 49 visiteurs peuvent monter à bord. 1 handicapé.

Personnel nécessaire au fonctionnement : trois agents minimum sont mobilisés pour l'exploitation, un chauffeur, une personne pour l'accueil du public et à l'extérieur un machiniste.

La facture de l'éléphant est plus détaillée, il n'y a pas d'éléments mobiles d'apparats.

Dimensions : hauteur 12 mètres (Vélu inclus), largeur 8 mètres, longueur 17 mètres (avec essieu et moteur). Moteur 450 chevaux. Poids : 48.5 Tonnes.

Durée de l'expédition : 30 minutes. Particularité du parcours : initialement aller-retour, depuis 2011 une boucle avec trois embarquements (au niveau des nefs, du carrousel et à l'arrière du bâtiment).

Le Grand Éléphant, d'un élément de décor à une architecture mobile

En mettant côte à côte les deux éléphants, l'univers esthétique et la facture sont similaires, mais il y a des différences qui dépendent de l'usage. D'un côté il s'agit d'un objet-protagoniste élément d'une fable urbaine racontée sur une temporalité courte à l'échelle d'une ville (à savoir quelques jours) et de l'autre c'est une machine accessible au public qui reste de façon pérenne sur un site choisi. L'éléphant pérenne vient symboliser une mémoire collective autour de grandes parades urbaines, tout en se détachant progressivement de l'histoire fictive racontée par la première compagnie lors du spectacle. Pour le directeur artistique, les projets pérennes ont aussi une imprégnation théâtrale ; il distingue trois phases du projet comme l'on peut voir trois actes au théâtre :

« Dans la philosophie de travail et l'éthique que développe la compagnie, il y a le fait que la construction soit valorisée comme un premier acte théâtral posé. Construire à vue, et être vu à construire est un premier acte. Réaliser un spectacle est un autre acte théâtral. Ensuite les objets qui ont été le décor, les protagonistes de la scène de ce spectacle deviennent des objets plastiques, des sculptures, qui peuvent supporter un regard de façon indépendante du spectacle. Ce sont des objets qui en soi peuvent être observés et vivre dans le temps. Et donc ces trois temps ont fait que nos propositions ont pu s'élargir au-delà du cadre de l'événementiel. Les machines ont pu jouer dans les spectacles et ensuite devenir ce que j'appelle des « machines de villes ». Ce sont des machines citoyennes, destinées à acquérir une conscience citoyenne avec le transport de personnes et à rester de façon plus pérenne dans le territoire. »⁵⁷⁷

Pour la conduite de la première phase, la phase de monstration de la construction à vue n'existait pas, car la compagnie n'était pas encore dotée de L'Atelier sous les neufs⁵⁷⁸, par contre le fait qu'un éléphant de même facture soit rendu visible lors d'un spectacle de la troupe Royal de Luxe constitue l'amorce du projet et a servi à l'appropriation par les habitants du *Grand Éléphant*. Si l'on compare les deux éléphants, on retrouve dans la proposition de monstration gratuite la même implication du spectateur, à savoir la vision d'un éléphant protagoniste d'un récit qui s'appuie sur le contexte du territoire engagé⁵⁷⁹. Cette histoire est le point de départ de la *naissance* de l'éléphant pérenne, mise en scène dans une inauguration spectaculaire, reprenant des codes des arts de la rue⁵⁸⁰.

La différence d'usage est un point clef qui montre les arrangements fait pour qu'un objet de même taille puisse exister de façon pérenne avec la prise en compte de la vue du visiteur. Comme l'indique Marion Lyonnais dans le cadre d'une scénographie d'exposition « *l'objet est*

⁵⁷⁷ François Delarozzière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁵⁷⁸ Cet atelier d'environ 3000 m² est situé dans deux des neufs Dubigeon (à l'ouest) et mis en visibilité aux visiteurs de la Galeries des Machines, par un système de passerelles au deuxième étage. Lors de la construction de l'Éléphant, la compagnie La Machine disposait d'un atelier au niveau des halles Alstom, ce dernier n'était pas accessible au public.

⁵⁷⁹ C'est d'ailleurs aussi à cet endroit que l'on retrouve des points de discordes notables entre la compagnie Royal de Luxe et ce projet, car ce projet s'appuie sur le souvenir fugace d'une narration, mais ne propose une narration aussi marquée. Ici, la narration s'appuie sur une dimension poétique et sur la possibilité pour le spectateur-visiteur de passer de l'autre côté (côté coulisse).

⁵⁸⁰ Lors de l'inauguration, l'éléphant est volontairement caché par un drap, puis se dévoile et des jets de cartes postales (10 000 cartes distribuées) accompagnent sa déambulation sur le site des chantiers.

mis en jeu par la représentation, il est animé, manipulé pour produire du sens »⁵⁸¹. Le sens entre deux objets évolue progressivement. Pour Royal de Luxe, *L'Éléphant* est au service d'une fiction alors que *Le Grand Éléphant* révèle la ville et se rattache de façon plus poétique à son histoire passée. L'animal s'inscrit dans son contexte et trouve un écho dans la fabrique d'un imaginaire urbain tourné vers des mythes et grandes figures locales (les chantiers sous la caméra de Jacques Demy, la référence à l'univers de Jules Verne ou encore les grands inventeurs de machines comme Léonard de Vinci). Des différences peuvent être notées aussi concernant leur emprise sur le territoire de Nantes et l'insertion dans le flux urbain ; spatialement, *Le Grand Éléphant* couvre un territoire bien moins grand que *L'Éléphant* spectacle, il reste associé à un parcours défini sur le site des Chantiers (voir annexe n°8). Au sein des Machines de l'île, une attention particulière est portée au cheminement des visiteurs dans la façon dont l'éléphant est donné à voir, et dont le parcours — avant et après la visite — est réalisé. Il y a finalement un passage progressif de l'objet dans une typologie scénographique de l'utilisation de ville comme scène à l'émergence du théâtre urbain spécifique dont les limites sont constituées par l'espace couvert avec des protagonistes personnalisés qui s'insèrent dans la ville.

Les nefs Dubigeon, d'un bâtiment parapluie à un théâtre urbain avec des protagonistes permanent

Le Grand Éléphant fonctionne avec son bâtiment parapluie, qui abrite L'Atelier, La Galerie des Machines et La Branche prototype de l'Arbre aux Oiseaux. Cet équipement prend place dans les nefs Dubigeon, lieu jadis destiné aux chantiers navals. Les maquettes d'études et des machines qui seront installées dans les projets suivants sont exposées au sein de La Galerie. Enfin, l'observation et l'expérimentation de la Branche prototype de l'Arbre aux oiseaux, devenu *Arbre aux Hérons*, vient clôturer la visite. Dès la livraison de l'équipement, le parcours de visite est défini. Ainsi le public, après avoir acheté son billet peut accéder à l'équipement de deux manières :

- soit par La Galerie des Machines
- soit par *Le Grand Éléphant*.

Dans les faits, la billetterie est située à l'entrée de La Galerie des Machines et donc le chemin le plus naturel pour les visiteurs est de visiter en premier La Galerie, puis d'aller dans l'autre nef pour embarquer au bord du *Grand Éléphant* ou poursuivre sa visite. Pour accéder à la billetterie, il faut passer devant le lieu de station de l'animal mécanique ce qui multiplie les chances de voir *Le Grand Éléphant* auparavant et/ou d'avoir déjà effectué le tour du site à la *rencontre* du pachyderme.

⁵⁸¹ Lyonnais, *Du théâtre au musée*. p.389.

Encadré n°28 : Les Machines de l'île ; séquençage de la visite



Figure 77 : Arrivée sur place. Le Grand Éléphant est stationné



Figure 78 : Le Grand Éléphant débute son parcours
Source <http://evaettorocoro.com/page/11/>, consulté le 01/10/2017.



Figure 79 : Vue sur l'espace intermédiaire au niveau de la billetterie



Figure 80 : Vue sur l'espace intérieur, La Galerie des Machines

Source <http://evaettorocoro.com/page/11/>, consulté le 01/10/2017.



Figure 81 : Vue sur l'Atelier de la compagnie



Figure 82 : Vue à dos du Grand Éléphant

Source <http://evaettorocoro.com/page/11/>, consulté le 01/10/2017.



Figure 83 et 84 : Vue de la branche prototype

Source <http://evaettorocoro.com/page/11/>, consulté le 01/10/2017.



Encadré n°28 (suite) : Les Machines de l'île, séquençage de la visite

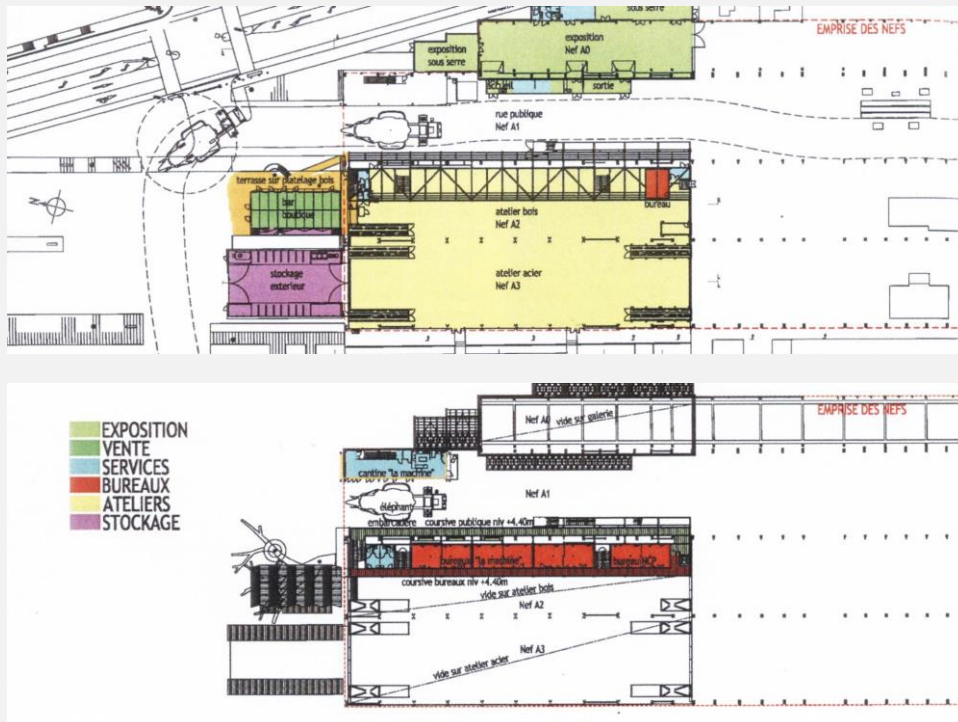


Figure 85 et 86 : Plan des nefes Dubigeon, partie Machines de l'Île. Architectes ; Christophe Theilmann et Nicole Concordet. Source, Actualité de la Scénographie n°141, 2005.



Figure 87 : Perspective dessinée du parvis des Naves au Carrusel des Mondes Marins. Source, dossier de presse Les Machines de l'île 2017. p.17.

Le cheminement proposé dans l'espace public, a pour effet sur le public d'être un *teaser* de l'offre artistique présente dans les espaces privés (soumis à un accès payant). Les frontières entre les différents mondes sont travaillées pour renvoyer à un univers en cohérence comme

les photos suspendues et le graphisme⁵⁸² qui incitent au voyage et qui préfigurent l'univers présent dans l'espace payant. C'est un espace couvert *vide*, conçu en creux, un espace de circulation et de respiration, qui s'anime lorsque *Le Grand Éléphant* entre en scène et fait le lien avec l'espace extérieur. L'espace est accessible de jour et de nuit. Au sein de ce *creux*, un certain nombre d'événements peuvent prendre place et animent les nefs (nous y reviendrons dans le paragraphe suivant). La culture des arts de la rue perdure dans le temps court des représentations qui se nichent sous les halles avec *Le Grand Éléphant* comme arrière-plan de l'action artistique proposée.

Le cheminement payant à son inauguration était d'une durée d'environ 1h30 si l'on choisissait de faire l'ensemble des activités proposées à savoir la visite de La Galerie et le voyage à dos de pachyderme⁵⁸³. Tout comme c'est le cas actuellement, le spectateur déambule d'abord au sein de La Galerie des Machines, puis traverse les nefs (l'espace public) pour se rendre sur les coursives et avoir une vision de l'animal de plus haut et rapproché. Ensuite, il est conduit à entrer dans une salle ouverte au troisième étage. À cet endroit une vue sur l'Atelier lui est proposée (figure n°81, encadré n°28), pour observer les constructeurs en train de produire les nouvelles machines et la visite se termine par le visionnage d'un film. Enfin, pour sortir de l'attraction, le spectateur doit passer par la branche prototype qui offre un panorama sur la ville (figure n°83-84, encadré n°28).

Entre parcours scénographié et théâtralisation d'un espace intermédiaire

La scénographie est présente de deux manières dans ce projet qui correspond aux types d'expériences proposées pour le visiteur. D'abord, si l'on évoque la partie payante de l'équipement, il s'agit d'une scénographie d'exposition théâtralisée. En effet comme au musée un parcours scénographié est proposé pour faire le lien entre des objets qui s'animent. Des animaux mécaniques comme La Chenille ou encore L'Araignée s'éveillent grâce aux manipulations des médiateurs (figure n°80, encadré n°28). Le public est invité à assister à chaque saynète, certains spectateurs montent sur les machines. Puis il y a un moment de démonstration théâtralisée qui permet l'infusion d'une narration autour de ce bestiaire *fantastique* et l'interaction avec le public (infusion d'une dimension théâtrale). Par ailleurs, de nombreux procédés de mise en visibilité sont effectués en traitant des points de vue du spectateur avec des dispositifs de monstration. D'abord dans le surgissement du *Grand Éléphant* par rapport au flux urbain, puis à l'intérieur de l'espace, il y a une mise en présence du spectateur qui, avec l'aide des manipulateurs active le bestiaire, l'expérimente, et l'ensemble se personnifie. Ensuite des effets de perspectives sont aménagés, les points de vue sont séquencés par la multiplication de belvédères (sur un Héron, sur l'Éléphant, au sein des nefs, sur La Branche). C'est un travail en plan comme au théâtre avec une mise en vue qui prend en compte la face et le lointain dans le même temps. De nombreux procédés scénographiques mis en place aboutissent à une théâtralisation des espaces, et nous conduisent à qualifier cet équipement en théâtre urbain.

⁵⁸² Voir annexe n°10.

⁵⁸³ Ces données ont été récupérées des archives de Nantes métropole.

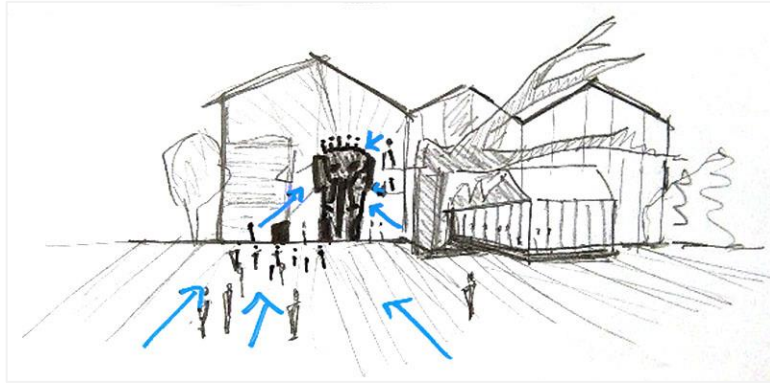


Figure 88 : Schéma théâtre urbain sur les Nefs. Source, Emmanuelle Gangloff.

Tour à tour les codes du théâtre sont repris et L'Éléphant saynète de spectacle pour le parcours gratuit, se transforme, pour l'expérience, en éléphant de ville théâtre urbain, où la scène est à l'extérieur et les rapports s'inversent, le visiteur devenant acteur involontaire.

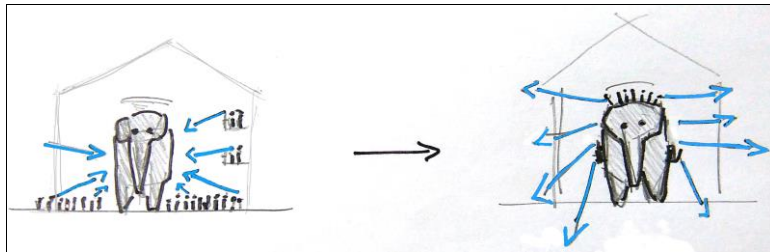


Figure 89 : Saynètes de L'Éléphant, inversion du rapport acteur/spectateur. Ouverture du point de vue sur la ville. Source, Emmanuelle Gangloff.

Une fonction de scénographie urbaine est présente dans l'espace d'entre-deux qui transforme ce *lieu-parapluie* ouvert en espace public et réactualise une forme de théâtre urbain⁵⁸⁴. Cette dernière organise les rapports entre l'objet montré et un public spectateur sur l'espace public. Il y a une complexification de la place du spectateur, dont le rôle évolue, car en entrant dans la partie payante, il se voit proposer une expérience *in situ* ou il devient à son tour acteur involontaire de l'attraction⁵⁸⁵.

Une des clefs de lecture pour objectiver la présence ou non d'une fonction de scénographie urbaine dans la construction spatiale de l'équipement est de différencier le parcours gratuit et le parcours payant. Le parcours gratuit réitère la vision que l'on pouvait avoir de l'animal pendant les parades et actionne la mémoire symbolique véhiculé par les souvenirs et/ou la communication autour de cet imaginaire. L'architecture éphémère mobile peut être vécue comme un lieu de scène où les comédiens ont été remplacé par du public qui font le spectacle. Il y a donc une fonction de scénographie dans l'organisation des rapports entre l'objet montré et le public dans un espace de représentation atypique. Le parcours payant, lui,

⁵⁸⁴ Ici, il est fait particulièrement référence au théâtre de tréteau et au jeu de la Paume comme ils ont pu être décrits au sein du chapitre 1.

⁵⁸⁵ Voir à ce sujet : Anne Bossé, *La visite: une expérience spatiale*, Collection « Espace et territoires » (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015).

amorce une théâtralisation des espaces convoquant une « *monumentalité multidirectionnelle* »⁵⁸⁶, avec l'établissement d'un parcours au travers des salles d'expositions et des points belvédères. La mise en lumière et en vie des saynètes est effectuée par des médiateurs-manipulateurs dont le discours oscille entre un récit fictionnel et la diffusion d'informations factuelles sur le poids des machines, les procédés de constructions et leur devenir. Néanmoins pour évoquer la fonction de scénographie telle qu'elle a été décrite dans le chapitre 3, il nous semble que l'intérêt dans ce projet est la présence d'un espace entre-deux, qui fait le lien entre ces deux visions, et qui active le levier d'une culture de l'éphémère pour perdurer. Cet espace ouvert est géré tour à tour comme l'espace de représentation d'un spectacle de rue, ou encore comme un théâtre urbain, qui réactive la notion d'agora urbaine. Les fonctionnalités de la scénographie urbaine se complexifient au service d'une représentation ou l'interaction avec le public prend toute son importance (le rôle du visiteur change) formant un théâtre de relation⁵⁸⁷. Nous pouvons donc affirmer que de l'éphémère est née une architecture permanente, *Le Grand Éléphant* au sein des *Machines de l'île*. Il s'est inscrit durablement dans une vision sensible, poétique et symbolique de la ville. Lorsque des installations artistiques durent, la scénographie urbaine se transforme. Le geste scénographique initial – organiser l'espace de la représentation – correspond finalement à la mise en récit des événements, en gérant l'espace et le temps du projet urbain⁵⁸⁸. Il y a une dissociation entre la narration faite lors d'un spectacle prévu sur un temps court, qui cherche à marquer les esprits dans une certaine immédiateté à la narration développée dans le cadre d'un projet du type *Les Machines de l'île*. Néanmoins cette dernière – pas forcément conscientisée au départ par les artistes – s'appuie sur la première pour se développer et s'enrichir, relayé par les concepteurs, mais très vite aussi par les acteurs de la transformation urbaine et les services de la Ville. Dans ce mouvement de pérennisation d'une culture des arts de la rue sur un temps long (2007 - à aujourd'hui), la narration proposée s'infuse pour mettre en place les conditions d'un théâtre urbain spécifique. Avec l'entrée en jeu de nouveaux acteurs, nous voyons émerger une fonction de scénographie urbaine pour faire le lien entre l'espace du rêve (la dimension d'attraction touristique) avec la vie réelle et les usages du quotidien. Les nefs, espace interstice, connecte l'ensemble.

⁵⁸⁶ Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue. la ville en scènes*. p. 54.

⁵⁸⁷ Freydefont, *Le théâtre de rue*.

⁵⁸⁸ Voir à ce sujet, Emmanuelle Gangloff, « La scénographie urbaine, émergence d'une fonction », *L'observatoire*, n° 47 (Hiver 2016): 48-52.



Figure 90 : Le Carrousel des Mondes Marins et le Grand Éléphant.

Source, Les Machines de l'île de Nantes

Le Carrousel des Mondes Marins, un prolongement du théâtre urbain

L'attraction touristique contribue au développement d'un *storytelling* de ville tout en impactant les pratiques quotidiennes urbaines au sein de l'agglomération. En 2012, les Nantais ont pu assister à l'inauguration du *Carrousel des Mondes Marins* lors de la célébration de la Fête nationale. La livraison de cette deuxième phase étend l'impact des Machines de l'Île sur le territoire. Contrairement aux éléments de la première phase, la réversibilité du *Carrousel* n'a pas été envisagée⁵⁸⁹. Ce bâtiment est maintenant bien ancré et sa destruction n'est pas au programme dans les prochaines années. Pour *Le Grand Éléphant*, la situation est différente, l'équipement dispose d'un bail précaire de 10 ans qui arrive à son terme en 2017⁵⁹⁰. D'ailleurs, sur le plan des transformations du projet urbain, le parcours du Grand Éléphant est traversé par une voie de transport en commun⁵⁹¹. Selon un chargé de projet à la Samoa, le projet devrait disparaître ; « *son départ doit être mis en scène comme son arrivée en faisant quelque chose de spectaculaire* »⁵⁹². Malgré ses éléments contradictoires, il y a pourtant une prise de confiance de la part de la Communauté Urbaine. Après avoir lancé le projet comme une phase réversible (dans une pérennisation d'une culture éphémère), la deuxième étape transforme l'équipement en une architecture pérenne. Avec l'extension du projet et l'agrandissement de la surface investie, la fonction de scénographie urbaine est convoquée pour faire perdurer la connexion des habitants de cet espace et pour organiser le rapport spatio-temporelle du site des chantiers afin qu'il soit en capacité d'accueillir d'autres propositions d'animations urbaines dans ce lieu. La scénographie organise les conditions de perméabilité entre un espace circonscrit et un espace public, tout en prenant en charge les aspects sensibles du projet urbain. Cela se traduit spatialement par une attention aux points de vue et à la mise en visibilité du *Carrousel*. Ainsi, comme l'énonce le directeur artistique de la compagnie La Machine ;

⁵⁸⁹ Selon les propos de Virginie Barré, chargée de projet à la SAMOA, entretien réalisé le 01/04/15.

⁵⁹⁰ Nous n'avons pas d'informations quant à la prise de décision du renouvellement à ce jour, néanmoins au regard de la façon dont l'Éléphant est devenu un symbole de la ville, dont l'image est relayée partout, le renouvellement sera très probablement acté.

⁵⁹¹ Samoa, SuaPs, Plan des transformations, île de Nantes. Figures paysagères, mobilité, sites de mobilités. Plan Mise-à-jour le 04 novembre 2013.

⁵⁹² Selon les propos de Virginie Barré, entretien réalisé le 01/04/15.

« Le Carrousel c'est fermé on n'en voit pas de l'extérieur mais on en voit assez pour avoir envie de rentrer dedans, on laisse voir à travers les structures, on a fait attention à l'inclusion dans le paysage comme les estacades existantes. »⁵⁹³

L'organisation des parcours des visiteurs et la temporalité du récit animé par les déplacements des spectateurs convoquent aussi une compétence scénographique. L'ensemble produit un univers cohérent, dans lequel il est facile de s'immerger laissant le spectateur choisir son niveau d'expérience et la possibilité d'augmenter cette dernière dans un usage de loisir comme dans un parc d'attraction avec l'offre payante. Ce projet fait varier les possibilités d'appréhender le site pour les personnes s'y déplaçant. De passant, une personne peut devenir visiteur, spectateur et enfin acteur. Le fait de passer d'un état à l'autre facilement devient vecteur de lien, et permet d'atténuer la présence de frontières physiques dans la ville. L'espace du rêve se mélange au réel et la scénographie organise les transitions.

L'Arbre aux Hérons, une vision utopique de la ville relayée par la gouvernance urbaine

Après avoir étudié la façon dont la dimension scénographique inhérente à la conduite d'un spectacle de rue avait pu être mobilisée par La Machine pour développer une compétence spécifique dans ce passage entre un projet éphémère et un projet d'aménagement urbain, nous pouvons nous demander comment elle peut continuer à être sollicitée dans ce projet. En effet, le projet artistique prévoit un fonctionnement par phase, la troisième étant l'arrivée de *L'Arbre aux hérons*, géant d'acier constitué de 22 branches végétalisées, reliées par des belvédères et passerelles offrant des points de vue inédits sur la ville. Cette structure monumentale devrait faire 35 mètres de haut et 50 mètres de circonférence.

Encadré n°29 : L'Arbre aux Hérons, maquette du projet



Figure 91 : Illustration du projet. Stephan Muntaner. Source, *Le projet d'un Arbre aux Hérons sur de bons rails*. <http://www.presseocean.fr> 23/01/2015, consulté le 18/09/2017.

Figure 92 : Photo de la maquette. Source, www.lamachine.fr, consulté le 18/09/2017.

En 2013, La Galerie est réaménagée autour du projet de *L'Arbre aux Hérons*. Une maquette de l'arbre prend place au centre de l'espace. Des *machines à perspectives* permettent de tester les rapports d'échelles. Le public occupe une place centrale. La jauge prévue est de 400 personnes à bord en même temps.

⁵⁹³ François Delarozzière, entretien réalisé le 05/11/2014.

La question de la place d'un art éphémère par rapport à une installation pérenne dans cette troisième étape du projet revient au premier plan des actions menées par la Métropole. En effet, la Ville a séquencé le projet afin de mesurer le risque et de l'évaluer en termes d'attractivité et d'impact sur l'image de la cité portuaire. Cette étape marque le passage définitif d'un projet réversible à un projet pérenne qui impacte l'image du territoire nantais. De plus, contrairement aux Machines de l'île, l'œuvre monumentale n'a pas *a priori* de fonction spécifique de type théâtre urbain.

Ensuite *L'Arbre aux Hérons* par ses proportions monumentales deviendrait la partie majeure des projets des Machines de l'île et pourrait devenir le nouvel élément emblème (*L'Arbre aux Hérons* sera trois fois plus haut que *Le Grand Éléphant*). Avec la réalisation de cette troisième partie, de nombreux changements symboliques accompagneront la transformation formelle et spatiale de la proposition artistique laissant présager l'émergence d'un besoin de scénographie urbaine pour accompagner ce changement. *L'Arbre aux Hérons* donne la possibilité de porter un regard sur la ville dans un périmètre encore plus étendu, tout en interrogeant un rapport à l'urbanité qui intègre des éléments artistiques théâtralisés⁵⁹⁴. Cela pose aussi la question du jeu d'acteurs qui se transforme à nouveau ; en effet, les artistes sont devenu parti-prenante — acteurs de l'animation du territoire — et doivent pouvoir se détacher de cette position institutionnelle. Les concepteurs des Machines de l'île redeviennent artistes à l'initiative dans la défense de leur projet avec cette capacité de faire des propositions ; « *Non le politique ne sait pas ce qu'il demande ni ce qu'il veut. Il est là pour faire des arbitrages, mais pas là pour faire des propositions, ce n'est pas un acteur le politique.* »⁵⁹⁵

En 2015, un coup de frein est donné au projet avec l'annonce de la maire de Nantes, Johanna Rolland, de son report à une date ultérieure à son mandat (2014-2020). Deux raisons principales sont évoquées ; son coût et l'absence d'emplacement adéquat. Les deux concepteurs travaillent à apporter des solutions ;

« *L'Arbre aux Hérons ça fait depuis 2002 qu'on est dessus, si c'est pour 2019 ou 2020, ça ne veut pas dire qu'on ne fera pas d'erreur, mais on a le temps de sédimenter des couches de réflexion. Au bout d'un moment avec la pratique on est les seuls capables de le faire parce qu'on a tellement vu les pistes et les fausses pistes.* »⁵⁹⁶

Sur la question du coût, ils lancent un appel au *crowdfunding*, l'un destiné aux habitants de Nantes et sympathisants du projet, l'autre destiné aux entreprises et mécénats privés (possibilité pour les entreprises de financer *sa propre branche*). La volonté affichée par la municipalité est d'obtenir un financement en trois tiers entre subventions municipales, subventions régionale, d'état ou européenne et financement privé pour supporter le risque

⁵⁹⁴ Sur cette question lire le mémoire de Perrine Attinger qui porte sur le dispositif de *L'Arbre aux Hérons*. Elle décrit l'ensemble des éléments qui contribueront au développement d'éléments théâtralisés, notamment par l'actionnement de machines dynamiques. Perrine Attinger et Marcel Freydefont, *L'Arbre aux Hérons, projet en devenir de la compagnie la Machine, outils d'expérimentation de la ville: un dispositif scénographique pérenne et monumental sur le territoire urbain* (Nantes: École nationale supérieure d'architecture de Nantes, 2013).

⁵⁹⁵ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁵⁹⁶ Ibid.

d'un tel projet. Concernant le site possible, Pierre Orefice nous a évoqué les nombreuses pistes et fausses pistes, et lors de l'interview conduite en 2015 la question n'était pas encore tranchée. Le choix du site d'accueil cristallise les critiques. Son implantation initiale sur la pointe Est de l'île de Nantes au centre du parc le Crapa ne convient pas, les opposants au projet évoquent une potentielle *disneylandisation* de l'île.

L'agglomération soutient finalement le projet et rend publique sa décision en juillet 2016 en révélant le choix du site de la carrière Miséry. Le terrain est situé au bord de la Loire, côté Nord, au sein du quartier bas-Chantenay. *L'Arbre aux Hérons* ne sera donc pas localisé sur l'île de Nantes, mais reste à proximité des Machines de l'île (voir annexe n°8), il suffira de traverser la Loire et de longer le fleuve pour atteindre ce site (environ deux kilomètres de distance). Qualifié par les services de la Ville comme un « *amphithéâtre naturel* »⁵⁹⁷, ce site offre des possibilités de dialogue avec *L'Arbre* par un jeu de proportions.



Figure 93 : photomontage de *L'Arbre aux Hérons* à la carrière Miséry. Vue de la pointe ouest de l'île. Source, Emmanuelle Gangloff.

Cette troisième phase amorce un changement de situation pour le projet des Machines de l'île, qui s'échappe de l'île de Nantes pour accompagner une nouvelle fois un projet de transformation urbaine. Finalement ce sont des questions de proportions, de spatialités qui reviennent au premier plan pour que *L'Arbre aux Hérons* — sorte de geste artistique fort, œuvre d'art dénuée de fonction — puisse servir un projet urbain et donner corps à une mutation du territoire. Comme l'indique Jean-Jacques Delfour, il s'agit de « *découvrir de la ville selon des perspectives inédites* »⁵⁹⁸. Ce projet donne à réfléchir sur la façon dont une culture éphémère issue des arts de la rue constitue un lien pérenne entre art et ville après dix ans de succès, partant de la découverte des Machines de l'île aux différentes évolutions (Le Carrousel des Mondes Marins, les changements de La Galerie, et le projet de *L'Arbre aux Hérons*).

L'étude des Machines de l'île, nous a montré comment une fonction initialement présente au théâtre s'est exportée produisant un théâtre urbain nantais. Alors que la troisième phase du

⁵⁹⁷ Ce terme est employé pour décrire le choix de la carrière Miséry et réactualise le lien avec la dimension théâtrale du projet, voir, <https://www.nantes.fr/home/actualites/ville-de-nantes/urbanisme/2016/arbres-misery.html>, consulté le 20 juillet 2016.

⁵⁹⁸ Jean-Jacques Delfour, « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral », *Espaces et sociétés*, n° 90 (1997), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619680m>. p.146-166.

projet est lancée, la question de l'usage revient au centre d'une politique d'extension de l'équipement culturel en relation avec le développement urbain. L'une des raisons du succès des Machines de l'île⁵⁹⁹ est — en plus d'abriter une œuvre artistique déposée qu'est *Le Grand Éléphant* — que ces concepteurs ont intégré une dimension scénographique pour permettre à un théâtre urbain autonome de voir le jour. Avec cela, nous pouvons distinguer à la fois une partie attraction et une partie que l'on qualifie de *scénographie urbaine* dans le maintien d'un espace entre-deux qui agit en connecteur entre la rue et l'espace privé dédié à la visite des attractions. À travers le futur *Arbre aux hérons*, l'intégration d'une dimension scénographique se pose pour relier l'œuvre à son contexte alors que les concepteurs reviennent à leurs positions d'artistes et défendent une architecture sculpturale monumentale. Avec le choix de la carrière Miséry, un espace entre-deux pourrait se déployer pour connecter spatialement et symboliquement l'arbre au cadre urbain voisin (liaison entre le haut et bas-Chantenay, connexion avec le square Swob notamment). L'espace scénographié est vecteur d'urbanité, comme c'est le cas sous les nefs. En une dizaine d'année, les positionnements ont bien changé de la part des artistes, mais le projet des Machines de l'île a permis l'entrée en jeu de nouveaux acteurs dans la fabrique urbaine, interrogeant les aspects artistiques, symboliques et poétique du développement urbain.

2.3. La Ville qui institutionnalise la vision de l'artiste, un éléphant symbole

Après avoir décrit les conditions d'installation de l'équipement Les Machines de l'île et ses caractéristiques, nous allons maintenant nous focaliser sur les points d'évolutions provoqués par le projet dans la relation avec les acteurs culturels, touristiques et du développement urbain de l'agglomération nantaise. Ainsi le projet des Machines de l'île est rapidement devenu emblématique de la Ville de Nantes, devenant une image iconique. *Le Grand Éléphant* s'est muté en un symbole puissant de la ville, avec une prise de relais des services de communication dès l'annonce de la réalisation du projet. L'image de l'animal est apparue pour la première fois sur l'affiche du spectacle *La visite du sultan des indes sur son éléphant à voyager dans le temps* de la compagnie Royal de Luxe puis a accompagné les évolutions décrites dans le paragraphe précédent. La représentation visuelle de l'éléphant évoque tour à tour un élément de spectacle puis une architecture de ville. Le pachyderme s'est transformé en un emblème de la ville comme nous le montre les différents visuels ci-dessous et a été relayé sur de nombreux supports de communication promotionnelle et institutionnelle.

⁵⁹⁹ En 2007, il y a eu 288 000 visiteurs. En 2016, 665 000 personnes ont visité les Machines de l'île.

Encadré n°30 : Les différentes représentations visuelles de l'éléphant

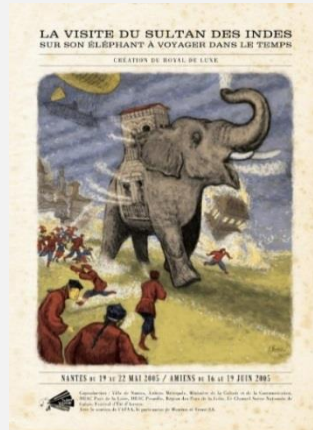


Figure 94 : L'affiche du spectacle *La visite du sultan des Indes*.
Source, Royal de Luxe.

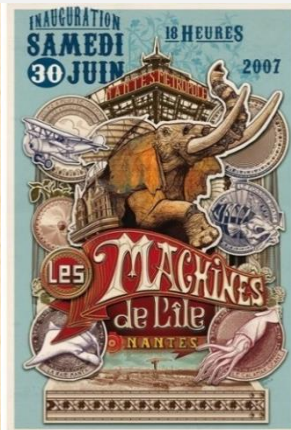


Figure 95 : L'affiche de l'inauguration des Machines de l'île.
Source, Les Machines de l'île.



Figure 96 : Affiche campagne de pub *ohlala* 2009.
Source www.ohlala.fr, consulté le 05/02/2014.



Figure 97 : Affiche illustration par Jean Jullien. Source, Le Voyage à Nantes.



Figure 98 : Logo French tech, Nantes Tech. Source, <http://www.lafrenchtech.com>, consulté le 20/10/2016.



Figure 99 : Signalétique installée en 2013 à proximité du trajet de l'Éléphant.
Source, Emmanuelle Gangloff.

Si l'on revient au choix de l'animal, cela semble s'être fait par jeu d'opportunité. Pour des raisons scénographiques, d'emblée, les contraintes imposaient de choisir un mammifère avec un corps assez large pour pouvoir y loger un espace intérieur accueillant du public ainsi qu'un espace extérieur de type belvédère à poser sur son dos. Cette architecture mobile étant conçue par des figures du théâtre de rue issue de Royal de Luxe, nous avons cherché quelles étaient les différents animaux qui auraient pu se transformer en machine de ville. La Girafe mécanique, présente dans le spectacle *Les chasseurs de Girafes* (2000) n'offre pas les possibilités de l'Éléphant mécanique en termes d'architecture (morphologie peu adaptée). L'autre animal qui aurait pu être envisagé est un rhinocéros, animal cher à la compagnie Royal de Luxe, et qui fait écho à la sculpture d'Henri Alfred-Jacquemart⁶⁰⁰. Quoi qu'il en soit, la présence de l'Éléphant dans un spectacle de Royal de Luxe a constitué l'amorce de la narration inhérente au projet pérenne, et a rendu le choix légitime. En effet, après recherches, les concepteurs ont très peu été interrogés sur le choix de cet animal plutôt qu'un autre. Dès l'annonce de sa réalisation de nombreux dossiers⁶⁰¹ sont consacrés à ce projet, se focalisant sur l'idée d'un bestiaire fantastique composé de nombreuses créatures mécaniques (*Le Luminaire des grands fonds, Le Calamar à rétropropulsion, Le Poisson-pirate et Le Grand Éléphant*). De ces quatre sculptures, trois sont destinées au *Carrousel des Mondes Marins*. *Le Grand Éléphant* entre en scène dans la continuité d'une tradition théâtrale. Dès son inauguration les affiches sont placardées dans toute la ville et des cartes postales à son effigie sont distribuées dans de nombreux points relais. L'animal devient donc rapidement un « totem »⁶⁰² pour communiquer sur le projet des Machines de l'île, mais son image est aussi saisie par la ville pour raconter la transformation urbaine de l'île de Nantes. Dans la revue municipale *Nantes passion* en 2007 *Le Grand Éléphant* est décrit de la façon suivante ;

« Imaginez... Imaginez un éléphant, un grand et bel éléphant, semblable à s'y méprendre à ceux des bords du Gange ou des jardins du Taj Mahal. Comme ses cousins de l'Inde lointaine, il barrit, fait jaillir de l'eau de sa trompe, et vous emmène sur son dos pour un extraordinaire voyage. Pourtant, cet éléphant-là n'est pas tout à fait comme les autres. Sa peau est en tulipier de Virginie, sa carcasse osseuse est un complexe mécanique hydraulique irrigué par quatre tonnes d'huile, et pour lui, Nantes vaut bien Bombay. »⁶⁰³

Un grand récit urbain débute, décliné à plusieurs niveaux. Le mythe construit par les concepteurs de l'équipement culturel est diffusé par les artistes eux-mêmes mais aussi par les services de communication de la Ville. En se basant sur cette proposition artistique, la gouvernance urbaine trouve les moyens de diffuser largement un imaginaire urbain qui « par l'usage d'emblèmes, de symboles, (...) permet de s'approprier un espace, de transmettre une

⁶⁰⁰ Ce Rhinocéros en fonte de fer a été réalisé en 1978 à Nantes dans les usines Jean Voruz (actuellement connues sous le nom des Halles Alstom) pour l'Exposition Universelle de 1878 ayant lieu à Paris. Jean-Luc Courcoult, directeur de la compagnie Royale de Luxe évoque à plusieurs reprises dans ses ouvrages son attachement pour son animal préféré le rhinocéros.

⁶⁰¹ Le magazine municipal *Nantes passion* consacre une dizaine de dossiers à ce projet. *Le Grand Éléphant* fait par ailleurs régulièrement la une des journaux et l'objet de parutions spéciales.

⁶⁰² Sur cette question du totem voir : Claire Guiu et Zoé Wambergue, « « Voyage à Nantes » : l'art pour déployer l'urbanité ? », *Géographie et cultures*, n° 84 (1 décembre 2012) : 141-44.

⁶⁰³ Magazine Nantes Passion dossier « Le monde merveilleux des Machines de l'île », n°10, 2007, p.11.

appartenance territoriale constitutive de l'identité collective et/ou individuelle »⁶⁰⁴. Un *storytelling* à la nantaise commence avec la mise en place d'un nouvel ordre narratif qui s'appuie sur la réalisation d'un équipement culturel, en démultipliant les récits autour de l'univers déployé par les artistes, pour évoquer plus largement l'avancée du projet de ville. *Le Grand Éléphant* est utilisé ensuite comme emblème — et non plus simplement comme le symbole d'un grand récit urbain issu d'une saga théâtrale — afin de communiquer autour d'une ville créative qui fait le « *pari de la culture* »⁶⁰⁵. L'Éléphant mécanique devient un symbole pour promouvoir le tourisme local avec la campagne promotionnelle *ohlala*⁶⁰⁶ (voir encadré n°30), puis différentes structures s'emparent de cette figure pour évoquer un dynamisme créatif. Des entreprises et organisations ont intégré ce symbole dans leur logo pour évoquer leur localisation à Nantes, (*Nantes french Tech* avec son éléphant rose, voir encadré n°30). L'animal fait aussi l'objet de détournements, des artistes, comme Jean Jullien, caricaturent l'animal (voir encadré n°30), l'englobant comme partie du patrimoine culturel nantais. Enfin, ce symbole est venu augmenter les signes présents dans l'espace public à proximité de l'équipement participant d'une narration spatialisée délimitant physiquement les espaces de transitions entre les Machines de l'île et le flux urbain quotidien (voir encadré n°30). Le pachyderme est *logotypisé* au service d'une ville qui souhaite se décrire comme créative et dynamique culturellement. L'inclusion d'une culture théâtrale éphémère passe aussi par ce biais et affirme une singularité à la Nantaise. Tout comme *Le mur d'image* réalisé par Royal de Luxe, la population a besoin d'élément pérenne agrippeur de mémoire et *L'Éléphant* répond à cette fonction. Dans la partie précédente, nous évoquions la relative pérennité du projet (contrat d'exploitation renouvelable tous les 10ans⁶⁰⁷), néanmoins avec la diffusion si importante de l'image dérivée de animal dans les médias, nous pouvons nous interroger sur son inscription dans une échelle de temps similaire à l'architecture et l'urbanisme. Avec l'utilisation de cette installation comme symbole d'une ville dans une représentation scénographiée, il y a là un processus de pérennisation de l'éphémère ; « *L'Éléphant s'il est bien entretenu il peut durer cinq siècles vu ce qu'on met pour l'entretenir dans cinq siècles il est toujours là, il n'y aura plus une pièce pareille mais...* »⁶⁰⁸

La multiplication des supports et l'utilisation de l'image du *Grand Éléphant* à des fins lucratives étendent son impact au-delà de son espace dédié sur l'île de Nantes. Enfin, nous n'avons pas abordé la question de l'hybridation du statut du pachyderme mécanique. En effet, *Le Grand Éléphant* est déposé comme une œuvre d'art. François Delarozière et Pierre Orefice

⁶⁰⁴ Bonerandi E., 2005, « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », in revue Géocarrefour, vol. 80/2, en ligne.

⁶⁰⁵ À ce sujet lire Magali Grandet, Nantes la belle éveillée: le pari de la culture (Toulouse: L'Attribut, 2010). De nombreuses journaux et magazines font état de cette politique culturelle, notamment la revue Parcours France qui y consacre en octobre 2015 un dossier spécial.

⁶⁰⁶ *Ohlala* est une marque créée en 2009 et qui a été utilisée jusqu'en 2015. Lors de la conférence de presse de lancement cette marque était présentée comme *Un condensé d'étonnement et d'enthousiasme pour le tourisme en Loire-Atlantique*. Une campagne de cinq visuels en panneaux de 4x3 mètres ont été utilisés, dont deux reprennent l'éléphant comme principal emblème. Elle a depuis été remplacé par le site plus conventionnel <https://tourisme-loireatlantique.com/>.

⁶⁰⁷ En effet, en 2011, lors de la construction du carrousel des mondes marins une deuxième convention de délégation de service public pour la construction du Carrousel des Mondes Marins et l'exploitation des Machines de l'île avec Nantes Métropole, a été signée, pour une durée de 15 ans. La décision de renouvellement de DSP (délégation de service public) concernant l'éléphant devrait être prise fin 2017.

⁶⁰⁸ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

sont co-auteurs du projet des Machines de l'île et perçoivent des droits d'exploitations ainsi que des droits à l'image ;

« François Delarozzière et Pierre Orefice, en tant qu'auteurs du projet, percevront une rémunération basée sur le volume de fréquentation de l'équipement et sur le chiffre d'affaires de la boutique réalisé sur la vente des produits en lien avec le contenu artistique des Machines, prévue comme une dépense dans le compte d'exploitation de la délégation. Celle-ci représente 0,5% du chiffre d'affaires de la billetterie, assorti de conditions de déclenchement et de plafonnement à 3% du chiffre d'affaires de la boutique. »⁶⁰⁹

Tous ces éléments posent la question de la pérennité de l'image, à la faveur de la construction d'un *urbanisme d'image*⁶¹⁰ et de sa marchandisation. Au sujet de l'équipement des Machines de l'île, l'utilisation massive d'un élément artistique comme totem communicationnel est un levier puissant pour qu'une structure précaire devienne monument. Dans ce cadre, les processus de conception des espaces publics qui se transforment durablement incluent une gestion multiple de la représentation d'une telle proposition artistique.

Finalement, à travers cet exemple nous avons considéré la pérennisation d'une culture des arts de la rue qui se transforme en *monument* et qui perturbe la façon dont la Ville envisage les pratiques artistiques éphémères dans l'espace public. Des structures associées au milieu des arts de la scène deviennent partie prenante de la fabrique urbaine, sans pour autant totalement abandonner leur activité initiale et une forme d'institutionnalisation de la vision artistique s'opère. Pour connecter la proposition artistique au territoire, une fonction de scénographie émerge dans l'entrelacement des récits et la production d'éléments iconiques. D'ailleurs, la compagnie La Machine — en parallèle de ce projet — a continué à créer et à faire évoluer des spectacles de rue comme *L'Expédition Végétale* avec la Ville de Nantes. À travers l'étude de ce spectacle, nous souhaitons mettre en évidence la façon dont les services municipaux ont progressivement repris des principes de gestion et d'aménagement issus des propositions artistiques de l'association La Machine. Les fonctionnalités de la scénographie urbaine sont reprises par les instances publiques dans leurs modes d'actions.

2.4. Entre spectacle et promotion d'une ville, l'exemple de *L'Expédition Végétale*

La troupe de théâtre de rue a maintenu une activité en parallèle, avec la création de spectacles. Nous avons choisi d'étudier *L'Expédition Végétale* pour plusieurs raisons. Ce projet a été conçu comme une installation artistique *scénographiée* dans le cadre d'une commande par le Service des Espaces Verts et de l'Environnement (SEVE) pour le festival international

⁶⁰⁹ Conseil de Nantes métropole, réunion du 25 juin 2010, archives ville de Nantes.

⁶¹⁰ Voir à ce sujet Ola SODERSTROM, *Des images pour agir: le visuel en urbanisme* (Lausanne: Payot Lausanne, 2000). Laurent Devisme, « Figures urbanistiques en régime prospectif. Pour une critique des pouvoirs de l'évocation », *Articulo - Journal of Urban Research*, n° Special issue 7 (13 juillet 2015), doi:10.4000/articulo.2731.

de fleurs *Les Floralties*⁶¹¹ en 2004 au moment où la compagnie La Machine devenait, par le biais de la conception des Machines de l'île, un acteur de la transformation urbaine. Ensuite, ce projet a pour particularité d'avoir évolué dans cinq versions, la proposition initiale s'étant enrichie avec la réalisation d'une deuxième version de *L'Aéroflorale*, sorte d'aéronef monumental, devenu un spectacle autonome. Enfin nous avons une connaissance approfondie du spectacle⁶¹² et il était possible d'effectuer des observations lors de sa programmation dans le cadre de *Nantes Green Capital 2013*⁶¹³.

2.4.1. L'histoire du spectacle et son contexte de création

Les différentes versions du projet illustrent l'évolution du rapport entre la compagnie et la Ville de Nantes au regard de l'équipement des Machines de l'île révélant les circonstances d'apparition d'une fonction de scénographie dans la programmation de spectacles par la Ville. Avant les représentations à Nantes en septembre 2013 — qui font l'objet d'un focus particulier — il y a eu cinq phases principales antérieures au projet *L'Expédition Végétale* :

2004 - Phase 1 : la première version de l'installation *L'Aéroflorale* (qui est parfois appelée *La Machine à Graines*) est créée pour le stand du SEVE aux *Floralties*. La structure est en partie construite en interne (notamment la section décors)⁶¹⁴. Cette édition est l'occasion pour le SEVE d'initier avec les artistes un nouveau type de projet intitulé *Les Floralties essaient en ville*. Le stand tenu par les employés municipaux se déploie dans toute la cité : « *Le stand ornemental de la Ville de Nantes met en scène L'Aéroflorale, une serre volante expérimentale dont la mission est d'essaimer des fleurs d'aventure sur toute la ville.* »⁶¹⁵ Différents dispositifs scénographiques sont installés au centre-ville (nous aurons l'occasion d'y revenir). Le service des espaces verts avait déjà été sollicité pour *Cargo 92*, puis avait pris des initiatives comme la création d'une plage urbaine pour la coupe du monde de football en 1998. Avec le projet *Les Floralties essaient en ville*, le service arrive dans une nouvelle aire en devenant investigateur de la relation avec les artistes dans le cadre d'un projet culturel qui implique du végétal. Comme l'énonce Jacques Soignon, directeur du SEVE depuis 2001, « *le SEVE c'est pour la Ville de Nantes, un deuxième service culturel* »⁶¹⁶.

2007 - Phase 2 : l'installation est présentée au Festival des jardins de Chaumont en 2007 sous le nom *Réaction en chêne*. Avec le concours du SEVE et accompagné par des constructeurs de La Machine, un nouveau scénario est imaginé pour mettre en scène

⁶¹¹ Les Floralties Internationales sont une manifestation florale créée en 1956. Elle est depuis organisée par le comité des Floralties tous les cinq ans à Nantes. Cet événement regroupe environ 200 exposants ornementaux, professionnels et amateurs confondus. L'exposition dure une dizaine de jours.

⁶¹² Nous avons participé à la création et aux représentations du spectacle à Dessau en Allemagne en septembre 2010 à l'occasion de la Fête des Couleurs (*Farbfest*). En tant que scénographe-stagiaire, nous avons créé un élément scénographique, *Les serres bioclimatiques* à cette occasion qui continue d'accompagner la tournée.

⁶¹³ Nantes a été élue Capital verte d'Europe en 2013 (*Nantes Green Capital*). Ce prix est décerné chaque année depuis 2010 par l'Union Européenne, il récompense la politique d'aménagement durable d'une ville selon 12 critères. Pour plus d'informations voir <http://ec.europa.eu/environment/europeangreencapital/winning-cities/2013-nantes/>, consulté le 13/06/2017.

⁶¹⁴ Les agents municipaux ont fortement participé au montage de la structure, à la récupération et la fabrication de différents éléments de décors. Ils ont aussi animé le stand durant l'événement.

⁶¹⁵ SEVE Info n°1287, 07 juin 2004. Archives de la ville de Nantes.

⁶¹⁶ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

L'Aéroflorale. Cette fois le propos porte sur l'avenir des forêts de la vallée de la Loire, en souhaitant essaimer des glands, graines de chêne.

2010 - Phase 3 : après avoir été présenté en 2009 à Toulouse lors du festival Novela, le dispositif est remonté à l'occasion de la semaine du développement durable à Nantes en 2010. *L'Aéroflorale* devient un emblème de la cité pour parler du végétal (voir encadré n°31).

2010 - Phase 4 : le spectacle *L'Expédition Végétale* dans sa nouvelle version est créé à l'occasion de sa programmation à Dessau (Allemagne). *L'Aéroflorale II* remplace la première. La fiction repose sur l'implantation de cet objet scénographique monumental pour parler des végétaux ; « *L'Aéroflorale II, serre volante nouvelle génération, voyage à travers le monde pour collecter des végétaux. À chacune de ses escales, son équipage de scientifiques présente leurs dernières découvertes en matière de phytovoltaïsme.* »⁶¹⁷.

2013 - Phase 5 : *L'Expédition Végétale* est programmé dans le cadre de *Nantes Green Capital* pour effectuer une tournée à travers 4 villes d'Europe (Bruxelles, Milan, Hambourg et Istanbul). À son retour de voyage (qui aura comporté trois escales, seule une mission exploratoire a été réalisée à Istanbul), *L'Expédition Végétale* est présentée à Nantes, en septembre 2013. Le dispositif du spectacle est identique, néanmoins un autre dispositif s'ajoute au projet produit par la Ville de Nantes.

Cette phase est importante, et nous allons voir à quel point les services de la Ville ont intégré en interne des compétences scénographiques pour capitaliser sur le projet artistique de cette troupe de théâtre de rue.

⁶¹⁷ Présentation du spectacle, site internet de la compagnie, <http://www.lamachine.fr/spectacles/l-expedition-vegetale/>, consulté le 25/07/2016. Le *phytovoltaïsme* est un concept inventé par les chercheurs-comédiens pour le spectacle. Le terme est né de l'assemblage de *photovoltaïsme* (énergie produite par le soleil) et *phyto* (désigne les plantes). Il s'agit donc de rendre compte de la façon dont les plantes produisent de l'énergie.

Encadré n°31 : les différentes phases de *L'Expédition Végétale*



Figure 100 et 101 : Le stand du SEVE. Source, Manaus, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.



Figure 102 et 103 : Croquis d'Arnaud Thalmant et archive photographique issus de la revue interne du SEVE. Source, *SEVE info* n°1286.

2004 – Phase 1 : *La Serre-Volante* est installée pour la première fois à l'intérieur des halles de la Beaujoire, où se déroule habituellement *Les Floraliés*. Pour accompagner l'événement au centre-ville, le SEVE produit *Les Floraliés essaïment en ville*. Au niveau de la Place Foch à Nantes, nous pouvons noter la présence d'un conteneur qui semble avoir atterri par accident sur la colonne Louis XVI.



Figure 104 105 : La Serre-Volante à Chaumont-sur-Loire.

Source, <http://unjardinextra.free.fr/Chaumont07.html>, consulté le 20/10/2016.

2007 - Phase 2 : La Machine est présentée en extérieur à Chaumont-sur-Loire sous le nom *Réaction en chêne* lors du festival international des Jardins. L'installation fonctionne en autonomie ; sans comédiens.

Encadré n°31 (suite) : Les phases d'évolutions du spectacle *L'Expédition Végétale*



Figure 106 et 107 : *L'Aéroflorale*, place Royale à Nantes.

Source, Manaus, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

2009 – Phase 3 : *La Serre-Volante* – alors nommée – *L'Aéroflorale* est présentée sur le parvis de la Place Royale à Nantes *Végétale* dans le cadre de la semaine du développement durable en 2009.

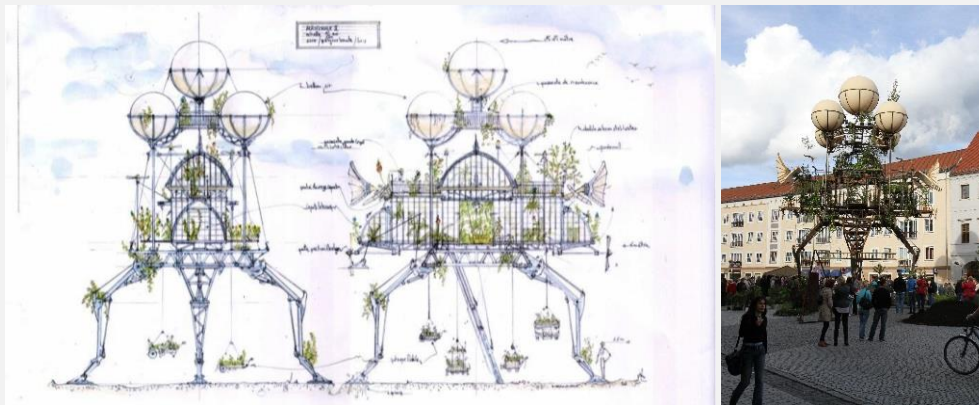


Figure 108 : Croquis de *L'Aéroflorale II*. François Delarozière. Source, <http://www.lamachine.fr>, consulté le 20/10/2016. **Figure 109 : *L'Expédition Végétale* à Dessau.** Source, Emmanuelle Gangloff.



Figure 110 : *L'Expédition Végétale* de nuit à Dessau. Source, Emmanuelle Gangloff.

Figure 111 : Zoom sur *L'AÉROFLORALE II* lors de *L'Expédition Végétale*. Source, Emmanuel Bergeau.

2010 – Phase 4 : Le spectacle *L'Expédition Végétale* est repris, avec des éléments nouveaux, à l'occasion de sa programmation à Dessau en Allemagne. Une deuxième serre est créée pour remplacer *L'Aéroflorale I*. Cette dernière est plus développée, avec une structure métallique à trois étages.

L'exploration des différentes phases de cette installation artistique nous renseigne sur le passage d'une fonction théâtrale autonome à un enracinement de compétences dédiées au sein des services de la Ville, notamment au sein du SEVE, du pôle communication et du service fêtes et manifestations. La fonction de scénographie urbaine est convoquée pour la première fois par le SEVE en 2004 pour *Les Floralties*. Le directeur du SEVE évoque une dimension « scénographique »⁶¹⁸ pour qualifier les installations urbaines réalisées dans le cadre de l'événement. Cette commande correspond à la volonté de ce service de collaborer avec des artistes de rue car ils avaient un savoir-faire spécifique dans la façon de raconter des histoires à l'échelle urbaine. Le projet est construit dans une continuité entre à l'intérieur, la présence de *La machine à Graines* et à l'extérieur, en ville, des installations rappelant l'arrivée par le ciel de *La machine à Graines*. Le directeur du service des espaces verts témoigne ; « on a progressé à leur contact très régulièrement et aussi dans la capacité de raconter des histoires, de faire participer les gens. Ils ont été précurseurs, et maintenant on arrive aussi à raconter nos propres histoires. »⁶¹⁹. En 2004, les services municipaux effectuent la médiation du stand. Lors de la deuxième phase en 2007, le montage de la structure est en partie confié à des constructeurs proches de La Machine.

La compagnie a ensuite décidé de transformer cette installation en spectacle ; la collaboration du SEVE se recentre sur le prêt et l'entretien des végétaux, avec la présence sur chaque sortie de La Machine d'un botaniste du service des espaces verts. En 2010, la Ville de Nantes programme *L'Expédition Végétale* dans le cadre de la semaine du développement durable initiée par Nantes Métropole. L'implantation de la Serre-volante comme dispositif scénographique occupe une place majeure pour établir le lien avec la fiction. Seuls quelques éléments de communications sont présents en périphérie de l'Aéronef. Des associations autour du tri et de l'écologie sont sur place. Lors de cet événement nantais, nous considérons les prémices d'une prise en charge de la Ville qui va au-delà des seuls aspects techniques et logistiques (prêts de matériels, de végétaux). Le spectacle n'existe pas seulement pour lui-même, il est intégré dans un événement thématique autour du développement durable. *L'Aéroflorale* sert alors d'emblème sur les supports de communications. Par ailleurs, pour accompagner cette manifestation sur l'espace public, en 2010, les services municipaux ont réalisé un léger dispositif scénographique mobile ; sous une tente, différents présentoirs en bois dévoilent l'événement dans sa globalité.

Puis, en 2010, avec la programmation du spectacle à Dessau en Allemagne, la nature du projet change. À partir de ce moment, il y a un passage entre une installation artistique vers l'expérimentation d'un nouveau type de spectacle pour la compagnie. Il s'agit d'un « théâtre infusé »⁶²⁰ selon Marcel Freydefont. C'est un mode opératoire qui repose sur un échange entre un territoire et une population. L'action théâtrale se construit *in situ* et met en avant une trame dramaturgique. A Dessau, le spectacle programmé dans le cadre de la *Farbfest*⁶²¹ (littéralement Fête des Couleurs) s'implante sur le parvis de l'Église. Les éléments

⁶¹⁸ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶¹⁹ Ibid.

⁶²⁰ Marcel Freydefont, « Un théâtre infusé », 26-29 septembre, <http://lacompagniedeshommes.fr/presse/LGBDS-Un-theatre-infuseTexteEdition-DefinitifNov2012.pdf?PHPSESSID=200fd3aaae57930445f9fdde01caea47>, consulté le 20/10/2015.

⁶²¹ Le spectacle *L'Expédition Végétale* a été présenté du 2 au 5 septembre 2010 sur la Marktplatz à Dessau-Roßlau (ALL) le cadre de l'événement annuel nommé *FarbFest*, (fête des couleurs) qui rend hommage à la production du Bauhaus des années 20.

scénographiques qui composent le spectacle ont évolué. Autour de *L'Aéroflorale II* de petites machines satellitaires servent de support aux expérimentations des scientifiques comédiens pour diffuser une fiction autour du « *phytovoltaïsme* »⁶²². Le spectacle existe pour lui-même, la Ville de Dessau n'a pas ajouté en périphérie des éléments complémentaires. Enfin, la programmation du spectacle à Nantes en 2013 nous renseigne sur l'évolution des pratiques autour de ce type d'événements par la Communauté Urbaine⁶²³ et la façon dont s'est infusée une prise en charge scénographique des événements dans les attributions des services de la Ville. Autour de la proposition artistique, un espace intermédiaire institutionnel scénographié a été mis en place. Ce dernier, situé entre l'aire de jeu des artistes et les espaces de circulations nous intéresse particulièrement.

2.4.2. L'Expédition Végétale à Nantes, un théâtre infusé pour sensibiliser au développement durable

Nantes Métropole a choisi ce spectacle pour être l'ambassadeur de son territoire auprès des villes européennes dans le cadre de *Nantes Green Capital*. L'Établissement Public de Coopération Intercommunale (EPCI) a donc assuré une promotion et une prospection active auprès de villes européennes partenaires pour que ces dernières, accueillent et achètent des représentations. Comme on peut le lire dans le contrat d'engagement, ce spectacle devient le symbole de *Nantes Green Capital* ;

*« Nantes Métropole a été élue 'Capitale Verte Européenne 2013' par l'Union Européenne. À cette occasion, elle met en œuvre un projet (ci-après désigné « le Projet ») qui prend place sur l'espace public, structuré autour d'un événement, symbolisé par l'« Expédition Végétale » et intégrant une scénographie de Nantes Capitale Verte. »*⁶²⁴

Entre avril 2013 et septembre 2013 le spectacle a d'abord été présenté à Bruxelles, puis à Turin et enfin à Hambourg. Cet emblème retrace une part de l'identité de la capitale ligérienne liée à l'activité théâtrale. Suite à cette expédition européenne, le spectacle est présenté à Nantes et rend compte de ce voyage, via l'exposition mobile produite par Nantes Métropole. Cette exposition itinérante a suivi le projet dans les différentes villes.

Déroulé du spectacle – 4 jours de présence au total :

Nuit du 25 au 26 septembre ; atterrissage de *L'Aéroflorale II* et installation du campement.

Du 26 au 29 septembre : rencontre avec la population, l'équipe de chercheurs est sur place. Différents moments ponctuent la journée ; cour de gymnastique, étude des plantes carnivores, réparations de la fuite de pentane 3G, sieste musicale pour les plantes, revitalisation des jeunes pousses, etc.

Nuit du 29 au 30 septembre : démontage du campement et décollage de *L'Aéroflorale II*.

⁶²² Pour rappel, le phytovoltaiisme est un terme inventé par la compagnie pour évoquer le pouvoir énergétique des plantes.

⁶²³ En 2012, les services municipaux de la Ville de Nantes et ceux de Nantes Métropole ont fusionné. C'est pourquoi nous évoquons tour-à-tour les services municipaux et ceux de la communauté urbaine pour désigner les mêmes équipes qui se sont rejointes au sein de services mutualisés.

⁶²⁴ Le prix de cession du spectacle par ville est d'environ 70 000euros (soit 67 740€ HT), d'après le contrat d'engagement Nantes Métropole, archives de la ville de Nantes.

Encadré n°32 : L'Expédition Végétale en septembre 2013 à Nantes. Déroulé et spécificité de l'événement.

Installation de nuit :



Figure 112 et 113 : Montage de L'Expédition Végétale. Source, Emmanuelle Gangloff. Le montage est effectué la nuit pour maximiser l'effet de surprise. Certains éléments ont été préassemblés en amont, comme la partie supérieure de *La Serre-Volante*.

Vendredi matin, la découverte :

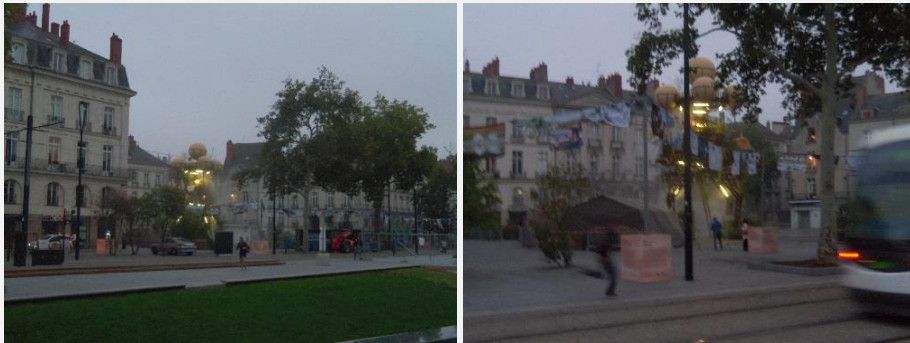


Figure 114 et 115 : La Serre-Volante. Source, Emmanuelle Gangloff. Au petit matin, les badauds découvrent la présence de la Serre-volante. Le montage n'est pas tout à fait terminé. Les comédiens-chercheurs se chargent des finitions. Cette action débute l'action théâtrale, entre réalité et fiction. Elle complète l'idée d'une installation sur ce site suite à un atterrissage de nuit.

Week-end, un théâtre infusé :



Figure 116, 117 et 118 : Les comédiens-chercheurs de L'Expédition Végétale. Source, Emmanuelle Gangloff.

Les comédiens-chercheurs sont présents toute la journée et ponctuent leurs vies sur le campement par des micro-événements. Ces derniers forment différents tableaux théâtralisés : la gymnastique matinale de l'équipe, la fuite de gaz ou encore l'écoute des plantes. Ces micro-événements décuplent les temporalités. Ainsi, il est continuellement fait référence à un imaginaire autour d'une expédition mondiale, et ces saynètes ancrent la fiction dans le réel, car elles se déroulent sur un temps court sous les yeux du public-passant.

Spécificités de l'événement, un dispositif scénographique complémentaire :

À Nantes, en plus de *L'Aéroflorale II*, les habitants ont découvert un dispositif scénographique produit par Nantes Métropole et piloté en interne par le service communication. Ce dispositif est composé de deux containers qui se traversent de part en part. On y découvre la métropole nantaise, ses paysages, ainsi que des éléments sur l'expédition à travers l'Europe. Différentes aquarelles de Denis Clavreul retracent le parcours et des photographies d'Erwan Balança, photographe naturaliste, prises sur les différentes étapes de *L'Expédition Végétale* sont présentées.

Encadré n°33 : Le dispositif scénographique d'exposition



Figure 119 : Présence de Denis Clavreul, peintre-illustrateur qui est parti en tournée avec les artistes. Photos de Christiane Blanchard. Source, <http://www.cblanchard.fr>, consulté le 20/10/2016. **Figure 120 : Aquarelle de Denis Clavreul.** Source, <http://www.denisclavreul.com>, consulté le 20/10/2016.



Figure 121 et 122 : Vue sur le dispositif d'exposition qui accompagne le spectacle. Source, <https://www.oliviolo.com>, consulté le 20/10/2016.

L'exposition constitue une première ceinture pour arriver jusqu'au cœur de l'installation sous *L'Aéroflorale*. Le dispositif évolue en fonction du contexte et s'appuie sur des éléments du paysage bâti. De grandes banderoles sont étendues à travers les arbres et aux abords des deux containers, le dispositif s'étend à l'extérieur avec la présence d'un mobilier dédié. On y trouve des végétaux dans des caisses métalliques, des caisses en bois à l'effigie du projet et des chaises longues. Les caisses en bois servent de présentoir à la gazette de l'expédition. Sur l'un des containers, il y a un belvédère pour pouvoir prendre de la hauteur afin d'observer la Serre-Volante. Le propos de ce dernier entre en écho avec la fiction développée par la compagnie, mais est largement tournée vers la promotion du territoire nantais.

L'association avec les artistes de rue a pour objectif d'apporter un décalage dans le projet. Le spectacle est vu comme un élément déclencheur d'échange avec le territoire :

« *Tout dans ce vaisseau, affrété par la Compagnie La Machine, intrigue et attire : sa silhouette, sa cargaison de végétaux, son équipage en combinaison d'explorateur, ses démonstrateurs insolites... Cette approche décalée, poétique, déclenche très rapidement des échanges entre les habitants et l'équipage. Ce projet spectaculaire associe dans sa conception les artistes de la machinerie théâtrale, les botanistes et les artisans jardiniers du quotidien œuvrant aux services des espaces verts de Nantes et des villes d'accueil (Bruxelles, Turin et Hambourg).* »⁶²⁵

La Ville a donc souhaité s'appuyer sur une proposition artistique pour diffuser son propos et porter hors des frontières l'image d'une *ville verte et créative*. Néanmoins, comme il l'est précisé dans le contrat d'engagement « *Nantes Métropole associera étroitement La Machine à la définition de la scénographie qui sera créée en parallèle du spectacle.* »⁶²⁶. Dès le départ, une scénographie urbaine est envisagée pour relayer le message de Nantes Métropole visant à promouvoir son territoire dans une dynamique de récupération. L'évolution provient du fait que la Ville n'est plus simplement *un programmeur culturel* capable d'offrir un support logistique. Le service communication est aussi producteur de dispositifs scénographiques. Une exposition suivra la tournée et bénéficiera indirectement des effets du spectacle. *L'Expédition Végétale* n'est plus uniquement relayée via les médias comme une icône de la ville, une exposition vient concrétiser sur l'espace public cette idée pour renforcer la communication. *L'Expédition Végétale* et l'exposition ont donc une fonction de sensibilisation, de prospection et promotion du développement durable et de la biodiversité. À cela s'ajoute une valeur émotionnelle et expérientielle, confiée pour partie à la compagnie La Machine autour du spectacle et complétée par le dispositif de la Ville. Nantes Métropole reproduit à différents égards les principes employés par les artistes de rue pour exister dans l'espace public. L'exposition et son dispositif scénographique s'appuient sur le contexte urbain, en offrant une certaine modularité. Par ailleurs, l'espace d'exposition est théâtralisé. Le visiteur est invité à pénétrer dans deux conteneurs qui illustrent d'une autre façon l'expédition. Puis, à l'intérieur, il découvre un escalier qui mène sur l'un des conteneurs où un belvédère est aménagé. Les points de vue sont multipliés. Enfin, une partie des cimaises servent aussi de support à des cartes postales, récits du dessinateur et du photographe qui ont suivi la tournée. Les gens peuvent les emporter chez eux pour prolonger l'imaginaire autour du voyage. Royal de Luxe utilise régulièrement ce procédé de carte postale.

Nantes Métropole via l'implantation du dispositif d'exposition se trouve à la place *inédite* d'organiser la relation entre l'œuvre et l'espace urbain et convoque alors une fonction de scénographie urbaine. Un paradoxe apparaît car le dispositif créé par la Machine peut tout à fait être autonome. Dans le spectacle une fonction de scénographie urbaine existe,

⁶²⁵ Nantes Métropole, direction de la communication « Retour sur l'année 2013, Nantes capital verte de l'Europe », Juin 2014, archives de la ville de Nantes.

⁶²⁶ Contrat d'engagement Nantes Métropole, archives de la ville de Nantes.

notamment par la mise en place d'un campement au sol qui fait le lien entre la fiction et le réel. De fait ce type de communication peut être vécu comme intrusif par l'artiste, car il ajoute une couche supplémentaire de narration qui n'est pas du même ordre que celle produite par l'engin volant. Les circulations autour de la création théâtrale s'en trouvent impactées. Il y a une sorte d'instrumentalisation de la proposition artistique, dans le déploiement d'un marketing territorial qui se sophistique et reprend les codes des artistes de rue. Un renversement se produit, *L'Expédition Végétale* devient un symbole d'un événement qui dépasse le spectacle. Ce rapport fortuit entre deux dispositifs montre bien l'essor d'une capacité pour les services de la Ville à conduire des projets de scénographies urbaines.

Plus largement, cela traduit aussi une évolution dans les modes de faire la ville où l'événement, en même temps d'exister pour lui-même, doit être entrelacé dans un récit urbain qui le dépasse. Il ne s'agit plus simplement de relayer le propos artistique, mais de l'instrumentaliser pour servir un discours. D'ailleurs, sur le site de la communauté urbaine, le projet est pris en exemple pour illustrer la ville créative⁶²⁷. Cette installation/spectacle et ses différentes configurations montrent comment les modalités d'intervention de la Ville de Nantes évoluent auprès des artistes. La Machine produit des spectacles de théâtre de rue au-delà de la simple animation du site des Machines de l'île, via la présence de son Atelier. À Nantes, la vision de l'artiste a néanmoins tendance à s'institutionnaliser. Les services de la Ville, ont d'abord cherché des artistes de rue pour leur capacité à raconter des histoires et permettre de réinterroger leurs pratiques en apportant un nouveau souffle. Ensuite, les services de la communication s'emparent du propos artistique dans la volonté d'étoffer un autre récit. Les niveaux de narration se croisent et se traduisent spatialement par l'ajout d'un dispositif scénographié de la part de Nantes Métropole. Il y a une acquisition des savoir-faire, qui à terme redéfinit la place de l'artiste dans la conduite de projets éphémères sur le territoire.

2.5. Les enseignements : une double entité qui brouille les pistes

La compagnie La Machine s'est fait connaître pour sa capacité à concevoir des décors de spectacle. Sa particularité est de s'être structurée autour d'un projet pérenne atypique, Les Machines de l'île, et ainsi d'avoir dès le départ eu une approche singulière dans sa façon de faire du théâtre de rue. La compagnie s'est frottée aux problématiques d'aménagement urbain rapidement, faisant évoluer sa place à travers les acteurs de la Ville de Nantes. Les créateurs des Machines de l'île sont tour à tour acteurs de la vie urbaine et/ou artistes. Enfin, cette situation inédite a donné l'occasion à La Machine d'impacter durablement la ville dans sa composition urbaine en réamorçant des nouveaux usages sur l'île de Nantes. Cette façon d'appréhender l'espace urbain tend à la redéfinition des rôles des différentes parties prenantes à travers l'acquisition de savoir-faire spécifique autour de la production d'une ville événementielle basée sur une culture théâtrale.

⁶²⁷ Voir, <http://www.nantesmetropole.fr/institution-metropolitaine/capitale-verte-europe-2013/la-ville-creative-developpement-durable-63285.kjsp?RH=WEB>, consulté le 24/01/2017.

2.5.1. Un territoire signifiant par l'inclusion d'une dramaturgie

Comme nous l'avons déjà indiqué, Les Machines de l'île sont un théâtre urbain qui a la particularité de présenter une partie de la production de la compagnie La Machine. L'univers de cette compagnie et plus largement celle des artistes de rue qui gravitent autour (Manaus, Royal de Luxe) est projeté de façon pérenne sur le territoire. Deux principaux effets sont à mettre en lumière. D'abord, cela a pour conséquence d'impacter la composition urbaine. La partie Ouest de l'île de Nantes est dédiée à la conduite d'une fiction urbaine pérenne qui s'appuie sur un bestiaire d'animaux mécaniques présents *in fine*. Autour du *Grand Éléphant* et de La Galerie, l'espace produit du sens et le territoire est imprégné de signifiants autour de l'univers artistique de La Machine. Le parcours du *Grand Éléphant* définit des espaces en creux — non encombrés — pour permettre le passage du pachyderme. Des vues sont aménagées pour voir l'animal et des places donnent l'occasion au public de tourner autour. Ces espaces sont à la fois contraints par le passage de la bête mécanique trois à douze fois par jour et en même temps ces étendues deviennent des lieux de balades et de flâneries pour les piétons. Il y a donc des croisements entre différentes activités de loisirs à savoir la promenade et le spectacle de rue (parade urbaine). L'aménagement urbain s'en trouve impacté, le tracé du parcours du *Grand Éléphant* influence la façon dont sont gérés les espaces environnants. Par ailleurs, il y a la dissémination d'un certain nombre de signes qui participent à la construction d'une dramaturgie des lieux. Comme l'indiquait Michel Crespin, la théâtralisation des espaces s'opère par la capacité à rendre lisible une action artistique :

« Convocation ou pas, voilà la scène-contexte dans laquelle le créateur va inscrire un signe artistique (théâtral, musical... peu importe, la problématique est la même quelle que soit la forme artistique développée) pour un public-population. Tout l'enjeu est d'inscrire un signe lisible parmi des signes. »⁶²⁸

Ainsi, à proximité des Machines de l'île, la signalétique fait entrer la fiction plus largement sur le territoire, en multipliant des logos dérivés. Le visiteur-spectateur entre progressivement dans un espace d'entre-deux où la fiction se superpose au réel. La sollicitation de la Ville de Nantes des équipes de La Machine sur d'autres espaces de la ville participe à une *pollinisation* du propos artistique. Celui-ci se diffuse et devient *identité de ville*.

⁶²⁸ Michel Crespin, « L'espace de la ville : la scène d'un théâtre à 360° », in *Le lieu, la scène, la salle, la ville*, Etudes Théâtrales (Centre d'études théâtrales de l'U.C.L à Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 1997). p.90.

Encadré n°34 : Une mini-serre souvenir de *L'Expédition Végétale*



Figure 123 : Le module d'incubation du Jardin des Plantes.

Source, Emmanuelle Gangloff.

Positionnée dans le jardin des plantes, cette installation pérenne raconte le voyage de *L'Expédition Végétale* et reste dans le jardin comme une trace physique en souvenir du passage de l'engin volant. Cet objet répond à la même fonction du mur d'image de Royal de Luxe, avec cette volonté d'imprégner le territoire de signes artistiques.

Lorsque la communauté urbaine commande un spectacle de la compagnie, cela renforce un sentiment d'appartenance de l'artiste au patrimoine nantais. Le deuxième effet notable est la construction d'espaces transitionnels autour de parcours ou d'événements, qui, nous le verrons dans les chapitres suivants, deviennent bientôt une marque de fabrique nantaise. Avec la création des Machines de l'île, un espace transitionnel est créé et assure une fonction de scénographie urbaine. L'entre-deux composé par le tracé de l'Éléphant, qui passe sous les neufs puis ressort sur son parvis fait le lien entre partie privé et partie publique, partie payante et partie gratuite. Ce lieu transitionnel est aussi présent lorsque *L'Expédition Végétale* est installée sur la place du Bouffay en 2013. Cette fois, la communauté urbaine pilote la production d'une installation qui prend en charge la transition entre le propos de l'artiste et la globalité de l'événement. Nous assistons donc à un phénomène d'apprentissage de la part du service communication dans la gestion d'événements incluant une proposition artistique. L'exploitation de la spatialité de l'espace à des fins de communications devient un outil complémentaire dans la conduite d'une narration urbaine.

2.5.2. Une théâtralisation des espaces urbains ?

Par ailleurs une dimension scénographique émerge pour mettre en relation le propos de l'artiste et sa connexion à la ville. Cette dernière est à la fois prise en charge par les artistes et par les services municipaux. À Nantes, lorsqu'il est question d'animation urbaine, le théâtre s'immisce partout. Comme l'indique Elie Konigson, « nous sommes habitués à considérer

l'espace théâtral comme l'une des dimensions de l'espace vécu moderne, tout en lui assignant une place écartée de la quotidienneté »⁶²⁹. Avec Les Machines de l'île et le travail avec ses auteurs sur d'autres créations qui prennent place dans l'espace public, le théâtre s'inscrit à nouveau dans la quotidienneté. François Delarozière évoque ce décalage ;

« *La folie de ce truc-là, c'est qu'au feu rouge les gens se retrouvent face à face avec un éléphant qui dort, qu'ils voient se réveiller. On est dans la vie, on est dans la ville, on est dans les mondes qui se croisent. On est dans le monde du travail, qui côtoie celui du tourisme, celui du commerçant.* »⁶³⁰

Organisés autour du vivant et d'une interaction entre le public et l'œuvre, les lieux se donnent à entendre, à toucher, à manipuler, à humer. C'est là une de ses spécificités des arts de la rue ; dans les deux cas les porteurs de projets impliquent le spectateur au-delà de l'aspect visuel. La population est plongée dans un *théâtre de l'échange*⁶³¹ qui lui offre des expériences de vie qui s'entremêlent à son quotidien. Au sein des Machines de l'île, l'habitant devient tour-à-tour spectateur, manipulateur et acteur involontaire de la proposition artistique. Concernant *L'Expédition Végétale*, un *théâtre infusé* se joue où le spectateur fait varier la teneur de la création théâtrale en fonction des interactions qui s'opèrent. L'habitant peut traverser l'espace scénique et être happé par la situation théâtrale qui est en train de se passer. Il lui est alors possible de manipuler certains objets, de les toucher, les sentir et cela contribue à l'impliquer dans un récit urbain.

L'espace théâtral n'est plus défini à partir de sa spécificité, mais comme au Moyen-Âge « *né de la cité, se formant avec elle, le théâtre manifeste son espace à travers l'espace de la cité. Il en est l'image* »⁶³². À travers la mise en œuvre de l'équipement culturel des Machines de l'île, nous avons pu observer ce renversement de situation qui a fait d'une culture théâtrale l'image de la Ville. La ville se nourrit des échanges avec les créateurs. Néanmoins, l'appropriation de mode d'actions propres aux artistes par la gouvernance urbaine peut aussi tendre à un risque de *disneyfication* des espaces urbains. En effet, au sein d'un espace public — au sens entendu par Habermas⁶³³ — la concentration de signes dans un espace transitionnel peut conduire à une *saturation* d'un lieu autour d'une seule proposition artistique et perdre ainsi sa dimension critique. La démultiplication d'images dérivées spatialisées dans l'espace environnement à l'équipement culturel tend à transformer l'espace dans son ensemble comme un *dérivé*, galvaudant la teneur initiale du propos artistique. Cet usage de l'espace public n'offre plus la modularité qui le caractérise, laissant le champ libre à une publicisation servant les intérêts de la gouvernance urbaine. Ainsi l'approche concentrique autour d'un élément totem peut aussi viser à mobiliser les espaces publics à des fins exclusives d'*entertainment*. Au sein même de l'institution, ce risque est parfois décrit, comme le rappelle un employé de la Samoa ;

⁶²⁹ Königson, *L'espace théâtral médiéval*. p.76.

⁶³⁰ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁶³¹ Freydefont, *Le théâtre de rue*.

⁶³² Königson, *Le théâtre dans la ville espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*. p.79.

⁶³³ Jürgen Habermas, *L'Espace public: avec une préface inédite de l'auteur*, Critique de la politique (Paris: Payot et Rivages, 1997).

« On est très dubitatif sur l'arrivée de L'Arbre aux Hérons, parce que ce n'est pas « Disneyland » non plus. Ça a marché à un moment donné mais ça ne peut plus être ça, ou ce n'est plus là, peut-être que L'Arbre aux Hérons il serait bien dans le bas Chantenay pour enclencher autre chose. »⁶³⁴

Laurent Devisme fait le constat que *« la scénographie urbaine a permis que se trouvent enlacés vocabulaire et morphologie des espaces urbains »*⁶³⁵. Cela met en exergue une première limite, à savoir l'emploi de la scénographie à des fins utiles dans un objectif de marchandisation de l'art dans une société capitaliste artiste. En 2013, Le Carrousel des Mondes Marins a reçu le prix de la réalisation exceptionnelle décernée par l'Association internationale du divertissement à thème (TEA)⁶³⁶. Ce prix met en lumière les ambivalences concernant le projet des Machines de l'île qui se place à l'interface entre art et divertissement, et plus largement montre comment une proposition artistique peut être reprise à des fins utiles, dans le cadre d'une offre touristique. Les acteurs de la fabrique urbaine peuvent se saisir d'une proposition artistique pour renforcer leur attractivité et définir de nouveaux modes d'action au service d'une ville créative. À partir de ce moment-là la teneur du discours change. Il est important de noter que la fonction de scénographie se charge d'organiser un usage de l'espace autour d'une présence artistique et d'un environnement. Il s'agit à la fois d'agir physiquement sur l'espace public et de transformer la façon dont la ville — tel un personnage — est perçue. La scénographie organise les liens entre l'œuvre et la ville, gomme et organise les frontières entre espace privé et espace public. Cette fonction est au centre des évolutions d'usage autour d'une offre théâtrale, avec le passage progressif de la gestion d'actions éphémères non connectées les unes avec les autres à la construction d'une permanence de l'éphémère comme moyen d'animer une ville. La scénographie devient centrale dans cette volonté d'animation de l'instant. Comme le disait François Delarozière :

« Cette relation à la pratique théâtrale, à l'analyse des territoires, des lieux et des pratiques qui y sont reliées, aux projets avec des collectivités publiques, territoriales (mairies, organisme publics, etc.) fait que la question du devenir des villes et de l'évolution d'un quartier ou d'un territoire se pose, et on rentre dans cette problématique. On fait des propositions pour résoudre, enrichir, et faire changer les choses. »⁶³⁷

La pratique théâtrale — par essence éphémère — offre des nouvelles possibilités pour mettre en visibilité la transformation de l'espace public, physiquement et symboliquement dans une gestion nouvelle du rapport au temps. Les relations entre artistes et acteurs de la fabrique

⁶³⁴ Propos d'un chef de projet à la SAMOA, entretien réalisé le 01/04/2015.

⁶³⁵ Laurent Devisme, « La théâtralité contre l'urbanité ? », Place Publique, n° 48 (décembre 2014) : p.60.

⁶³⁶ La Themed Entertainment Association (TEA) est une association internationale à but non lucratif fondée en 1991. Elle représente les créateurs, développeurs, concepteurs et producteurs de spectacles qui cherchent à sensibiliser autour de la thématique du divertissement. Tous les ans les Thea Awards récompensent les meilleures réalisations. Sur son site internet, le Carrousel des Mondes Marins est présenté comme une structure fascinante *« In this fascinating structure dedicated to the three levels of the sea, guests will discover delightful, animated mechanical sculptures in all forms of sea life »*. www.teaconnect.org, consulté le 20/11/2015. Ses concepteurs ont reçu le Thea Awards for Outstanding Achievement, prix pour une réalisation exceptionnelle en 2013.

⁶³⁷ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

urbaine s'en trouvent impactées, avec l'inclusion de la création dans les projets de transformations urbaines.

2.5.3. Un va-et-vient possible entre spectacle et aménagement ?

À Nantes, l'impulsion politique locale a constitué l'essor d'un terreau fertile autour des arts urbains. À travers l'équipement des Machines de l'île, la maîtrise d'ouvrage du projet urbain de l'île de Nantes inclut une forme de création inédite. Au départ les artistes sont mobilisés pour leur capacité à se *frotter* au territoire et à apporter une dimension artistique pour raconter une nouvelle histoire des lieux :

*« Cette volonté avec Alexandre Chemetoff qu'il y ait un atelier sur l'île de Nantes, qui soit une fabrique d'objets comme avant lorsqu'on fabriquait les bateaux. Il fallait s'installer là pour que les Machines naissent du territoire et que cela soit une aventure partagée avec les nantais. Ça c'est vraiment le point de départ, le socle des Machines de l'île de Nantes, c'est l'atelier de construction ».*⁶³⁸

Néanmoins, en parallèle, la pérennisation d'une culture théâtrale dans la fabrique urbaine produit un autre effet du côté de la compagnie elle-même. Le fait que la troupe ait grandi en même temps que Les Machines de l'île se préparait, s'inaugurait et fonctionnait durant ces dix dernières années a fait que les auteurs ont progressivement pris une place singulière dans la fabrique urbaine nantaise. Il y a eu un phénomène de transfert ; les auteurs sont devenus des acteurs culturels — via l'équipement pérenne des Machines de l'île — quasiment incontournables sur la place nantaise. Ainsi Pierre Oréface est le directeur de la SPL Les Machines de l'île et bénéficie d'un budget annuel pour assurer une programmation artistique ; *« J'ai à peu près entre 200 000 et 300 000 € par an pour faire des spectacles, et c'est fondamental parce que ça donne l'impression aux Nantais qu'il se passe toujours quelque-chose ici. »*⁶³⁹ Les nefs ont cette fonction officielle de théâtre urbain et l'animation événementielle saisonnière⁶⁴⁰ du lieu s'intègre à un récit porté par les concepteurs du projet qui change de casquette.

⁶³⁸ François Delarozière, entretien réalisé le 05/11/2014.

⁶³⁹ Pierre Oréface, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁶⁴⁰ Quatre moments forts correspondant aux quatre saisons ; l'été aux nefs, l'été indien aux nefs, Noël aux nefs et le printemps des Nefs. À chaque fois, une programmation de concerts et de spectacles de rue ou sous chapiteau.



Figure 124 : Les Nefs transformées en théâtre urbain.

Source, Jean-Dominique Billaud, <http://www.lesmachines-nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Le passage d'une culture artistique à un aménagement pérenne renforce l'idée très forte de la singularité du projet à Nantes et la volonté de garder cette proposition unique. Pourtant, l'expérience nantaise a eu un autre effet pour la compagnie. Cette dernière est sollicitée par d'autres villes pour faire des propositions d'équipements pérennes et/ou d'aménagements urbains mêlant procédés théâtraux qui s'appuient sur le modèle nantais. Selon Marie Saunier, la demande des villes qui souhaitent faire intervenir la structure est paradoxale, entre volonté d'avoir un projet unique et esthétique du créateur :

« Autant on peut réfléchir sur des projets urbains, à l'identité d'une ville et comment on peut jouer avec ses caractéristiques pour en faire un terreau pour un imaginaire collectif on va dire, et à la fois, il y a toujours la « pâte » François Delarozière, ça on ne peut pas l'enlever »⁶⁴¹

Enfin, ce passage entre aménagement urbain et spectacle de rue modifie les rôles de chacun à l'interface entre technique et artistique, entre commanditaires et opérateurs. En effet, le créateur de l'association est passé de scénographe à directeur artistique. Son parcours et les différents projets décrits nous démontrent l'émergence de métiers autour de *scénographies urbaines*. Elles ne sont plus nécessairement le fait de scénographes des spectacles vivants, mais ces projets nécessitent des compétences élargies autour de la mise en scène, du mouvement dans la ville, de la gestion des temporalités. Nous verrons dans les cas suivants si ceux qui sont appelés à prendre en charge une fonction de scénographie dans l'espace urbain sont toujours issus du milieu théâtral.

Conclusion

En guise de conclusion, l'étude des deux cas nous renseigne sur l'institutionnalisation d'une culture de l'éphémère et des arts de la rue au sein de l'équipement des Machines de l'île et plus largement auprès des acteurs de la fabrique urbaine. Une fonction de la scénographie

⁶⁴¹ Marie Saunier, administratrice de production, entretien réalisé le 28/02/15.

émerge dans la gestion de l'espace par rapport au temps. Ce projet montre comment la maîtrise des temporalités longues revient au premier plan pour maintenir une culture de l'éphémère issue de pratiques artistiques utopiques. Ensuite, nous avons pu observer la façon dont les rôles entre artistes et acteurs de la fabrique urbaine évoluent autour de la dimension culturelle d'un projet urbain et de sa mise en récit. Enfin, l'étude de ses dispositifs met en exergue le besoin de scénographie pour produire un territoire signifiant. Derrière la théâtralisation des espaces urbains, ce sont des enjeux d'urbanités qui sont traités, comme l'énonce Laurent Devisme, « *Enjeux d'urbanités de frottements ; les espaces publics peuvent accueillir des occupations temporaires, des émotions de rue. Cela suppose de ménager des espaces ambigus, de préserver des lieux de regroupement ponctuels.* »⁶⁴² En mettant au cœur de la quotidienneté l'expérience théâtrale, la compagnie La Machine a donc trouvé une façon de pérenniser une culture de l'éphémère. Pour autant elle n'échappe pas à son instrumentalisation par la Ville de Nantes, qui voit en ce projet un levier pour augmenter son attractivité auprès des habitants et des touristes. Ces deux projets mettent en lumière les limites poreuses entre réalisation d'une utopie artistique et entreprise de divertissement. Plus généralement, ces exemples posent la question de l'autonomie et de l'instrumentalisation des artistes. Nous allons maintenant voir de quelle façon d'autres acteurs, à savoir le SEVE à travers une collaboration avec la compagnie Manaus a développé une fonctionnalité de la scénographie urbaine autour de l'interaction avec l'utilisateur.

⁶⁴² Devisme, « La théâtralité contre l'urbanité ? ». p.60.

3. La compagnie Manaus, la prise de relais des services de la Ville

Manaus est une association fondée en 1999 par Pierre Orefice. Cette compagnie s'est spécialisée dans les installations urbaines théâtralisées qui impliquent des décors éphémères d'envergure. Sa marque de fabrique est de créer ou produire des spectacles et des événements en extérieur, dans des espaces urbains. Cette association est actuellement en sommeil.

Présentation de la compagnie

Après avoir été l'administrateur de Royal de Luxe, en 1999, Pierre Orefice crée la compagnie Manaus. En 2000, il collabore avec François Delarozière et imagine Les Machines de l'île, dont nous avons fait l'étude à travers l'exemple précédent. En parallèle, les villes d'Anvers puis de Nantes lui demandent d'orchestrer les manifestations du passage au 3^e millénaire en 1999 et 2000. En 2004 à l'occasion des *Floralies*, Pierre Orefice crée *Le Port Végétal de l'Île Feydeau*. En 2009, lors de la nouvelle édition de l'événement, Manaus est à nouveau sollicité pour produire Les Jardins à Quai sur le bassin Ceineray. Par ailleurs depuis 2001, Manaus s'occupe de mettre en situation les représentations en plein-air de *L'État du Groland*⁶⁴³. Cette compagnie, qui a eu jusqu'à une vingtaine de salariés, est actuellement en sommeil, la plupart de ces membres ayant intégré La Machine⁶⁴⁴ et Pierre Orefice étant devenu le directeur artistique de l'équipement culturel Les Machines de l'île.

Nous avons souhaité nous focaliser sur le projet *Jardins à Quai* dans leurs différentes versions pour mettre en exergue la façon dont les temporalités de l'éphémère sont employées pour animer des espaces sur le temps médian et pour voir comment la fonction de scénographie s'autonomise par rapport à une pratique artistique. En effet ce projet à la particularité d'être maintenant totalement géré par les services des espaces verts. Ces derniers sont à l'initiative du projet. Nous avons déjà évoqué un pendant de l'histoire à travers la description du projet de *L'Expédition végétale*. Pierre Orefice, via Manaus, répond à l'appel à projet lancé par les équipes du SEVE en 2004 pour l'événement *Les Floralies essaient en ville*. Ainsi, ce qui fait connaître l'association est l'installation *du Port Végétal de l'Île Feydeau* lors de cette manifestation florale.

⁶⁴³ *L'État du Groland* est un pays fictif, parfois dénommé *Présipauté du Groland*. Ce dernier est imaginé en 1992 par Jules-Édouard Moustic et son équipe. Il est fait régulièrement référence à cet état fictif dans les émissions de divertissement que l'équipe anime sur la chaîne Canal +. Les membres du Groland font parfois des concerts et autres événements en extérieur.

⁶⁴⁴ Selon les termes de Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015. Les éléments trouvés concernant cette association sont très parcellaires. L'association a été créée en 1999, son siège social est actuellement à Nantes.

Encadré n°35 : Portrait de Pierre Orefice, de la production de projet à la scénographie urbaine



Figure 125 : Campagne *Les Fous de Nantes*, Nantes Métropole. Source, http://idata.over-blog.com/0/36/80/91/affiche_fous_nantes2007.gif, consulté le 20/10/2016.

Figure 126 : Prise de Parole de Pierre Orefice et François Delarozière.

Le 07 juillet 2016. Source, Presse Océan.

Pierre Orefice connaît depuis longtemps les équipes municipales nantaises, notamment via *Cargo 92*, auquel il a participé activement. Son travail est alors plus orienté vers la production et l'administration et évolue progressivement vers la direction artistique. Avec le lancement des *Machines de l'île*, il acquiert un nouveau statut devenant co-auteur du projet. Par ailleurs il est aujourd'hui le directeur de la SPL *Les Machines de l'île*.

3.1. L'exemple du Port Végétal, entre installation artistique et décor urbain, un statut hybride

Ce projet a vu le jour, en 2004, à l'occasion des *Floralies*. Pour rappel les services des espaces verts nantais souhaitent tester une nouvelle façon d'investir la ville lors de la manifestation florale internationale *Les Floralies* organisée tous les cinq ans. La proposition de Manaus est située en centre-ville, le long du Quai Turenne. Au total, ce sont au moins cinq d'actions qui ont été réalisées à travers la ville.

La proposition consiste à recréer un port végétal de long du Quai Turenne au centre-ville (voir annexe n°9). En 2000, ce dernier a été transformé en voie piétonne lors de l'aménagement urbain réalisé le long du quai Feydeau nommé *L'île verte* par les architectes Bruno Fortier et Italo Rota. Ce quai bordait l'île Feydeau avant le comblement de la Loire dans les années trente. Des douves vertes remplacent à présent le cours de la Loire (voir encadré n°36). Dans la proposition faite par Pierre Orefice, le quai devient un parcours où un ensemble d'éléments signifiant le port sont entreposés. D'abord, une quinzaine de bateaux ont pris place sur les douves au milieu d'une mer végétale réalisée par le SEVE. Parmi eux, il y a une péniche, des voiliers de plaisance, des bateaux de pêches, ainsi qu'un Bateau-Lavoir. Ce dernier était accessible au public, qui pouvait venir s'y installer et boire un verre. À l'est, une cabane de pêcheur, typique de la région, servait de signal d'appel pour attirer le regard des usagers du tram. L'ensemble a constitué un décor naturaliste où la gestion du détail participe à la construction de la fiction. Il est important de noter que la majorité des éléments employés pour cette scénographie ne sont pas des fac-similés. Ce sont de vrais bateaux qui ont été entreposés sur cette *mer végétale*, seul Le Bateau-Lavoir est une construction réalisée pour l'occasion. Les objets exposés prennent vie grâce à la mobilisation d'une série d'effets scénographiques. Par exemple, la vapeur est utilisée pour signifier la brume matinale que l'on peut retrouver dans un port. Cette installation renseigne de façon poétique sur la typologie des lieux et son passé. Le spectateur peut alors imaginer les modifications historiques du lieu.

Encadré n°36 : Le Port végétal dans sa forme initiale 2004 – 1^{ère} phase du projet Jardins à Quai.



Figure 127 : Carte postale, le Quai Feydeau avant comblement de la Loire, Nantes.

Source, <http://maryboulais.e-monsite.com/pages/en-passant-par/page-2-1.html>, consulté le 20/10/2016.

Figure 128 : Réaménagement du quai Feydeau par Bruno Fortier et Italo Rota.

Source, <http://www.archi-guide.com>, consulté le 20/10/2016.

Un port végétal est récréé sur l'aménagement de Fortier/Rota, il prend place sur l'ancien lit de la Loire signifié par un espace de verdure. Les jardiniers remodelent l'espace et créent une mer de fougères où sont installés des brumisateurs.



Figure 129 : Le port végétal installé sur l'île Feydeau.

Source, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.



Figure 130 et 131 : Le Port végétal installé sur l'île Feydeau, zoom sur le dispositif. Source, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Sur le quai des éléments du décor rappellent l'activité portuaire comme des caisses de transports, des filets, des bouées. À côté, nous voyons la possibilité pour les gens d'être au plus près des bateaux. Les graminées forment une délimitation de l'espace scénique.

La particularité du projet est la possibilité pour les passants de multiplier les points de vue sur ce port végétal. Le public pouvait à la fois déambuler sur le quai, mais aussi marcher sur la mer végétale, s'y installer et contempler les façades des bâtiments environnants. Cette installation a permis le temps de l'événement de nouveaux usages, devenant un attracteur urbain. En effet, quelques années après l'inauguration du réaménagement du quai, cet événement a développé l'aspect *jardin* du lieu. Le port végétal a favorisé l'usage de cet espace comme une plage verte. Pierre Orefice parle d'« *appropriation imaginaire* »⁶⁴⁵ de la ville, qui peut exister grâce à l'organisation d'un scénario ;

*« C'était une vraie appropriation imaginaire d'un lieu et que les Nantais se prennent au lieu et que la ville se transformait. Donc avec ça c'était faire que les gens aiment un peu mieux leur cadre de vie, d'un coup tu joues avec le cadre de vie et bien les gens ils jouent, il viennent, ils sont là, ils viennent au soleil, ils vont au Bateau-Lavoir, et finalement ce n'est pas un coût astronomique et tu peux transformer la ville comme ça. Pour moi c'est l'exemple parfait d'une appropriation imaginaire de la ville, d'une transformation à un moment donné, ils voient leur ville autrement. »*⁶⁴⁶.

La proposition s'appuie directement sur le cadre de vie pour exister en utilisant le décalage. Ce dernier est scénarisé en organisant la mise en vue de l'installation. Comme l'indique Dominique Sagot-Duvauroux à propos des théâtres ambulants et qui s'applique aussi à ce type d'installation urbaine : « *Le temps de montage d'un théâtre n'est pas un temps mort. Il participe directement à la mobilisation de la population et, en imposant une présence relativement longue dans la ville, favorise un travail de terrain au-delà du seul événement provoqué par l'arrivée du théâtre ambulant dans la ville* »⁶⁴⁷. Comme pour les objets mécaniques de La Machine, le projet est montré aux spectateurs en train de se construire. Le montage constitue l'amorce du projet et ensuite le temps de la présentation, les objets plastiques eux-mêmes racontent une histoire. Une inclusion dans les temporalités de la ville et ses usages révèle le passé pour faire exister la proposition.

Alors que l'on a vu dans le cas précédent l'implication des services de la communication pour faire de l'éléphant et de *L'Expédition Végétale* des emblèmes, ici la compagnie a eu principalement à faire au service des espaces verts. La première version des Jardins à Quai est restée le temps des *Floralies*, soit du 07 mai au 17 mai 2004. Pour les services des espaces verts, cette installation marque un tournant dans leur manière d'appréhender la conception d'espaces verts dans la ville, comme l'énonce le directeur du service :

« Un virage important a pu être Les Jardins à Quai, sur l'île Feydeau, qui étaient typiquement de la scénographie urbaine. À l'époque, je ne savais même pas encore que cela en était. De la rencontre avec Pierre Orefice où j'ai — à un moment, dans le même endroit, le même café — nous avons la même envie qui est de réactiver l'histoire de Nantes et de ses bateaux sur ce site qui était

⁶⁴⁵ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁶⁴⁶ Ibid.

⁶⁴⁷ Sagot-Duvauroux, « Le théâtre ambulant : son économie et ses partenaires ». p.95.

clairement une pelouse décor. [...]. Le travail que l'on a fait ensemble, sans Pierre Orefice et sa bande (Didier Gallot-Lavallée et d'autres), nous n'aurions jamais atteint ce niveau de précision dans ce qui était fait. Le SEVE était capable de faire des décors, mais là, il s'agissait véritablement de scénographier la ville et à ce jeu-là, on a passé pas mal de guêpes, je leurs reconnaît cette capacité à nous influencer et à nous faire progresser. »⁶⁴⁸

Cette présence en ville qui s'étend au-delà de l'espace dédié à l'événement modifie la manière dont le SEVE intervient sur le cadre de vie. Entre gestion du paysage et inclusion d'une dimension artistique, le SEVE se positionne dans l'offre événementielle proposée. Pour rendre visible les transformations en ville, le service des espaces verts fait appel aux artistes qui s'approprient des espaces et les réinterroge. Manaus a mis en avant son savoir-faire théâtral pour orchestrer une installation artistique végétalisée qui raconte l'évolution de la ville-port en ville verte. Après cette première expérience, le projet connaît plusieurs vies.

3.2. L'exemple des jardins à Quai, l'utilisation par les services municipaux du temps court pour préfigurer le temps long

En 2004, le contexte est favorable à Nantes avec l'accroissement d'événements artistiques et culturels (vote des Machines de l'île, etc.). Depuis le SEVE n'a pas cessé de solliciter des artistes pour des réalisations éphémères autour du végétal. En 2009, le service des espaces verts sollicite Manaus une seconde fois à l'occasion de la nouvelle édition des *Floralies*. Cette fois, il s'agit de transformer le quai Ceineray au bord de la rivière L'Erdre. Dans la proposition initiale soumise au SEVE, Pierre Orefice avait imaginé investir le quai Turenne et le quai Ceineray ;

« Ça c'est moi tout seul qui avait fait Les Floralies avec le Port Végétal. Il y avait un vrai lien entre l'ancien cours de l'Erdre et l'île Feydeau qui était entourée d'eau et pour moi il y avait un effet miroir : dans l'un il y avait des bateaux sur les végétaux et dans l'autre c'était l'inverse c'était les végétaux sur l'eau aux deux bouts de l'ancien cours de l'Erdre. J'avais conçu ça comme ça au départ. Et c'est dingue on a pu faire les deux ! Une première étape, puis une deuxième et ensuite pérenniser. »⁶⁴⁹

L'association Manaus met donc en œuvre le second versant de son projet artistique sur quai Ceineray. L'événement est programmé pour perdurer après *Les Floralies* durant tout l'été. À cinq ans d'intervalle, il y a un effet miroir qui s'opère avec dans le prolongement du port végétal, la végétalisation d'un cours d'eau.

⁶⁴⁸ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶⁴⁹ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

3.2.1. Un service des espaces verts programmeur de projet culturel

Le SEVE réitère sa collaboration avec Manaus en 2009 tout en apportant quelques modifications. Cette édition aura lieu aux abords du quai Ceineray au bout du cours des 50 otages où commence le comblement de l'Erdre (voir annexe n°9). S'appuyant sur la proposition de Manaus, le directeur des espaces verts fait aussi appel à une autre artiste, Christine O'Loughlin pour cette édition. Dès lors, le SEVE joue le rôle d'assembleur afin que les propositions puissent trouver un écho l'une à l'autre. Ainsi comme l'indique Jacques Soignon ;

« Les hommes bleus c'était une création de Christine O'Loughlin, que j'avais vu, dont je pensais qu'elle pouvait se combiner assez bien avec la proposition des jardins flottants (sur ce projet, à partir de ce moment-là, vous mettez des gens ensemble, car vous pensez qu'ils peuvent faire une création ensemble). Cela nous avait permis de raconter une histoire autour de la pollution de l'eau »⁶⁵⁰.

Le projet de Manaus consiste alors à l'installation de jardins flottants sur le bassin Ceineray. Au centre une embarcation composée de plusieurs barges accueille une cabane et ses petites annexes. L'ensemble est relié par des mats décorés de fanions colorés. Sur les bords du quai, un ensemble de *stations* sont aménagés pour que les gens puissent s'y asseoir et pique-niquer. Des plantes exotiques de marais sont entreposées de part et d'autres des berges. Enfin pour finir de *planter le décor*, Le Bateau-Lavoir a été réinstallé sur le quai Ceineray avec une terrasse complémentaire. Par ailleurs, l'espace a été animé par un comédien qui a vécu sur l'îlot flottant pendant cette période donnant vie à la scène aquatique. De son côté la proposition de Christine O'Loughlin prend racine au milieu du bassin Ceineray, où des troncs d'arbres bleus qui ressemblent à des silhouettes d'humaines tentent de s'échapper de l'eau. L'installation s'étendait sur le cours des 50 otages, où les arbres bleus semblaient marcher vers le centre-ville.

⁶⁵⁰ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

Encadré n°37 : Le projet Jardins à Quai, en 2009, Quai Ceineray



Figure 132 : Panorama des Jardins à quai, quai Ceineray.
Source, www.google.fr, prise de vue du 10/09/2009, consulté le 05/10/2016.



Figure 133 et 134 : L'îlot d'habitation flottant et les fanions.
Source, Nautilus, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.



Figure 135 : Les arbres bleus.

Source, Nautilus, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Figure 136 : Le Bateau-Lavoir.

Source, Nautilus, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Face au succès de cette installation scénographiée, les services de la Ville ont souhaité rallonger l'événement jusqu'à la fin de l'été 2009 et ont été amenés à trouver des solutions pour que la proposition ne gêne pas l'installation de la scène flottante des Rendez-vous de l'Erdre, qui se déroule au même endroit à la fin de l'été. L'installation initialement prévue pour être démontée mi-août perdure jusqu'à septembre.

3.2.2. D'un événement à un équipement qui se pérennise

Comme nous l'avons vu, le port végétal est resté installé le temps du festival, soit un laps de temps très court (une dizaine de jours). Dès l'édition suivante, le SEVE profite du lancement du festival international, pour mettre en place un dispositif scénographié qui reste le temps de la saison estivale pour animer un quartier au-delà de l'événement initial. Le SEVE tire parti des installations en n'hésitant pas à prolonger pour un temps indéterminé des espaces *provisoires* à partir du moment où ils répondent à un usage spécifique. Puis, en 2013, lors du retour de l'installation scénographiée à l'occasion de l'événement *Nantes Green Capital*, il est envisagé de conserver le dispositif au-delà de l'événement pour quelques années. Le port végétal du quai Feydeau a été finalement décliné en trois phases se transformant en un équipement d'animation urbaine qui se pérennise sur les bords de l'Erdre au niveau du Quai Ceineray.

Encadré n°38 : Focus sur les différentes versions du Bateau-Lavoir



Figure 137 : Croquis du Bateau-Lavoir, François Delarozière. Source, La Machine.

Figure 138 : Le Bateau-Lavoir, quai Feydeau. Source, Nautilus, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

2004 – Phase 1 : Le Bateau-Lavoir est installé pour 10 jours du 07 au 17 mai 2004 sur le Quai Feydeau. Dessiné par François Delarozière, Le Bateau-Lavoir s'intègre comme élément du port végétal.



Figure 139 : Le Bateau-Lavoir, quai Ceineray. Source, Nautilus, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Figure 140 : La scène flottante des Rendez-vous de l'Erdre. Source, Emmanuelle Gangloff.

2009 – Phase 2 : Le Bateau-Lavoir est installé sur le quai Ceineray pour la saison estivale. Initialement prévu jusqu'au 10 Août 2007, l'installation est restée jusqu'à la fin du mois d'Août.



Figure 141 et 142 : Nouvelle version du Bateau-Lavoir, quai Ceineray.

Source visuel de gauche, *Le retour du Bateau-Lavoir quai Ceineray*, Presse Océan, 03/06/2013.

Source visuel de droite, *Le Bateau-Lavoir n'ouvrira pas demain vendredi*, Ouest France, 27/09/2013.

2013 – Phase 3 : une nouvelle version est installée Quai Ceineray. Cette fois Le Bateau-Lavoir est reconstruit et adapté pour un usage durable. Son emplacement est étudié pour ne pas gêner l'installation du festival les Rendez-vous de L'Erdre.

Le point de focus sur Le Bateau-Lavoir (encadré n°38) nous renseigne sur les différentes variations du projet au fil des versions. Le décor naturaliste de la première version disparaît au profit d'une installation végétalisée qui comporte moins d'éléments accessoires. Les artistes de rue, dans la première et deuxième version, cherchent par l'adjonction de signes à rendre le lieu vivant en insérant dans les tableaux proposés aux habitants une action théâtralisée (bateaux-personnages ou acteur vivant *in situ*). Le SEVE en tant que producteur garde le principe décoratif, tout en faisant évoluer le discours qui l'entoure. En 2009, lors de la mise en place de la deuxième version du projet, le service des espaces verts assure la fonction d'assembleur pour coupler deux propositions artistiques. Lors de la troisième phase du projet, le SEVE se focalise sur l'ambiance urbaine produite par l'installation en insérant un dispositif de médiation autour de la faune et la flore présente en ville.

Lors de la réinstallation du projet en 2013, nous assistons à une évolution de la narration proposée aux habitants. Ainsi, si les premières versions sont pensées en décalage par rapport au cadre-bâti, la proposition se fonde dans le paysage. La dimension incongrue de la proposition initiale s'est effacée au profit d'une composition centrée sur le végétal. L'ambiance urbaine conçue en collaboration avec l'association Manaus se pérennise, mais l'existence de signes esthétiques renvoyant directement à l'univers des artistes disparaît. Comme l'indique l'un des chargés de projets au service des espaces verts ; « *Il y avait le côté spectacle vivant, avec des objets incongrus et quelqu'un qui vivait là, avec Manaus. Maintenant il n'y plus ce côté-là, c'est le végétal pur, après, on pourrait se dire qu'un été on fasse intervenir à nouveau des artistes.* »⁶⁵¹. Même s'il n'est pas exclu pour le SEVE sollicite à nouveau des artistes, l'imaginaire ne porte plus sur la *ville-port* suivant la proposition de Manaus mais sur l'idée d'une *ville verte* en corrélation avec le label *Nantes European Green Capital*. En 2013, Les Jardins à Quai sont centrés sur le retour du *vivant* en ville (faune et flore) selon le thème du SEVE. L'implantation des différents éléments (Bateau-Lavoir, jardins-flottants, terrasses en bois) est prise en charge par le SEVE. La cellule événementielle a dessiné les nouvelles terrasses en bois, en faisant varier les points de vue sur le cours d'eau. Les jardins flottants sont travaillés avec des végétaux autochtones. Le lieu est propice au retour des animaux sur cet espace à l'initial très minéral.

3.2.3. L'intervention artistique éphémère comme levier d'appropriation habitante

Par ailleurs, le service des espaces verts a choisi d'opérer une sorte de pérennisation de l'éphémère, comme nous l'énonce l'un des employés : « *Après ce succès, au sein du SEVE, on s'est dit qu'il fallait le faire de « façon plus longue ». Le terme pérenne n'est pas employé car ce n'est pas un aménagement qui durera trente ans. Sachant qu'il y a plein de problèmes réglementaires.* »⁶⁵². Profitant d'un nouvel événement — *Nantes Green Capital* — le SEVE a réinstallé le projet en 2013. Le service a géré en interne l'inclusion d'une temporalité complémentaire au projet pour amorcer une nouvelle fois l'appropriation des habitants.

⁶⁵¹ Franck Coutant, entretien réalisé le 19/11/2014.

⁶⁵² Ibid.

D'abord il entre dans la programmation de *Nantes Green Capital* et bénéficie ainsi de sa couverture médiatique. Puis, pour réamorcer l'usage des Jardins à Quai, le SEVE commande à la compagnie de théâtre de rue angevine, le Groupe ZUR⁶⁵³, une création *in situ* qui animera le site durant l'été. La présence artistique éphémère est donc utilisée par le SEVE pour réamorcer des nouveaux usages sur un espace spécifique.

⁶⁵³ Depuis 1984, le Groupe Zur (Zone Utopiquement Reconstitué) présente des spectacles dans des lieux inattendus et intervient *in situ*.

Encadré n°39 : Le projet Jardins à Quai dans sa version pérenne – 3^{ème} phase Quai Ceineray

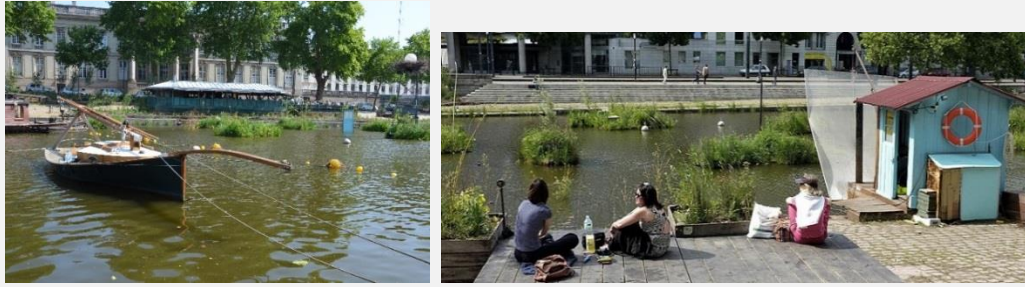


Figure 143 et 144 : Inauguration des Jardins à Quai.

Source, archives du SEVE, <https://jardins.nantes.fr>, consulté le 20/10/2016.

Inauguration – Vue de Jour : Le Bateau-Lavoir est déplacé au milieu du Quai Ceineray. Les jardins-flottants sont réinstallés et agrémentés de nichoirs et de frayeres. Sur les berges, des stations végétalisées sont installées pour picniquer. Quelques décors sont présents, mais sur l'eau les jardins flottants prennent un encombrement moins important. Il n'y a plus l'îlot qui accueillait un habitant. Seul une cabane est présente sur la berge pour les besoins du spectacle *Entredeuzo*.



Figure 145 et 146 : Les Chroniques d'Entredeuzo, ZUR.

Source, <http://groupe-zur.com/creations/chroniques-entredeuzo/>, consulté le 01/10/2016.

Inauguration – Vue de Nuit : Avec la création *Chroniques d'Entredeuzo* – par la compagnie ZUR. Budget environ 200 000 euros. Dans le cadre de *Nantes Green Capital*, le SEVE a commandé au groupe ZUR une proposition artistique scénographiée. L'objectif est de réamorcer les usages.



Figure 147 : Le Bateau-Lavoir pendant les Rendez-vous de l'Erdre.

Source, Emmanuelle Gangloff.

Figure 148 : Plateforme avec support de médiation. Source, Emmanuelle Gangloff.

Fonctionnement avec les Rendez-vous de l'Erdre : les jardins flottants sont rassemblés près du Bateau-Lavoir afin de pouvoir installer la scène flottante sur le bassin et conserver la visibilité sur la scène. Fonctionnement en saison hivernale : le SEVE communique sur le retour de la faune et la flore via des panneaux d'informations ludiques.

La proposition du groupe ZUR consiste en une installation sonore et lumineuse qui apparaît à la tombée de la nuit. Certains soirs, des comédiens animent le bassin afin de convoquer la population à des moments de spectacles : « *Durant les 4 mois que dure l'installation, on rencontre également de nouveaux habitants, marinières en transhumance, explorateurs en quête d'un monde imaginaire ou apparitions fugaces.* »⁶⁵⁴. D'emblée dans cette troisième phase, la présence théâtrale est circonscrite sur un temps donné. Elle sert à l'appropriation du lieu par les habitants en y incluant un nouvel imaginaire. Le directeur du SEVE nous indique que : « *Typiquement on a vraiment re-scénographié la ville et on l'a rendue attractive par un événementiel qu'il a fallu ensuite recommencer, car le public lui-même a fait le BIS comme au théâtre pour que l'événement revienne avec tellement d'insistance que dans le cadre de Nantes capital verte 2013 les élus n'ont pas eu besoin de se faire beaucoup fléchir pour que l'on remette les 350 000 euros nécessaire pour le faire.* »⁶⁵⁵. Il y a donc une acculturation aux modes de faire des artistes, et dans cette troisième phase, l'éphémère a ré-légitimer un espace.

Le dernier point à mettre en lumière sur cette troisième phase du projet est l'anticipation des usages avec les différents acteurs de l'animation urbaine. En effet, en 2009, la prolongation de l'installation n'avait pas été anticipée. Cela s'est fait par un jeu d'opportunité ; Le Bateau-Lavoir devait initialement partir en Asie, ce qui n'a pas été le cas, et l'installation avait rencontré un succès populaire. Lorsque le SEVE a souhaité prolonger l'installation des Jardins à Quai, ses agents n'avaient pas anticipé les interférences possibles avec un autre événement annuel à savoir le festival de musique et de belle-plaisance Les Rendez-vous de l'Erdre. Le scénographe du festival revient sur ce moment :

*« Oui parce qu'une année ils avaient mis Le Bateau-Lavoir pile poil à la place des gradins alors qu'ils auraient pu se renseigner pour savoir ce qui se passait pour les Rendez-Vous de l'Erdre.[...]. Sauf que c'est un événement tellement fort les Rendez-Vous de l'Erdre qu'on a besoin de cet espace public, si on nous contraint encore plus cet espace public on arrive à des problèmes de sécurité et d'accueil du public. Donc là la position du Bateau-Lavoir a été négociée avec nous. »*⁶⁵⁶

En portant un projet qui devient équipement, le service des espaces verts des Jardins à Quai a pour la version de 2013 anticipé ce type d'usage, devenant l'un des interlocuteurs pour gérer et augmenter l'offre culturelle événementielle présente sur le territoire.

3.3. Les enseignements : disparition de l'artiste au profit d'une gestion interne

Avec ce projet étudié dans ces trois versions, nous observons comment la programmation d'une proposition artistique issue des arts de la rue à fait bouger les modes de faire d'un service municipal. Au-delà des services dédiés à la culture, progressivement d'autres services

⁶⁵⁴ Dossier de presse, Compagnie ZUR, spectacle *Chroniques d'Entredeuxzo*, 2013.

⁶⁵⁵ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶⁵⁶ Cyrille Bretau, entretien réalisé le 06/02/2015.

emploient l'intervention artistique éphémère. La Ville de Nantes très marquée par l'imaginaire véhiculée par les compagnies de théâtre monumental multiplie les façons de travailler avec des artistes de rue. Le projet de Manaus nous renseigne sur la façon dont le SEVE s'est saisi du potentiel d'une présence artistique éphémère sur l'espace urbain et appréhende l'événementiel aujourd'hui.

3.3.1. Une occupation éphémère pour expérimenter un nouvel aménagement

Le service des espaces verts a opéré un changement de regard et de pratique avec le projet des Jardins à Quai en souhaitant — à travers l'action artistique — mettre en visibilité son action sur l'aménagement urbain. Comme nous l'indique le directeur ;

« Cela s'est fait depuis une dizaine voir quinzaine d'années qu'on — sans rejeter le fait que l'on soit des lieux de conservation — soit devenu aussi des lieux de créations artistiques. Ce que l'on était déjà, mais aujourd'hui en apprenant et travaillant de façon beaucoup plus étroite avec tous les acteurs de la vie culturelle Nantaise et au-delà de l'action nantaise. Cela demandait un changement de regard. »⁶⁵⁷

Progressivement le service des espaces verts et de l'environnement se positionne non seulement comme garant des lieux de conservations mais aussi comme une structure pouvant produire des créations artistiques en relation avec le végétal. Le service des espaces verts est l'une des plus importante équipe de Nantes Métropole, avec 500 agents chargés au quotidien du fonctionnement, de l'animation et de l'entretien des espaces verts. Les projets du *Port Végétal* et des *Jardins à Quai* ont marqué un tournant dans la perception du service par rapport à d'autres acteurs identifiés du secteur culturel. En travaillant en collaboration étroite avec les acteurs de la vie culturelle nantaise, la part d'événementiel au sein du service a augmenté de deux façons, d'abord avec la possibilité d'être *producteur*, mais aussi en devenant *facilitateur* pour des projets mêlant du végétal. Face à l'essor de projets éphémères, la cellule événementielle du service est créée en 2013 ; elle a ensuite favorisé les interventions avec les artistes comme Claude Ponti, Peter Dougherty, etc., notamment dans le cadre de la programmation estivale du Voyage à Nantes.

Par ailleurs, le SEVE collabore avec des artistes pour faire vivre les espaces urbains sur des temps de transitions entre deux projets de réaménagement urbain. Les arts de la rue ont apporté une culture de l'éphémère autour du temps court. *Le Port Végétal* a transformé le quai Feydeau en une scène qui devient attracteur urbain le temps de l'événement. Progressivement la présence de l'artiste s'est effacée au profit d'une gestion interne qui révèle une nouvelle gestion de l'espace comme nous avons pu le voir dans la troisième version des Jardins à Quai. Dans ce cas, la scénographie se glisse, en interne, dans la possibilité d'animer des espaces sur des temps médians, qui ne correspondent pas à l'échelle d'un projet d'aménagement urbain (habituellement prévu pour une trentaine d'années), ni à une action

⁶⁵⁷ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

artistique ponctuelle mais qui comble un manque d'animation d'un espace délaissé. L'éphémère est vécu comme un moyen d'expérimenter des espaces, ce qui n'aurait pas pu être fait directement sur un projet long. Le projet des Jardins à Quai contribue à bouger les lignes, comme le précise l'un des chargés de projet ;

« Au SEVE, ces scénographies urbaines, ces événements sont des sortes d'expérimentations de l'espace, des prototypes. En effet, nous sommes sur des temps et des investissements beaucoup plus courts et légers, on peut se permettre de faire des choses qui pourraient rater (avec des matériaux qui ne sont pas durables etc.). On peut expérimenter de l'espace et surtout la façon dont les gens se l'approprient, ce que l'on ne ferait jamais sur des investissements d'aménagement pérennes, où l'on ne prend pas de risque car nous n'avons pas le droit de rater, on innove moins. »⁶⁵⁸

L'expérience de collaboration avec Manaus amène le SEVE pour certains projets à ne plus partir directement sur un projet classique de réaménagement, mais plutôt à concevoir un espace éphémère pour ensuite prolonger l'expérience et la faire évoluer dans le temps. Le SEVE de cette façon corréle la gestion de l'espace et du temps sur trois temporalités ; le temps court, généralement à l'aide d'artistes extérieurs, le temps médian, qui lui est géré en interne et le temps long lorsqu'il est mobilisé sur des projets plus classiques autour des lieux de conservations.

Ce mode d'intervention a été reproduit ensuite pour d'autres propositions émanant du SEVE comme pour *Les Stations Gourmandes*⁶⁵⁹ réalisées à l'occasion de la première édition du VAN et qui pour certaines font encore partie du paysage nantais. Cette manière d'envisager l'occupation temporaire implique un nouveau mode d'action pour construire la ville via l'événementiel : *« Ce mode événementiel est une façon de fabriquer la ville, et de tester des solutions. C'est un laboratoire pour tester des choses, le faire valider par le public et les imposer de fait aux décideurs et aménageurs. »*⁶⁶⁰ En effet, en mobilisant le temps court comme une phase de test, ensuite chacun s'emploie à ce que le projet puisse ré-exister de façon pérenne. Pour le cas du Bateau-Lavoir, son lieu actuel d'implantation est soumis au regard des architectes de bâtiments de France, et le fait d'avoir un préalable qui a existé sur une durée estivale a facilité les démarches pour programmer son installation sur un temps médian (initialement trois ans). Cette démarche s'appuie sur ce que Pascal Amphoux appelle *les enjeux de projets*⁶⁶¹, qui est de motiver le projet en lui donnant un sens commun qui peut être investi et relayé par les acteurs du projet. L'événementiel est un outil pour le SEVE qui rend visible son action, à travers l'animation et l'expérimentation de nouveaux usages sur les espaces végétalisés de la ville.

⁶⁵⁸ Franck Coutant, entretien réalisé le 19/11/2014.

⁶⁵⁹ Voir à ce sujet Emmanuelle Gangloff, « Mise en mouvement éphémère de la ville, vers une vision scénographique de l'espace urbain », in *Ville à vivre : le quotidien métropolitain entre ancrage et mobilité* (APERAU, Montréal, 2013). Ce projet a par ailleurs qui a été mené totalement en interne, sans l'intervention d'artiste, et devait rester le temps de l'événement Green Capital et qui sont pour certaines, quatre ans plus tard toujours en place.

⁶⁶⁰ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶⁶¹ Pascal Amphoux, « Ambiances urbaines et espaces publics », in *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne*. (École Doctorale Temps, Espace, Société et Culture, n°3, Université de Toulouse Le Mirail: G. CAPRON et N. HASCHAR-NOË, 2003), pp.50-56.

3.3.2. L'ambiance urbaine revient au premier plan

Après avoir sollicités les artistes indépendants pour leurs capacités à être en décalage avec les lieux existants et à proposer une nouvelle lecture du lieu d'implantation des scénographies urbaines, les questions d'ambiance urbaine et d'usage reviennent au premier plan. En 2013, le contexte de la proposition des Jardins à Quai a complètement changé ; la compagnie Manaus est en sommeil, Pierre Orefice est devenu lui-même l'un des acteurs de la vie culturelle nantaise.

Des entités publiques ont repris en interne un savoir-faire autour de la création d'espaces de représentations soit en travaillant avec des artistes, soit parce-que ces derniers ont intégré des sociétés publiques locales. Ce mouvement amorcé depuis 2004, avec entre-autre les différentes versions des *Jardins à Quai*, appelle à de nouveaux modes d'interventions sur l'espace. Il y a une formalisation d'une approche que l'on pourrait qualifier de sensible, avec la sollicitation d'acteurs issus du milieu du spectacle vivant (scénographes, mais aussi concepteur lumière et sonore⁶⁶²) qui, au SEVE, finit par être complètement intégré au sein du service. La culture du récit du lieu révèle et génère du projet à partir d'une proposition artistique. De plus en plus, il y a une volonté de toucher à l'affect et de faire émerger du sens dans ces lieux susceptible de produire de *l'intersensorialité*⁶⁶³. Pierre Orefice revient sur ces points de convergences entre la réalisation de spectacles urbains et la conception d'espaces de convivialité :

« Quand on fait des grands spectacles dans des villes il ne faut pas oublier que les premiers spectateurs se sont les habitants des villes. Les habitants des villes, c'est les électeurs de nos élus et c'est nos spectateurs donc on a évidemment un intérêt commun à mettre de la convivialité, de la vie. Ça c'est le cadre après plus on en fait, plus on devient praticien de l'espace public et plus on commence à comprendre les choses. »⁶⁶⁴.

L'activité événementielle devient un outil pour prendre en considération ce que Jean-Paul Thibaud nomme *« les modulations sensibles de la rue »*⁶⁶⁵. Il s'agit de prêter attention à l'environnement sensible pour faire projet et de trouver des modes d'action pour traiter de l'interaction avec la population. Cette dernière, n'est plus uniquement vue sous le prisme de l'utilisateur qui traverse l'espace public pour aller d'un point A à un point B, elle est considérée comme le public d'un espace en représentation. Mettre en œuvre une relation acteur-spectateur dans les projets impliquant du végétal devient alors un moyen de réengager les habitants dans l'usage de l'espace public et d'œuvrer pour qu'il redevienne un espace de sociabilité. Le personnel des services municipaux s'attache alors aux correspondances et circulations dans des dispositifs de représentations hétérogènes qui forment un ensemble sensé. La maîtrise des effets scénographiques est employée pour porter du sens et ainsi concevoir une ambiance au sens entendu par Böhme⁶⁶⁶.

⁶⁶² Nous ne revenons pas dans ce point sur la question car elle a déjà été abordée au sein du chapitre 3.

⁶⁶³ Amphoux, « Ambiances urbaines et espaces publics ».

⁶⁶⁴ Pierre Orefice, entretien réalisé le 19/05/2015.

⁶⁶⁵ Thibaud, « La fabrique de la rue en marche ».

⁶⁶⁶ Böhme, « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ».

Par ailleurs l'acculturation aux procédés théâtraux est forte, relayée par la direction, qui en a fait sa marque de fabrique, notamment dans la médiation avec le public. Ainsi lors de la réinstallation des Jardins à Quai en 2013, le SEVE a effectué un travail de médiation couplé à un travail de narration ;

« Au quai Ceineray, avec l'orientation 2014 il y a eu tout un travail de médiation autour de la faune et de la flore, avec des éléments de médiations sur ce sujet. Sachant que notre premier objectif a été de faire un lieu de vie, mais avec ce dispositif de médiation, il s'agissait aussi de faire passer un message sur la nature en ville, par l'observation, avec des visites, des animations organisées avec différents naturalistes, associations (LPO, etc.). Relevés, séances d'observations. »⁶⁶⁷

La médiation *classique* est complétée par la poursuite d'une narration autour du projet qui est ré-axée sur le contenu de la médiation, à savoir de montrer la présence de la nature en ville ;

« Sur les jardins flottants, on annonce les naissances des poussins, ou des nouvelles espèces qui arrivent. On fait comprendre en quoi cela intervient sur la nature dans la ville etc. Il y a une vraie volonté de narration, de communication, d'explication, de communier avec le public. »⁶⁶⁸

Cette possibilité de communiquer via une histoire à transmettre au public se décline en de nombreuses formes, la plus démonstrative étant la fable urbaine déployé par le SEVE autour la saga des Poussins Géants de Claude Ponti⁶⁶⁹. À travers l'étude des Jardins à Quai dans ses différentes versions, nous identifions donc plusieurs éléments qui nous renseignent sur la capacité pour les acteurs de la fabrique urbaine à développer une approche sensible à partir du *terreau* apporté par les propositions artistiques. L'espace public ne s'envisage plus à Nantes, comme un espace de transition uniquement fonctionnel lié à des déplacements individuels mais ces interstices urbains permettent à l'action publique d'imprimer une atmosphère territoriale.

3.3.3. Une réorganisation du service pour répondre à l'essor de l'événementiel

À travers l'étude de cette installation, nous observons différents changements dans le fonctionnement interne du SEVE pour prendre en charge les projets éphémères. Sous l'impulsion du directeur actuel, Jacques Soignon, il y a eu une réorganisation du service. D'abord, au moment de la création du *Port végétal*, un nouveau mode de management a été expérimenté, à savoir le management par projet qui permet l'implication d'agents sans distinctions sur une création artistique. Les artistes fonctionnent quasi-uniquement par projet

⁶⁶⁷ Franck Coutant, entretien réalisé le 19/11/2014.

⁶⁶⁸ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶⁶⁹ Claude Ponti est un auteur et illustrateur jeunesse. Les poussins sont des personnages récurrents dans ses ouvrages.

et il y a eu une acculturation à ce process créatif. L'intérêt est pour les équipes de sortir de la routine comme nous l'indique Jacques Soignon ;

« C'est un mode de management qui me permet à travers cet événementiel de projets un petit peu hors-norme d'avoir autre chose à évoquer que le quotidien qui peut être un peu routinier. Cela fait sortir de la routine, au travers la création et le projet ; c'est du management de projet. À partir de là, nous on tourne autour du projet de création, on prend ce dont on dispose chez chacun de nos agents, la possibilité de créer. Pour certaines équipes, ce sont de petits projets, mais un peu tous, ont cette capacité à innover dans leur ville, à l'échelle même de leurs ronds-points. »⁶⁷⁰.

Durant une dizaine d'année, le service a fonctionné selon ces modalités en ne distinguant pas projets événementiels et projets pérennes. Les projets ponctuels menés avec des artistes offraient la possibilité de changer un peu la pratique quotidienne des agents et de saisir leur potentiel d'innovation. À partir de 2004, la part de projets événementiels n'a cessé de croître. En 2013, la décision a été prise de créer une cellule événementielle pour répondre à l'inflation de la demande :

« On a officiellement aujourd'hui au SEVE un chargé d'événementiel défini depuis l'année dernière⁶⁷¹ (...) C'est officiellement construit au sein du bureau d'étude du SEVE, on a une unité aménagement et une unité événementielle. Franck Coûtant est en charge de ce service, c'est un paysagiste, c'est aussi un scénographe de fait. Cette entité existe, et on en a exprimé le besoin à partir du moment où l'événementiel prenait de plus en plus d'importance. Il était aussi source de désorganisation des autres activités, il a vraiment fallu que l'on dispose d'une entité spécifique pour répondre à l'inflation et à l'augmentation de cette demande. »⁶⁷².

Lors de nos différents entretiens avec les acteurs de la ville événementielle, nous avons pu observer que cette nouvelle cellule bénéficiait d'une forte reconnaissance dans la capacité à répondre à la fonction de scénographie urbaine. Ce changement fait suite à un constat, comme nous l'énonce le responsable de la cellule, d'une nécessaire spécialisation dans les savoir-faire autour de l'événementiel, notamment dans la maîtrise des temporalités courtes :

« Au début, nous nous sommes dit, faire de l'événementiel ou du pérenne, c'est la même chose car cela reste du projet de paysage au sens très large, sauf que certains durent longtemps et d'autres moins longtemps. Finalement, on s'est aperçu que cela engage des métiers différents, notamment à cause de la temporalité. On travaille souvent sur des échéances très courtes, et la durée de l'événement est très ou assez courte, même si on a tendance à les prolonger.

⁶⁷⁰ Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

⁶⁷¹ En 2013, Franck Coutant est devenu chargé de l'événementiel au sein du service des espaces verts, entretien réalisé le 07/07/2014 et le 19/11/2014.

⁶⁷² Jacques Soignon, entretien réalisé le 07/07/2014.

Les budgets sont moins conséquents, il n'est pas nécessaire de mettre du granit partout et les procédures sont plus souples. »⁶⁷³.

La répartition des tâches entre le service des espaces verts et les artistes en interne est la suivante : « *L'initiative, le projet, l'esquisse c'est l'artiste on va dire, et tout ce qui est plans, dessins techniques, de détails et études techniques, les autorisations et la réalisation c'était le SEVE, ainsi que des entreprises extérieurs partenaires.* »⁶⁷⁴. Le SEVE a donc la capacité à agir en direct avec les artistes, ou à être dans un cercle d'interrelation entre les acteurs culturels et les opérateurs urbains pour certain projets. Le SEVE, en tant que producteur et facilitateur s'intègre parmi les acteurs de la vie culturelle nantaise. Cette faculté d'être producteur tend à une évolution des rapports du SEVE avec des entités autres comme Le Voyage à Nantes ou la SAMOA, nous le verrons dans les chapitres suivants. Plus largement, sur la scène nantaise, le frottement avec des compagnies d'arts de la rue dans des projets sur l'espace urbain a d'un côté favorisé les collaborations transversales entre différents acteurs et de l'autre eu tendance à multiplier l'offre événementielle présente sur un territoire. Il en découle la mise en place de projets variés, où chacun tente de faire valoir ses spécificités, comme pour le SEVE avec sa maîtrise scénographique des espaces végétalisés. Il y a un transfert d'actions entre une activité inhérente aux festivals à une programmation et gestion d'un certain nombre d'actions artistiques éphémères en direct par les services communaux (voir tableau annexe n°12). Progressivement les missions du SEVE se sont élargies, en traitant de l'aspect événementiel de la Ville.

Conclusion

En conclusion l'étude du projet Les Jardins à Quai dans ses différentes versions nous renseigne sur la façon dont le processus de création des artistes de rue a pu être relayé au sein de l'institution. Nous avons ici l'exemple d'une installation-spectacle avec un statut hybride. En effet, même si par moment nous retrouvons le rapport acteur-spectateur notamment avec l'intervention ponctuelle de la compagnie ZUR, la proposition initiale n'est pas entièrement basée sur la nécessité du jeu d'acteur. Dans le cas du port végétal, c'est un dispositif théâtral sans parole qui se joue, les personnages de la fable urbaine étant les éléments du décor. La culture de l'éphémère se pérennise à travers la création de dispositif fixe immersif avec un décor fixe au service du récit ainsi qu'à travers la multiplication de saynètes. Ces dernières sont réalisées tour-à-tour par les artistes et par l'équipe municipale. Dans ce projet, une fonction de la scénographie urbaine émerge autour de l'interaction avec le public en même temps que son utilité est trouvée pour amorcer des pratiques urbaines. Il y a une production d'images à parcourir et une attention portée à l'interaction avec les habitants. Enfin, nous pouvons aussi évoquer la notion d'ambiance urbaine : via la présence artistique une approche sensible est développée, avec l'implantation systématique pour le SEVE de dispositifs scénographiques autour de l'expérimentation, la création et le changement. Le SEVE mobilise des effets scénographiques pour tester de nouveaux usages et redevenir l'un

⁶⁷³ Franck Coutant, entretien réalisé le 19/11/2014.

⁶⁷⁴ Franck Coutant, entretien réalisé le 07/07/2014.

des acteurs de la fabrique urbaine en élargissant ses compétences de gestion vers de l'innovation et de la création.

Les services municipaux acquièrent en interne des savoirs faire sur la conduite d'événements sur un temps médian pour animer la ville, ce qui implique une évolution du jeu d'acteurs. L'offre culturelle événementielle présente sur l'espace urbain s'en trouve transformé, nous assistons à une multiplication des programmateurs potentiels ce qui a pour effet de faire évoluer les formes artistiques. Un changement d'échelle s'opère progressivement, les propositions tendent vers des actions moins spectaculaires. Apparaît une sorte de nouvel ordre esthétique du territoire. L'événement devient le prétexte pour expérimenter autour de nouveaux usages, de nouveaux modes *d'habiter* l'espace public. Nous avons relevé la tendance d'une prise en charge de l'esthétique urbaine globalisée gérée exclusivement en interne, ce qui est contradictoire par rapport au besoin d'un regard artistique neuf qui réinterroge les espaces et les pratiques. Le SEVE dans sa nouvelle structuration peut avoir tendance à tout faire *soi-même*, ce qui pose le problème de la disparition de la figure de l'artiste⁶⁷⁵. Le décalage et le frottement qui sont inhérent à une présence artistique extérieure, s'efface. La place de l'artiste change et la question du contenu artistique se pose. Comment faire perdurer cette dynamique créative sur le territoire, tout en ne tendant pas à une forme de production interne qui pourrait s'apparenter à du design urbain ? Enfin, nous avons décelé une tendance à de thématiser l'offre événementielle, avec des événements comme La Folie des Plantes, Débords de Loire, etc. Cette segmentation de l'activité événementielle autour de thématique a pour risque de perdre la dimension populaire de l'essence artistique du théâtre de rue.

4. Conclusion du chapitre : Une pérennisation de l'action théâtrale partagée par les artistes et la Ville

À Nantes, les artistes de rue sont à l'initiative des premiers dispositifs scénographiques présents sur l'espace public. Dans les années 1990, l'agglomération découvre le monumental éphémère et s'en empare pour insuffler une nouvelle dynamique culturelle. Royal de luxe s'installe dans une ville ouverte à l'expérimentation, et développe le théâtre d'accident dans un cadre institutionnel porteur. Les spectacles stationnaires où la ville forme le décorum de l'action théâtrale laissent la place à des parades urbaines. Les artistes de rue passent, pour accompagner l'histoire, de la création de décor à la scénographie dans un renversement d'échelle. Le théâtre devient un fait urbain, et la ville est son plateau. Il n'est plus circonscrit à une place, un bâtiment. Pour transmettre un récit à l'échelle d'une ville, les parades urbaines et le théâtre d'accident rendent le spectateur actif pour activer le lien entre les scènes urbaines. La fonction de la scénographie autour de la narration urbaine se démocratise relayée par la gouvernance urbaine. Entre animation et mise en récit, l'intérêt est perçu de

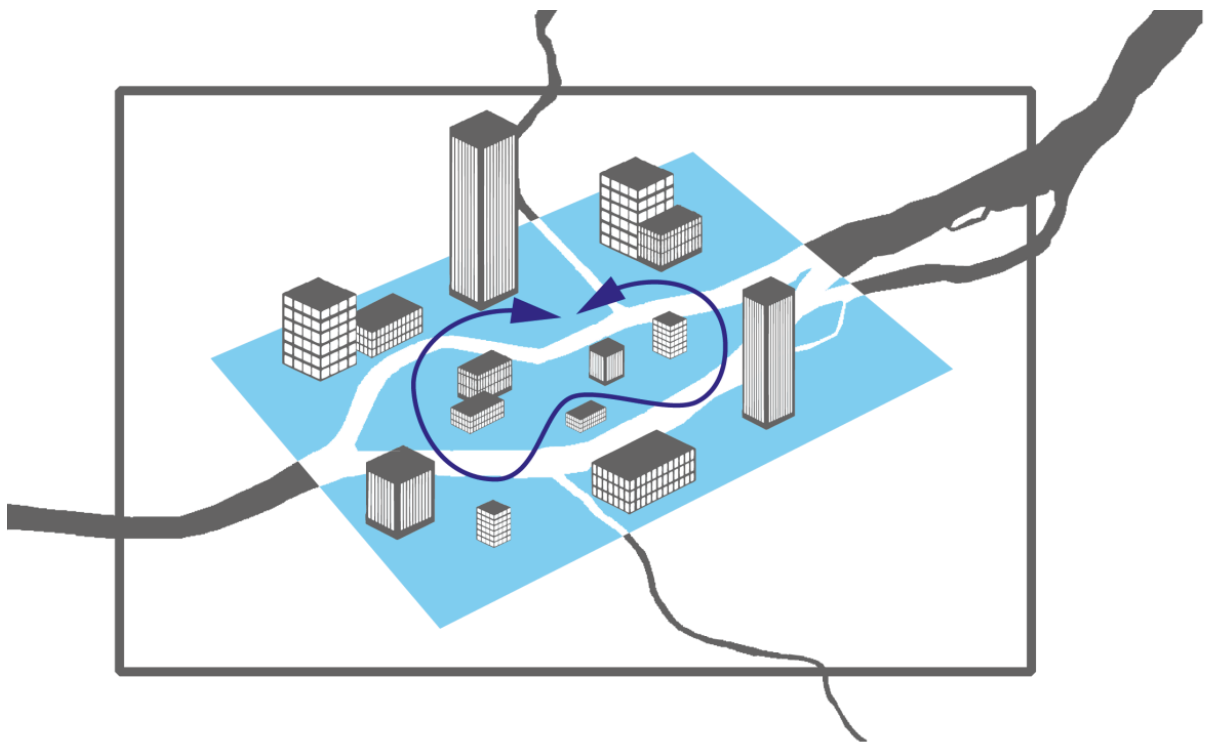
⁶⁷⁵ C'est d'ailleurs l'un des questionnements abordés lors de l'entretien avec le directeur du service des espaces verts qui en a tout à fait conscience. La situation nantaise est inédite de ce point de vue car le mouvement d'institutionnalisation dans ce cas est arrivé à son maximum, le directeur de l'association Manus étant lui-même devenu par ailleurs l'un des acteurs de la vie culturelle nantaise.

travailler avec des artistes de rue et les politiques cherchent à pérenniser l'action dramaturgique pour produire un récit de ville à partir de la mise en récit des artistes.

L'espace public est un espace partagé et les services municipaux sont engagés dans les projets à l'initiative des artistes puis ensuite deviennent à leurs tours producteurs. En effet, il y a un mouvement de balancier qui s'opère entre les artistes de rue et les services municipaux qui dans un deuxième temps passent eux-mêmes à l'action. La fonction de la scénographie urbaine est alors prise en charge par la Ville. Le mouvement des arts de la rue suit ensuite plusieurs phases à partir de l'installation de la compagnie Royal de Luxe à Nantes. Les artistes sont initiateurs de nouvelles pratiques liées à la conduite d'événements éphémères. Ces derniers sont fédérateurs et amorcent des nouvelles façons de fabriquer la ville avec la prise en compte d'un habitant/spectateur et le développement d'une mise en récit à l'échelle urbaine. Cela tend à faire perdurer une fonction inhérente au théâtre à savoir la scénographie urbaine. Nous avons vu à travers ces trois exemples la façon dont progressivement un savoir-faire issu des arts de la rue s'est institutionnalisé ; Certaines figures marquantes sont devenues des acteurs de la fabrique urbaine, en étant à la tête d'institution culturelle. Nous assistons à une redistribution des rôles et les évolutions amorcées du métier de scénographe dans l'espace urbain, entre direction artistique et médiation culturelle. L'artiste devient un opérateur et l'opérateur intègre une dimension sensible et conçoit parfois ses propres espaces éphémères, sans faire intervenir l'artiste. Il peut y avoir une réduction de la place laissée à l'artiste, ou encore une instrumentalisation de ce dernier. Ainsi l'utopie se pérennise et la question du renouvellement se pose entre inclusion de l'habitant et accueil de nouvelles formes artistiques. Comme le disait Guy-Claude François la scénographie est « *une architecture qui se dessine autour d'une histoire et de ses personnages* »⁶⁷⁶ Ainsi, d'une architecture éphémère, créé par les apparitions des Géants, est née une architecture pérenne Les Machines de l'île. Bientôt, par la *pollinisation* du propos artistique, c'est l'architecture de la métropole qui est redéfinie, par le prisme de ses ambiances urbaines et que ce qui fait identité de ville.

⁶⁷⁶ Guy-Claude François « Le lieu scénique contribue à la scène théâtrale » in Freydefont Le Lieu, la scène, la salle, la ville. p.160.

Chapitre 5 :
Le Médiateur,
entre art et aménagement



Chapitre 5 : le médiateur, entre art et aménagement

Dans ce chapitre, nous allons considérer des installations scénographiques mis en place dans le cadre du festival Le Voyage à Nantes, retraçant par-là la façon à Nantes dont l'art contemporain a pris place dans l'espace public et le rôle de la médiation pour y parvenir. Au préalable, nous nous intéresserons aux différents éléments marquants qui ont permis la création du festival et de la société publique locale qui y est associée. En effet, le festival Le Voyage à Nantes porte le nom éponyme de la société Le Voyage à Nantes. Cette Société Publique Locale (SPL) a été créée en 2012 et a pour objectif de promouvoir le tourisme par la culture, fusionnant l'office du tourisme et le service culturel de la Ville de Nantes en une seule structure⁶⁷⁷. Nous aborderons à travers le parcours de Jean Blaise, actuel directeur du Voyage à Nantes, les différents festivals antérieurs qui ont permis la création d'une structure publique singulière. En partant du festival d'arts de la rue Les Allumées puis en évoquant la Biennale d'art contemporain Estuaire, il s'agit de comprendre les conditions du développement de la présence de l'art prenant place dans l'espace public à Nantes, entre installations artistiques éphémères et parcours scénographique durable. Dans un deuxième temps, nous nous focaliserons sur le cas du Voyage à Nantes en détaillant ce qui fait sa spécificité entre structure d'action publique et mise en place d'un festival au nom éponyme. Enfin, deux installations artistiques éphémères, le *Footcheball* et le *Feydball*, seront étudiées. Elles ont la spécificité d'avoir été conçues par des agences d'architecture nantaises. Nous verrons comment des installations artistiques peuvent ou non appeler à une fonction de scénographie urbaine dans la relation entre l'œuvre conçue et son lieu d'implantation notamment à travers la notion de point de vue.

Nous observerons si, lorsque que l'on s'échappe du milieu des arts de la rue, la scénographie urbaine est employée pour gérer des installations artistiques contemporaines. Dans ce chapitre nous verrons particulièrement comment le brouillage des frontières entre les arts évoqué au sein du chapitre 3, tend à de nouvelles formes d'art contemporain dans la ville, relayées par des artistes, mais aussi par des architectes, designers et scénographes. Les pratiques scénographiques éphémères seront considérées par rapport au développement d'une présence artistique sur l'espace public. La question des temporalités revient au centre de la médiation, entre précarité des œuvres et mobilité du spectateur. Pour organiser la lecture, les différents festivals sont abordés dans leurs continuités pour ensuite nous concentrer sur l'organisation actuelle de la présence artistique sur l'espace public à Nantes. Comment l'art urbain est-il pris en charge par les services de la Ville et la gouvernance urbaine ? Quelles sont les fonctions de la scénographie qui s'exportent hors du champ du théâtre, dans la mise en relation entre une présence artistique et un territoire ?

⁶⁷⁷ La décision a été prise en conseil communautaire le 10 décembre 2010. Voir délibération n°164 - 2010. Archives Nantes Métropole.

1. L'exemple du festival Les Allumées, entre expérimentation et scène itinérante

Un retour chronologique est fait sur la façon dont à Nantes les arts plastiques sont arrivés sur le devant de la scène. La situation nantaise diffère de ce que l'on peut observer de la situation en France, suite aux événements de Mai 68. Comme nous l'avons déjà largement abordé au sein du chapitre 3, nous assistons à un mouvement généralisé de sortie des murs, que ce soit pour le théâtre ou pour les arts plastiques. Les plasticiens opèrent une sortie de leurs ateliers et du circuit traditionnel des galeries pour investir l'espace public. Plus généralement en France, les arts plastiques ont réinterrogé leurs formes de présence sur l'espace public légèrement plus tôt que les arts vivants, qui ont dû se fédérer ensuite et construire un circuit de production spécifique. À Nantes, la situation a été un peu différente. Nous avons assisté à une montée en puissance de l'existence dans l'espace urbain des arts de la rue portée par une figure marquante ; Jean Blaise. Ce dernier a ensuite contribué à l'essor de l'art contemporain sur l'espace public. Cette situation nantaise, nous le verrons, prend racine avec la création d'une structure singulière, le Centre de Recherche pour le Développement Culturel à Saint-Herblain (CRDC), deuxième commune en terme de nombre d'habitants de l'agglomération nantaise.

1.1. Le CRDC, une structure pour expérimenter hors les murs

Avant de devenir Maire de la Ville de Nantes, Jean-Marc Ayrault a été Maire de la Ville de Saint-Herblain de 1977 à 1989. À cette époque, l'homme politique fait la rencontre de Jean Blaise alors récemment implanté à Nantes. Ce dernier est arrivé en 1982, avec l'aval du ministère de la Culture⁶⁷⁸ pour créer une maison de la culture à Nantes (type Malraux, soit 50% état, 50% collectivité locale). La préfiguration de cette structure commence à voir le jour en 1982, mais lors des élections de 1983, le maire de gauche Alain Chénard⁶⁷⁹ est battu par l'opposition et Michel Chauty⁶⁸⁰ devient maire. Le projet de la maison de la Culture avorte à ce moment-là. La nouvelle municipalité considère que la Ville possède déjà un centre culturel qui à l'époque s'appelle *La maison de la culture de Loire-Atlantique*⁶⁸¹. L'association déclarée dans l'objectif de créer la maison de la culture n'est pas dissoute mais la structure ne reçoit plus de subventions de la Ville. Dans ce contexte Jean Blaise et son équipe décident tout de même : « de maintenir l'association de la maison de la Culture avec l'aide du ministère et avec la création d'un syndicat intercommunal pour le développement culturel de toutes les villes de l'agglomération nantaise »⁶⁸².

Cette scène nationale itinérante est le Centre de Recherche pour le Développement Culturel (CRDC)⁶⁸³, qui est officiellement créé en 1984 pour compléter l'offre culturelle ligérienne dans

⁶⁷⁸ Le ministère de la Culture est alors dirigé par Jacques Lang.

⁶⁷⁹ Alain Chénard, membre du parti socialiste a été Maire de Nantes de 1977 à 1983.

⁶⁸⁰ Michel Chauty, membre du parti RPR a été Maire de Nantes de 1983 à 1989.

⁶⁸¹ La MCLA, Maison de la Culture en Loire Atlantique a été créée en 1982 par le conseil général. Depuis 2007, cet établissement a été renommé Le grand T (Le grand Théâtre de Loire-Atlantique).

⁶⁸² Jean Blaise, entretien réalisé le 31/12/2015.

⁶⁸³ En 1988, le CRDC devient statutairement un centre d'action culturelle puis en 1991 obtient le statut de scène nationale.

le champ des arts vivants. Elle est soutenue par le syndicat intercommunal pour le développement culturel et regroupe 5 communes de l'Ouest ; La Roche-sur-Yon, Saint-Nazaire, Saint-Herblain, Saint-Sébastien-sur-Loire, Rezé. Avant que Jean-Marc Ayrault soit élu maire de Nantes, les deux hommes avaient donc déjà travaillé six ans ensemble puisque le maire de Saint-Herblain était président de ce syndicat intercommunal. Jean Blaise nous rappelle l'importance de cette période à ses yeux dans les expériences à venir : « *c'est important car nous avons éprouvé ces six années-là ce que l'on pourrait appeler une expérience nomade.* »⁶⁸⁴. C'est selon ses termes, la première fois que ce que l'on appelle aujourd'hui une scène nationale, entendue comme un centre d'actions culturelles, est itinérant ; « *finalement on crée une scène nationale itinérante, c'est la première en France, avec un syndicat intercommunal qui habituellement est dévolu au ramassage des ordures, aux bordures de trottoirs etc. mais sans doute pas à la culture* ». Le CRDC se déplace d'une ville à l'autre et propose à chacune des communes des actions culturelles qui sont toutes très différentes. Ainsi comme l'explique Jean Blaise, « *entre Saint-Nazaire et La Roche-sur-Yon, il n'y a aucune similitude, leur histoire, populations, etc., sont très différentes.* »⁶⁸⁵. L'homme évoque la nécessité d'adapter — à ces territoires, à ces villes, à leur histoire, à leurs économies — une action culturelle qui convienne véritablement à la ville en question. À cette période, avec ses administrateurs Pierre Leenhardt⁶⁸⁶ et Yannick Guin⁶⁸⁷, Jean Blaise révèle avoir appris « *à faire en sorte que l'action culturelle serve une ville, interprète une ville, s'adapte à une ville et ne soit plus seulement une boîte noire dans la ville* »⁶⁸⁸.

Le centre de recherche est une structure qui fait de la diffusion culturelle, de la création autour des arts vivants dans leurs diversités. Cette entité avait la particularité d'être à la fois producteur et facilitateur, ayant une équipe technique en interne pour mettre en place les événements. Le centre pouvait aussi prêter du matériel et fournir une aide logistique aux associations culturelles des villes concernées. Ce type de fonctionnement, nous le verrons, inspire ensuite la création de la SPL Le Voyage à Nantes. L'idée développée par le CRDC est que l'action culturelle irrigue les villes, infuse sur le territoire et produise un nouveau rapport au monde⁶⁸⁹. Comme Jean Blaise l'indique : « *Mon premier réflexe ce n'est pas de créer une maison de la culture justement. Ce n'est pas de créer une boîte noire, c'est d'essayer d'imaginer une action qui concerne véritablement l'urbain et le tissu urbain social. On crée le festival qui s'appelle Les Allumées.* »⁶⁹⁰.

Durant son existence entre 1984 et 1999, le CRDC produit un certain nombre d'événements culturels, ce qui amorce une façon de travailler sur l'espace public. Le centre de recherche organise à partir de 1986 le festival de théâtre de la Gournerie à Saint-Herblain, au sein du parc au nom éponyme. Cet événement devient une référence dans le milieu du théâtre. Prenant pour exemple le modèle du festival d'Avignon, de nombreuses troupes de théâtre s'y

⁶⁸⁴ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁶⁸⁵ Jean Blaise, *ibid.*

⁶⁸⁶ Pierre Leenhardt, comédien et écrivain, a été directeur du développement culturel de la ville de Nantes de 1989 à 1994.

⁶⁸⁷ Yannick Guin, professeur émérite de l'université de Nantes, a été adjoint à la culture de 1989 à 2007.

⁶⁸⁸ Jean Blaise, *ibid.*

⁶⁸⁹ Voir à ce sujet le texte de l'historien de l'art Nicolas Bourriaud «Produire un rapport au monde » » in Lextrait, Kahn, et Collectif, *Nouveaux territoires de l'art.* pp.133-137.

⁶⁹⁰ Jean Blaise, *ibid.*

retrouvent. Les années suivantes le festival fait la part belle au cirque, avec notamment la venue de Zingaro, du cirque Plume, etc. En 1995, le festival disparaît. Deux périodes sont à distinguer au CRDC. En effet, entre 1984 et 1989, le CRDC est une structure *précaire* ; les relations avec la Ville de Nantes ne sont pas aisées. Les premières expérimentations sont réalisables grâce à la volonté politique du maire de Saint-Herblain, Jean-Marc Ayrault. Lorsque ce dernier devient maire de Nantes, un champ des possibles s'ouvre pour expérimenter au centre de l'agglomération. À partir de 1989, le CRDC met sur pied un certain nombre d'autres événements dans la capitale ligérienne comme le festival Les Allumées. Le Centre de Recherche pour le Développement Culturel n'ayant pas de lieu de diffusion a un fonctionnement nomade. Ce mode d'action légitimise une sortie à l'extérieur, tout en ayant une équipe opérationnelle qui se charge d'établir les nouvelles conditions de représentations des artistes. L'ensemble des arts sont concernés par cette sortie hors les murs.

Encadré n°41 : Jean Blaise, entre direction artistique et scénographie



Figure 149 : Portrait de Jean Blaise. Source, La culture coûte que coûte, <http://www.moustique.be>, consulté le 20/10/2016.

Jean Blaise est un opérateur culturel qui oscille entre direction artistique et scénographie. Lors de notre entretien, il revient sur ses nuances « *La ville devient un théâtre, donc attend une scénographie, une mise en scène. Je parle plutôt de mise en scène que de scénographie, mais oui, le terme de scénographie est plus juste. Parce que une mise en scène veut dire faire appel à du vivant, à des acteurs, alors qu'une scénographie est plus juste car la scénographie est reliée et à l'espace. C'est totalement ça que l'on fait, mais le terme mise en scène est plus compréhensible par la population, mise en scène.* »⁶⁹¹.

1.2. Le festival des Allumées, une redécouverte de la ville

Le festival Les Allumées a été l'événement produit par le CRDC le plus marquant pour Nantes, ayant impacté son image de ville. La première édition du festival a eu lieu en 1990, et dès le départ, le chiffre six tient une place importante dans l'organisation du festival. C'est un festival composite dirigé par Jean Blaise de 1990 à 1995 et qui a rassemblé pendant six

⁶⁹¹ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

années des artistes en provenance de six grands ports étrangers, durant six jours⁶⁹². Sont programmés aussi bien des concerts de rock, que du théâtre de rue. Les lieux de représentation étaient très hétéroclites entre ceux allant de l'opéra de Nantes, aux rues du centre-bourg, à la friche industrielle.

Encadré n°42 : Les Allumées, des interventions artistiques très hétéroclites.



Figure 150 : Les Allumées, Saint-Petersbourg, 1991. Source, archives du CRDC, in Laurent Lescop, « Kultur und Stadtentwicklung an der Loire » (Culture et développement urbain sur la Loire) Fondation du Bauhaus Dessau, 16 juin 2010.

Figure 151 : Voiture dans les Arbres, Royal de Luxe.
Source, www.royaldeluxe.com, consulté le 06/12/2017.



Figure 152 : Les affiches des Allumées. Source, archives du CRDC.

1.2.1. Une ville mise en scène dans une autre comme principe scénographique

La première édition a eu lieu en octobre 1990 et a mis à l'honneur Barcelone où les nantais peuvent découvrir entre autre le travail des artistes venus d'Espagne comme la compagnie de théâtre de rue La Fura Dels Baus⁶⁹³ ou encore – mais nous l'avons déjà abordé – Royal de luxe avec l'installation de son spectacle *La Véritable Histoire de France* (voir chapitre précédent). L'objectif de cet événement est de marquer les esprits en allumant Nantes, souvent nommée à l'époque, *La Belle Endormie*. Lors de l'édition de 1991, on peut lire dans une brochure que le festival s'organise autour de l'idée de mettre en scène une ville dans une autre. Dans ce document, il est écrit :

⁶⁹² Six villes ont été mises à l'honneur, Barcelone, Saint-Petersbourg, Buenos Aires, Naples, Le Caire et la Havane. La dernière édition a été annulée à la dernière minute pour des raisons diplomatiques et une version off l'a remplacée.

⁶⁹³ La Fura Dels Baus est une compagnie de théâtre de rue catalane qui a été créée vers 1979. Cette troupe propose entre autre des spectacles de rue qui font appel à des scénographies monumentales. Par ailleurs, cette compagnie mondialement reconnue travaille beaucoup avec des éléments audio-visuels. En 1992, La Fura Dels Baus a réalisé la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques en 1992 qui a eu lieu en Espagne.

« Les Allumées, c'est d'abord une idée simple : une ville mise en scène dans une autre. Nantes toute entière, est la scène où va se répandre l'autre ville, l'étrangère. Il y aura six représentations, six années de suite, six surprises, six chocs entre Nantes et une autre.

[...].

Mais attention la scène n'est pas plate, la carte n'est pas blanche, le programme n'est pas fixe, le décor n'est pas forcément dans le fond de la scène, les places ne sont pas numérotées. Il n'y a pas de plan de table et le menu est au choix. Suffit de savoir marcher, la nuit, dans Nantes. »⁶⁹⁴

La trame artistique du festival tourne autour de l'invitation au voyage à travers différentes grandes cités du monde. Il y a l'idée d'une découverte d'un ailleurs tout en restant chez soi, là où l'on habite. Sur un laps de temps court, il s'agit de faire vivre une expérience très dense et décalée à la population avec un foisonnement artistique qui produit une multitude d'images. Ce qui laisse une empreinte dans l'imaginaire de la ville. Le festival revient chaque année, l'attente des spectateurs augmente et permet une certaine mise en désir des lieux oubliés. L'offre artistique qui se déploie dans les espaces publics est gratuite, et à cette occasion, l'esprit des arts de la rue se popularise. L'événement transporte la ville dans une ambiance « *chic déglinguée* »⁶⁹⁵, relayant un esprit de transgression pour faire bouger la ville.

Le CRDC était structuré pour produire un événement d'une telle ampleur. Les équipes se sont armées d'un savoir-faire spécifique dans l'organisation de spectacles dans des lieux non-dédiés et sur l'espace public. Ce savoir-faire émane de l'organisation du centre lui-même avec des personnalités issues du milieu théâtral comme Daniel Sourd, directeur technique. Ce sont des gens qui se frottent à la problématique de la rue et des espaces publics. Le CRDC est abrité sous des anciennes halles industrielles ; les halles de la Madeleine. Ces locaux servent principalement de lieux de fabrication et de stockage pour la structure et n'ont pas eu au préalable vocation à être une salle de spectacle. L'équipe technique se trouve donc constamment confrontée à la création de dispositifs scénographiques qui permettent une mise en relation entre une proposition artistique et un public dans des lieux interfaces. Il s'agit de prévoir l'espace de représentation en anticipant les questions d'interactions entre spectateurs et artistes. Coté Ville, suite à l'élection de Jean-Marc Ayrault, le CRDC trouve la possibilité d'agir en étroite collaboration avec le service du développement culturel alors nouvellement créé et notamment avec son *régisseur urbain*, Patrick Bureau. Avec le rassemblement de ces forces vives, le festival Les Allumées bénéficie des conditions matérielles pour s'inscrire spatialement dans toute la ville et ceci dans un rapport d'échelle inédit. Alors que Nantes ne dispose pas d'équipements culturels d'envergure, l'agglomération, avec le CRDC, se dote d'un outil pour soutenir les projets événementiels. Les lieux du spectacle se démultiplient et la ville est transformée en scène. C'est la combinaison d'une narration, qui prend la cité comme

⁶⁹⁴ Extraits de la brochure, « Pin's collector, Les Allumées 1991 : Nantes - Leningrad - Saint-Petersbourg », Archives de la ville de Nantes.

⁶⁹⁵ Ibid.

personnage principal, et d'une équipe instrument qui rend possible l'effet de surprise d'une ville renversée par l'art.

1.2.2. Une ville qui se découvre des lieux scéniques

Le festival Les Allumées prend place dans une constellation nantaise de lieux insolites et notamment des friches urbaines. Les bâtiments industriels sont occupés grâce à une offre culturelle massive concentrée sur peu de jours pour toucher le plus de monde possible. Les lieux habituellement dédiés au spectacle comme l'Opéra sont investis de manière totalement décalée, les horaires changent, les usages aussi, ainsi que l'ambiance du lieu. L'équipe du CRDC cherche à casser les images préconçues sur les espaces en invitant vers un ailleurs. Progressivement la population redécouvre son cadre de vie. Des spectacles sont disséminés sur le territoire, en pleine nuit et pour relier les espaces de représentation, il faut marcher de lieux en lieux. La zone portuaire laissée quasiment à l'abandon après la fermeture des chantiers est réinvestie. L'événement met en activité ces friches. À Nantes, sur la pointe ouest de l'île, endroit où se trouvait le port, les nefs Dubigeon, l'usine Delafoy, les différents blockhaus sont convertis en espaces de représentation. À chaque édition, un bâtiment devient l'espace central où le public converge. Dans plein d'endroits satellitaires, des plus petites formes sont présentées au public.

La Fabrique à Glace, bâtiment désaffecté sur l'île de Nantes en bord de Loire, accueille une scène de rock géante dès la première édition et devient l'un des points de ralliement emblématique. Ponctuellement le hangar est transformé pour accueillir en son sein 5 000 personnes. L'équipe technique du CRDC aménage les lieux comme une salle de spectacle éphémère dotée d'une ambiance particulière. Le festival favorise la multiplicité d'échelles, de la fabrique à glace à l'appartement privé investi par des plasticiens.



Figure 153 : La Fabrique à Glace, avant sa destruction. Source, Presse Océan, le 01/07/16.

À cette époque la ville a besoin de se régénérer, de réapparaître afin de sortir de la crise qui la traverse. Les interventions artistiques éphémères donneront corps à la construction d'une nouvelle image de ville basée sur l'attractivité culturelle. Comme l'indique Jean Blaise ; « Ce ne sont pas Les Allumées qui ont changé la ville évidemment, mais, ça a déclenché quelque

chose de l'ordre de la psychologie de la ville, ça change l'ambiance de la ville grâce à ce festival qui est regardé au niveau national.»⁶⁹⁶. Le festival a un impact sur la perception d'un territoire et les représentations des lieux associés à cet événement évoluent dans l'imaginaire urbain.

À travers cette présence artistique éphémère, une nouvelle façon de faire de l'action culturelle est mise en œuvre. La médiation ne consiste plus seulement à ramener le public dans des équipements culturels, mais plutôt à associer des lieux de vie à une possible réversibilité en lieux scéniques. La mobilisation d'effets scénographiques comme le décalage, l'inscription de signifiants dans l'espace-temps de la ville, constitue l'amorce du dispositif afin de scénographier la ville. La fonction de scénographie ici émerge dans la traduction matérielle et réelle d'un récit imaginaire, à savoir ici, la transformation d'une ville en une autre. À l'occasion des différentes éditions, les premières installations entre exposition urbaine et spectacle vivant apparaissent. Certains éléments de décors restent à la vue des spectateurs durant le festival, d'autres dispositifs ne servent pas à proprement parler à un spectacle, mais sont disséminés dans la ville au service de la narration. Ce sont des signes pour rendre *juste* un espace qui raconte une ville comme Buenos Aires, Naples ou encore Saint-Pétersbourg. Suite au festival Les Allumées, le CRDC a ensuite cherché à créer de nouveaux festivals comme *Traffics* en 1996, qui n'a eu lieu qu'une seule fois. Puis il y a eu la mise en place du festival en 1998 et 1999 *Fin de Siècles* qui mettait à l'honneur les villes de Johannesburg et New-York pour tenter de restituer la culture *underground* de ces ports. Ces deux derniers événements s'ouvrent à l'art contemporain notamment via les nouveaux médias et leur emploi par les artistes.

Au cours de ces dix ans d'expérimentations festivalières, la multiplication des lieux scéniques éphémères permet d'envisager la ville comme une scène. Le CRDC étant une structure sans lieu de représentation, cela a laissé le champ ouvert à l'expérimentation pour transformer des lieux insolites en lieux scéniques, et donner une unicité à la multiplication de saynètes urbaines. Le CRDC a développé des outils pour investir un espace, il ne s'agit plus simplement d'aménager les lieux, mais de les mettre en scène. Selon Marcel Freydefont « *sans regardeur, il n'y a pas de scène* »⁶⁹⁷ et le festival offre la possibilité aux habitants de regarder leur ville. Les Nantais deviennent les spectateurs de leur cité mise en scène. La scène nantaise focalise, panoramise, déconstruit le territoire, et avec cette pratique des espaces publics, c'est une ville toute entière qui est représentée. En articulant dispositif d'émission et dispositif de réception à l'échelle urbaine, le CRDC effectue un travail scénographique qui prend en compte le lieu de représentation, son architecture, des spécificités et organise ce que Louis Jovet avait appelé le « *diagramme dramatique* »⁶⁹⁸, entre la scène — la ville — et la salle — les habitants. Le décroisement des lieux engendre aussi un décroisement des arts sur le terrain nantais.

⁶⁹⁶ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁶⁹⁷ Marcel Freydefont, colloque Valeur(s) 11-12-13 juin 2014, notes personnelles.

⁶⁹⁸ Sabbattini et Jovet, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*.

1.2.3. Une ouverture à tous les arts et un levier de développement économique

Alors que, par exemple, le chantier engagé sur l'amélioration du réseau de tramway⁶⁹⁹ sera perceptible par ses usagers seulement quelques années après le début des travaux, la culture est un moyen de rendre visible au présent le changement sur le territoire. Le festival Les Allumées a fait entrer la fiction dans le quotidien des nantais. Rapidement, les actions culturelles proposées par le CRDC sont employées pour faire évoluer l'image de la ville. La Communauté Urbaine envisage la culture comme un levier de développement du territoire. Il n'est plus seulement question de démocratisation culturelle, mais aussi de développement urbain, social, et économique. Ces propositions éphémères occupent l'espace dans une unité de temps, de lieu, et d'action. Nantes occupe la scène internationale par le biais de la médiatisation de l'événement culturel. Comme le mentionne Isabelle Garat dans un rapport sur les festivals français : « *Les Allumées, premier festival mis en place par J. Blaise et son équipe transforme la ville en une scène, mais aussi en acteur, puisque Nantes se transforme en la ville qu'elle accueille* »⁷⁰⁰. Le festival devient pourvoyeur d'une nouvelle identité basée sur la conduite d'une fiction qui transforme la ville en une autre. La création d'un centre de recherche et de développement culturel a permis l'expérimentation d'un nouveau mode de faire. Le CRDC est devenu un outil opérant sur toute la ville, qui lui donne les moyens de se déployer et de se représenter à travers une programmation artistique. En 1999, l'aventure du CRDC prend fin, l'équipe construit le changement, en faisant entrer la structure itinérante dans un équipement dédié à la scène nationale ; le Lieu Unique (LU). Néanmoins à travers la mobilisation de l'éphémère par le biais de festivals, des pistes nouvelles sont proposées pour la requalification d'espaces urbains. L'art y tient une place importante. Comme l'indique Jean Viard c'est : « *l'action culturelle qui doit puiser ses sources dans le territoire pour apporter des solutions universelles* »⁷⁰¹. Ainsi le CRDC à travers le festival Les Allumées amorce la naissance d'un *média-territoire* qui se raconte au travers des événements artistiques à vocation éphémère.

Ce festival a fait évoluer progressivement le contexte culturel nantais. Certains artistes de rue présents sur le territoire sont devenus à leur tour des acteurs culturels (voir chapitre précédent). La population s'est habituée à croiser tous les trois ans les Géants de Royal de Luxe, et leurs pérégrinations se sont inscrites durablement dans le paysage. D'un autre côté, Jean Blaise accompagne le projet de réhabilitation du LU pour, quelques années plus tard, proposer un nouveau festival dans l'espace public. Cette fois, un mouvement de détachement s'opère pour l'équipe du Lieu Unique vis à vis des arts de la rue : il se focalise sur l'art contemporain. Dans les années 2000, autour de la figure emblématique de Jean Blaise, une nouvelle mouvance autour de l'art contemporain émerge, prenant progressivement place à

⁶⁹⁹ En effet, l'équipe municipale de Jean-Marc Ayrault, va mettre en place plusieurs chantiers de transformations urbaines. Son prédécesseur a inauguré la première ligne de tram, et la gauche dès son arrivée a lancé le projet d'une seconde ligne de tram. Le premier tronçon de la ligne 2 a été inauguré en 1992 et la totalité des travaux pour cette ligne se sont achevés en 1994.

⁷⁰⁰ DEP - Ministère de la Culture, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs, Villes et festivals, volume monographique », Avril 2002. p.136.

⁷⁰¹ Blaise, Viard, et Paoli, *Remettre le poireau à l'endroit*. p.28.

son tour dans l'espace public. C'est donc en toute logique, qu'après avoir re-questionné les modalités de représentations du spectacle vivant, Jean Blaise plus généralement réinvente la façon dont une œuvre artistique est donnée à voir à un public-population.

2. La Biennale d'Art contemporain Estuaire, l'organisation de scènes urbaines

Ainsi, le CRDC était une structure qui a facilité et popularisé l'espace public comme lieu de représentation. À la fin des années 1990, des discussions s'amorcent avec les pouvoirs publics pour faire évoluer ce centre. L'agglomération souhaite faire exister la scène nationale au sein d'un bâtiment dédié. Jean Blaise accompagne ce projet. Le Lieu Unique est créé en 1999 et prend place dans les locaux de l'ancienne biscuiterie LU. Pour réaménager cette friche industrielle localisée à proximité du centre-ville, la maîtrise d'ouvrage fait appel à un architecte-scénographe Patrick Bouchain⁷⁰². Autour du programme architectural, le souhait de la municipalité, est de faire rentrer la ville dans les murs d'un théâtre. Ce dernier accueille à la fois des spectacles, mais aussi une librairie, un espace d'exposition, un sauna, une crèche. Ce lieu a été imaginé comme un lieu de vie ouvert du matin au soir où différents publics peuvent se croiser : « *On voulait que cela soit un morceau de ville, il faut que ce lieu soit totalement pénétrable par tous les publics, par toute la population. Que ce soit un espace public d'une certaine façon et pas un lieu privé, fermé* »⁷⁰³. Au début des années 2000, Jean Blaise et son équipe issue du CRDC, pilotent alors la programmation de ce lieu, entre spectacles, concerts, expositions d'arts contemporains. Après que cette scène nationale a atteint sa vitesse de croisière, en 2007, l'équipe du Lieu Unique met sur pied un nouvel événement ; la Biennale d'art contemporain Estuaire.

2.1. Une métropole Nantes-Saint-Nazaire à révéler au grand public

Entre temps, dans les années 2000, les deux grandes villes de Loire-Atlantique se rapprochent pour mener une politique territoriale commune et dessiner les contours d'une éco-métropole régionale⁷⁰⁴. Les maires de Nantes et Saint-Nazaire souhaitent relier symboliquement ces deux villes, s'associer dans le cadre de coopérations économiques. Ainsi comme nous l'a précisé Jean Blaise ; « *Estuaire c'est une commande politique, c'est-à-dire que là encore, le politique fait appel à la culture pour identifier un territoire.* »⁷⁰⁵. Cette commande marque le retour dans l'espace public de l'équipe du Lieu Unique (qui elle-même émane du CRDC). Un groupe de travail dédié se met en place en interne pour piloter cette Biennale à venir.

« *On s'appuie sur le Lieu Unique. Il n'y a pas eu une création de structure spécifique, c'est le Lieu Unique qui crée la manifestation Estuaire. J'organise, je crée une équipe spéciale pour Estuaire, car c'est un énorme projet, mais on*

⁷⁰² Voir à ce sujet, Patrick Bouchain, *Construire autrement: comment faire?* (Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 2006).

⁷⁰³ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁰⁴ Ariella Masbounji, *Estuaire Nantes-Saint Nazaire : écométropole, mode d'emploi*, Projet Urbain (Le Moniteur, 2012).

⁷⁰⁵ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

travaille à l'intérieur du Lieu Unique et je dirige toujours le Lieu Unique en même temps. Et ça c'était intéressant aussi, car je pense que toutes les scènes nationales devraient faire ça, devraient parallèlement à leurs activités traditionnelles de diffusion de spectacles, avoir une activité dans l'espace public. »⁷⁰⁶

Dès le départ, la Biennale Estuaire s'inscrit dans un projet politique et touristique. L'idée est maintenant enracinée auprès de la gouvernance locale que la présence artistique éphémère sur un territoire anime ce dernier et renforce son attractivité, en valorisant sa dimension sensible. Avec ce projet de festival, il s'agit non seulement de toucher les habitants des communes ligériennes connectées à la Loire, mais aussi d'attirer des touristes. Cette Biennale se tourne vers le milieu de la création artistique contemporaine. Dans sa genèse, Estuaire est pensée en trois éditions, qui auraient lieu tous les deux ans, en 2007, 2009 et 2011 pour former un triptyque. L'événement accompagne la préfiguration de la Métropole Nantes-Saint-Nazaire sur une durée prédéterminée de six ans.

2.1.1. Un territoire à représenter

L'estuaire de la Loire relie les deux villes, Nantes et Saint-Nazaire, distantes d'environ 60 kilomètres. Longtemps exclusivement consacré au commerce maritime, le fleuve reste pour les ligériens un site peu accessible. Pourtant ce dernier est structurant pour le département et la région. Il génère une activité économique importante et présente aujourd'hui aussi un attrait touristique. Avant la mise en place de cette Biennale, les aménagements sur les rives n'étaient pas tournés vers l'activité de loisirs, mais plutôt vers celle de l'industrie. Les zones de détente et de divertissement étaient peu nombreuses. Alors que l'activité des chantiers navals de Nantes s'est arrêtée à la fin des années 1980, le poumon économique de la cité industrielle de Saint-Nazaire est aujourd'hui encore lié à l'activité portuaire. Le site le long de l'estuaire est contrasté entre la présence de friches industrielles et de zones naturelles protégées (notamment une zone natura 2000⁷⁰⁷). À l'époque du lancement de la Biennale, il est difficile d'appréhender le site métropolitain dans son ensemble, les usagers ont plutôt une vision morcelée du territoire. La route principale qui relie les deux villes est située dans les terres et lorsqu'on se déplace d'un point à l'autre, le contact visuel avec la Loire disparaît complètement.

⁷⁰⁶ Jean Blaise, *ibid.*

⁷⁰⁷ Un site natura 2000 est un espace préservé qui a pour objectif de préserver la diversité biologique en Europe en assurant la protection d'habitats naturels exceptionnels en tant que tels ou en ce qu'ils sont nécessaires à la conservation d'espèces animales ou végétales.



Figure 154 : de Nantes à Saint-Nazaire. Source, Emmanuelle Gangloff.

La commande politique a été de représenter le territoire, c'est-à-dire le porter à la scène et rendre perceptible son unicité. Le fleuve est le lien physique entre les deux villes, et donc la Biennale a pris son nom Estuaire. Par l'emploi de cette terminologie, le lieu et l'exposition sont identifiés et localisés simultanément. À sa création, la communication autour de l'événement reprend les termes : *Biennale Estuaire 2007-2009-2011 -Nantes <> Saint-Nazaire- Le paysage, l'art et le fleuve*⁷⁰⁸.

Le propos du médiateur culturel a été de concevoir une exposition d'œuvres d'art à ciel ouvert. La transformation de ce site en lieu d'exposition à l'échelle de la nouvelle métropole rend effectif le lien entre les deux villes. Construire le parcours rend lisible le contenu de l'exposition mais aussi de rendre accessible la Loire aux visiteurs. Jean Blaise s'est alors entouré de différents partenaires issus du milieu de l'art contemporain, notamment Jean de Loisy, comme conseiller spécial. Jean Blaise revient sur le projet initial :

« Notre idée est simple, on va faire interpréter ce territoire par de grands artistes, essentiellement dans le domaine des arts visuels. On va demander à Daniel Buren⁷⁰⁹, Jimmie Durham⁷¹⁰, Tadashi Kawamata, etc., de venir interpréter par des œuvres créées in situ, qui tiennent compte du contexte, de l'histoire, du territoire sur lequel elles se posent. C'est une biennale en trois éditions, et on va réussir à créer une collection d'aujourd'hui 26 œuvres sur les deux rives de cet estuaire. »⁷¹¹

Les œuvres sont, dès le lancement, inscrites dans un dispositif qui sert à représenter le territoire dans sa mutation. Le parcours artistique à l'air libre forme un fil d'Ariane avec des œuvres qui rappellent sans cesse le rapport du territoire à l'estuaire, à sa dimension maritime tout en apportant de nouveaux usages liés à une approche plus sensible de la perception de l'espace.

⁷⁰⁸ Voir la page de garde du programme de l'événement 2007.

⁷⁰⁹ Les anneaux par l'artiste plasticien Daniel Buren. L'œuvre pérenne a été inaugurée en 2007 lors de la première Biennale Estuaire. Elle se situe au niveau du hangar à bananes, au bout de la pointe ouest de l'île de Nantes.

⁷¹⁰ L'œuvre Serpentine Rouge, de l'artiste Jimmie Durham est située à Indre au niveau du bac, elle a été installée en 2007 lors de la première Biennale Estuaire.

⁷¹¹ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

Chaque édition est l'occasion d'inviter des artistes du monde entier. Il y a à la fois des œuvres éphémères prévues pour durer le temps du festival qui ont une forte dimension festive, mais aussi des œuvres pérennes qui sont construites et inaugurées à l'occasion de la Biennale. À l'initial, il est convenu que huit œuvres deviendront pérennes, néanmoins à chaque nouvelle édition la collection permanente augmente. Dès 2010, l'édition de 2011 est reportée car une nouvelle structure est créée (Le Voyage à Nantes) et Jean Blaise qui reprend les rênes de cette société publique souhaite que la dernière édition de la Biennale ouvre sur le nouvel événement proposé par Le Voyage à Nantes (nous aborderons l'événement dans le point suivant). En 2012, 29 œuvres pérennes composent le parcours artistique à l'air libre le long de la Loire, disséminées sur 12 communes. L'objectif était que la majorité des 22 communes riveraines entre Nantes et Saint-Nazaire possèdent une œuvre.

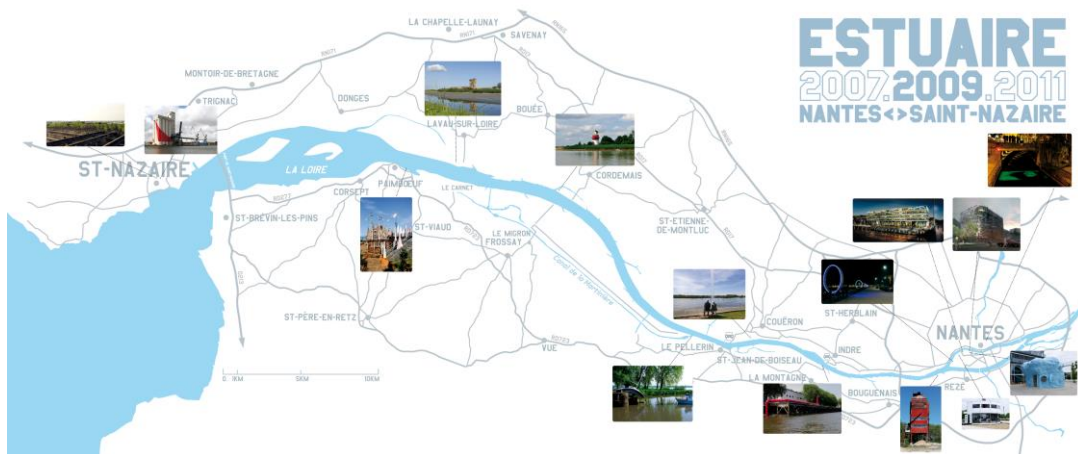


Figure 155 : Plan-Guide de l'Estuaire, 2009. Source : <http://www.estuaire.info/fr>, consulté le 15/10/2016.

Les sites retenus sont visibles du chenal et des berges ; l'objectif est d'en découpler l'impact et d'offrir plusieurs façons de découvrir les œuvres. Il y a la possibilité d'atteindre les installations via un parcours terrestre où les badauds pourront se balader à pied et à vélo. Ensuite, en parallèle, il y a un développement des croisières de plaisance sur le fleuve pour observer les œuvres depuis le chenal. C'est aussi un prétexte pour rendre l'accessibilité aux berges pour les habitants et amorcer une habitude autour du fleuve comme vecteur de loisir. Toutes les œuvres ont en commun la multiplication des points de vue sur le paysage de façon à ce que le projet Estuaire fasse sens, « *les œuvres doivent donner l'impression de surgir de ce territoire et non d'y avoir été rapportées.* »⁷¹². Ces dernières mettent en lumière certaines caractéristiques du territoire et selon une démarche *bottom up*, une connaissance globale de ce dernier émerge auprès de la population. De cette scène d'apparence déconstruite apparaît une vision synthétique du territoire ligérien activant un lien entre culture et nature. L'utilisateur se déplace de *tableau* en *tableau*, ce qui fait changer sa perception du territoire. Avec cette commande de manifestation artistique il y a donc une volonté d'accessibilité psychologique et physique du territoire pour construire son identité culturelle. Enfin, dans un second temps la Biennale qui doit répondre à de nombreuses demandes, car elle doit réactiver le tourisme

⁷¹² *Estuaire 2009, le paysage, l'art et le fleuve* (Nantes: 303, 2009). p.11.

local mais aussi toucher un public international. La fonction de scénographie est ici au service de la dramaturgie du territoire, mais existe aussi d'une deuxième façon, notamment dans la socialisation des œuvres et la façon dont l'interaction avec le public a été prise en compte, c'est ce que nous allons observer en deuxième point.

2.1.2. De la création *in situ*

Les œuvres ont en commun d'avoir toutes été réalisées *in situ*. Dès le départ, la commande est faite aux artistes de créer une installation qui fait écho à son environnement, en jouant du décalage ou en mettant à l'honneur le paysage ligérien. Il ne s'agit pas d'exposer des œuvres déjà réalisées, mais de constituer une collection d'œuvres qui interpellent, dans leurs processus de création, le territoire, pour en offrir une vision sensible. Cette contrainte implique pour les artistes de penser à l'interaction avec le public et à la mise en représentation des œuvres. Jean Blaise nous le rappelle ; « *Mon premier objectif est de demander à ces artistes de penser au public avant de penser à leur œuvre, et c'est en effet assez inhabituel* »⁷¹³. Le projet est pensé pour établir une collection d'œuvres singulières en trouvant des créateurs qui manient ce rapport d'échelle comme cela est inscrit dans le support officiel de communication :

*« Nous faisons appel à des artistes, des créateurs capables de se mesurer à l'importance du territoire investi. Tout comme en 2007, leurs dimensions, la diversité de leurs formes, et leur pertinence dans le paysage créeront une telle étrangeté qu'elles pourront fasciner tous les publics y compris ceux qui ne sont pas coutumiers des créations contemporaines »*⁷¹⁴

⁷¹³ *Estuaire, le paysage, l'art et le fleuve* (Nantes: 303, 2012).p.10.

⁷¹⁴ Extraits du dossier officiel de présentation de la première édition Estuaire 2009.

Encadré n°43 : l'art contextuel, *Les Anneaux* par Daniel Buren et Patrick Bouchain



Figure 156 : *Les Anneaux* de Daniel Buren et Patrick Bouchain.

Source, <http://www.estuaire.info/fr/oeuvre/les-anneaux-daniel-buren-et-patrick-bouchain/>, consulté le 10/09/2017.

Figure 157 : *Les Anneaux*, vue de jour.

Source, <http://www.thierry-weber.net/album-1108332.html>, consulté le 10/09/2017.



Figure 158 : Manifestation Estuaire, édition 2007.

Source, <http://www.nantes.fr/home/ville-de-nantes/culture/les-evenements-culturels-de-la-v/estuaire.html>, consulté le 08/08/2017.

L'œuvre a été réalisée à l'occasion du lancement de la première édition de la biennale Estuaire en 2007. L'installation est composée de 18 cercles identiques, avec des rayures de 8.7 centimètres de large qui sont la signature de Daniel Buren. Les cercles découpent le paysage le long du quai du Hangar à banane. Ces points lumineux composent une mise en abîme du paysage urbain et rythment la vie nocturne et diurne de la ville. Le fleuve est mis en scène, le banal urbain est esthétisé « *L'œuvre théâtralise le paysage en jouant avec la perception du public, son déplacement, son regard* »⁷¹⁵.

Évidemment l'art est présent dans l'espace public, dans la statuaire qui orne les espaces et lieux publics et forme le *décorum urbain* qu'évoque en 1889 l'architecte viennois Camillo Sitte⁷¹⁶. Mais, en plus de la sculpture, « *l'art public* »⁷¹⁷ regroupe un ensemble de pratiques variées issues des domaines de l'urbanisme (art des villes), de l'architecture (comme art de l'ornement), des arts plastiques et visuels, et des arts vivants (art urbain, art de la rue, performance). Pour rappel, dans les années 1980, on perçoit un regain d'intérêt de la part du politique pour la commande publique d'œuvres artistiques — avec notamment l'extension des

⁷¹⁵ *Estuaire 2007, le paysage, l'art et le fleuve*. p.22.

⁷¹⁶ Sitte, Wiczorek, et Choay, *L'Art de bâtir les villes*.

⁷¹⁷ Voir à ce sujet Ruby, *L'art public*.

champs d'interventions du dispositif 1 % artistique⁷¹⁸ — y voyant une possibilité d'accompagner les artistes hors des ateliers et des musées pour produire un art en prise avec le territoire. Daniel Buren est l'un des premiers à parler d'œuvre *in situ*⁷¹⁹ qui pose le principe d'une intervention artistique intrinsèquement reliée à son environnement. En effet, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, les artistes se sont intéressés à la question du quotidien, utilisant comme moyens le détournement et le décalage. Ces principes ont contribué dans le domaine de l'art contextuel, à faire émerger de façon connexe la notion de scénographie, convoquant une socialisation des œuvres.

L'essor d'œuvres d'art contextuelles mettant en place des dispositifs interactifs et participatifs qui interrogent le rapport à l'espace, témoigne d'une proximité grandissante entre scénographie et œuvre d'art. Les artistes font de l'espace public un laboratoire et intègrent, dans une démarche spatiale et plastique la scénographie dans leurs processus de création artistique. Les choix des artistes faits par l'équipe de direction artistique, s'opèrent aussi dans leur capacité à prendre en charge potentiellement une dimension scénographique de leurs œuvres, c'est-à-dire de prendre en compte la façon dont l'œuvre se *socialise*, et d'intégrer dans leurs processus de création la façon dont cette dernière interagit avec le public. Cet effet de *l'in situ* est décuplé par le travail de l'équipe du LU qui, fort de son passé au sein du CRDC, peut orienter et accompagner les artistes sur ces questions. La médiation par l'espace est au centre des préoccupations. D'une certaine façon par l'organisation d'un parcours et l'adjonction d'une dramaturgie autour du parcours, les œuvres se théâtralistent. En écho à des artistes qui intègrent dans leur travail la façon dont leurs œuvres se socialisent, la dimension scénographique est prise en charge du côté de la production dans les phases préparatoires. En effet, l'équipe du LU a opéré en amont un travail de repérage des sites potentiels, puis de sensibilisation auprès des acteurs concernés. Le but de rendre le projet de l'artiste appropriable et d'insérer les partenaires locaux dans la narration proposée. La conduite de projet tend à se poser des questions d'aménagement.

2.2. De l'éphémère au pérenne, pour un aménagement artistique du territoire

La Biennale a été conçue comme un événement en trois volets, chaque édition donne à voir des œuvres pérennes et éphémères au public. À chaque fois l'inauguration est un moment festif, avec une animation spécifique autour des œuvres. De cette façon, la Biennale est théâtralisée. L'inauguration festive marque le début de l'événement et revient de façon cyclique avec un récit qui s'augmente d'années en années, tout en ayant par avance une fin programmée (comme une pièce de théâtre). Elle suscite une mise en désir autour des nouveaux éléments qui composent le parcours Estuaire. La présence d'œuvres éphémères délimite le temps de l'événement. Le fait de coupler l'arrivée des œuvres pérennes avec les œuvres éphémères renforce ce sentiment d'événement. Le caractère éphémère de certaines installations amorce une spectacularisation des œuvres contemporaines, car le public sait

⁷¹⁸ Smadja, « Art et espace public : le point sur une démarche urbaine ».

⁷¹⁹ Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*

qu'elles disparaîtront. Pour les œuvres pérennes, c'est une façon de remettre un coup de projecteur sur ces dernières tous les deux ans et de mettre en évidence son évolution. Cela s'inscrit dans des procédés issus d'une culture théâtrale qui donnent les outils pour faire d'un lieu une scène. Nous avons donc des œuvres qui deviennent des objets scéniques au service de l'événement qui raconte le territoire, *squelette* de la narration. De plus cet événement a la particularité de laisser une empreinte sur le territoire avec la collection pérenne. Ainsi l'événement a un impact sur le temps long pour la structuration de la métropole qui, dans sa politique d'aménagement urbain, renoue avec un esprit culturaliste. Dès la fin de la première édition, la question de la conservation des œuvres se pose. L'événement appelle donc à la création d'une structure pérenne qui gère le parc d'œuvres autour de la mise en scène d'un territoire singulier à savoir l'estuaire de la Loire entre Nantes et Saint-Nazaire.

2.2.1. Un temps médian utile

Cette Biennale occasionne une forme d'aménagement artistique du territoire en se jouant des temporalités. En effet, l'événement Estuaire qui a finalement duré sept ans compose un temps médian à l'échelle du projet d'aménagement et ponctue le temps long du projet. La prise en compte du site est prégnante, et le développement de la collection Estuaire assure à chaque nouvelle édition des connexions avec des projets urbains en cours. Par exemple à Nantes, la connexion avec la pointe de l'île est particulièrement travaillée, avec notamment la mise en place d'une œuvre artistique de Daniel Buren et Patrick Bouchain (voir encadré n°43). Cette dernière permet de rendre lisible le projet urbain en cours et redonne une nouvelle géographie au site. Ainsi, la création de l'œuvre pérenne fait événement dans le cadre de la première édition de l'Estuaire et rend compte de la révolution urbaine qui s'opère par ailleurs. Tout a été mis en place pour que l'inauguration de la Biennale Estuaire concorde avec l'inauguration des Machines de l'île et marque les esprits quant à la reconversion de la pointe ouest de l'île. Dès lors les anneaux s'inscrivent dans un dispositif plus large de développement territorial qui fait appel à du spectaculaire. Le bilan d'Emmanuelle Lequeux sur la première édition nous donne des indications sur la fonction de l'œuvre ; « *Les anneaux de Daniel Buren et Patrick Bouchain, qui comme la plupart des pièces de la première édition sont de véritables outils de vision* »⁷²⁰. Cette œuvre, dans son fonctionnement, convoque elle aussi une dimension spectaculaire. En effet, la journée les 18 anneaux découpent le paysage et offrent des mises en vue du paysage nantais, dévoilant tour-à-tour différents quartiers sur les bords de Loire. À la tombée de la nuit, l'œuvre se colore en rouge, vert et bleu. Le point de vue sur l'installation s'inverse, du bord de Loire opposé, l'œuvre anime la pointe ouest de l'île et en quelque sorte donne le signal du début de la vie nocturne nantaise. Autour du hangar à Bananes l'ambiance change, les bars, les restaurants, la boîte de nuit et la salle de spectacle s'ouvrent à un autre public. Lors de la deuxième et troisième édition, ce lieu est remis en lumière par l'installation à proximité de *La Cantine de Nantes (2009)*, qui deviendra un lieu de centralité éphémère de l'événement. En 2012, *La Cantine de Nantes* est réinstallée et désignée par d'autres concepteurs. Cette cantine est cette fois-ci conçue pour durer une dizaine d'année, elle bénéficie d'un permis d'occupation temporaire et devient l'un des lieux

⁷²⁰ Estuaire, le paysage, l'art et le fleuve. p.12.

de centralité de l'événement Le Voyage à Nantes. À proximité, au sein des bâtiments du Hangar à bananes, pour Estuaire un lieu d'exposition temporaire voit le jour en 2009. En 2012, ce lieu, alors nommé la HAB devient un espace officiel et pérenne pour exposer l'art contemporain. Tous les étés, une exposition estivale dans le cadre du VAN a lieu. Comme l'indique Jean Blaise : « *Il s'agit de rendre lisible un territoire en mutation et de rendre sensible son approche* »⁷²¹. L'aménagement artistique du territoire est préfiguré dans une logique de projets.

2.2.2. Un croisement entre développement culturel et urbain, vecteur d'urbanité

La commande initiale de cette manifestation est d'accompagner le développement de la métropole Nantes Saint-Nazaire sur son versant culturel. Ainsi, à travers le financement de cette manifestation, l'idée d'un syndicat pour le développement culturel des territoires est réactivée autour de l'agglomération Nantes-Saint-Nazaire en se focalisant cette fois sur l'art contemporain, mais en ne perdant pas la dimension événementielle et la mise en jeu du territoire comme une scène, faisant des œuvres et de leurs environnements proches des lieux potentiellement scéniques. Dans le dossier de communication de la deuxième Biennale, il est stipulé que : « *Estuaire souhaite être au cœur des aménagements urbanistiques et fédérer les acteurs locaux pour favoriser voire accélérer des actions volontaristes pour une revalorisation territoriale* »⁷²². La mise en place d'une politique culturelle événementielle trouve donc une fonction immédiate, tel un *booster* de projet d'aménagement. Il s'agit d'accélérer des politiques d'aménagement de la métropole comme l'aménagement de pistes cyclables (circuit Loire à Vélo) ou encore la création d'un centre de découverte Loireestua⁷²³ qui renforcera l'offre de loisir et accompagnera la mise en tourisme de cette dernière. Dans le schéma de cohérence territorial, on observe cette prise en compte de l'art par un biais *fonctionnel* avec une volonté d'introduction de l'art à toutes les strates :

« *Nantes Saint-Nazaire affiche l'ambition d'une attractivité touristique européenne en misant sur ses atouts (patrimoine remarquable industriel et paysager, historique, façade littorale...) et ses forces vives : artistes et entrepreneurs y trouvent les conditions pour innover dans un climat d'inventivité permanente. Le Voyage à Nantes, la Biennale d'art contemporain Estuaire, les Escales... sont des manifestations emblématiques de la culture créatrice mettant en scène l'espace public au service du dynamisme territorial, de la qualité de vie et du bien-être des habitants.* »⁷²⁴

Enfin, ce qui est observable à posteriori, c'est la mobilisation de l'éphémère pour expérimenter. Dès la première édition, un phénomène se met en place, à savoir la valorisation de la dimension éphémère des œuvres pour arriver à installer certaines pièces

⁷²¹ Ibid. p.10.

⁷²² Dossier de présentation de l'événement Estuaire, 2009.

⁷²³ Le centre de découverte Loireestua ouvrira ses portes en 2018 dans la commune de Cordemais qui borde la Loire et qui située au milieu de l'axe Nantes-Saint-Nazaire.

⁷²⁴ Extrait du Projet d'Aménagements et du Développement Durable (PADD) du SCOT Nantes-Saint-Nazaire.

dans des endroits où le cadre réglementaire ne permet pas une installation pérenne, tout en ayant l'idée de faire perdurer ensuite l'œuvre. C'est le cas pour le bateau *méconcevable* d'Erwin Wurm dénommé par l'artiste *Misconceivable* situé sur l'écluse du canal de La Martinière au Pellerin. C'est un bateau mou qui donne l'impression de sauter par-dessus l'écluse avec la proue déformée qui semble vouloir rejoindre la Loire au plus vite. Lors de son installation, il n'était pas sûr qu'elle pourrait se pérenniser à cet endroit ; différentes commissions ayant émis un avis négatif à ce sujet. Pourtant depuis 2007 cette œuvre est toujours installée sur ce site. Ainsi, le temps court est utilisé comme temps d'expérimentation pour voir si le projet remporte l'adhésion, s'il est approprié par la population et sert de levier ensuite pour trouver les conditions d'une installation pérenne.



Figure 159 : Le bateau mou, *Misconceivable* par Erwin Wurm.
Source, Erwin Wurm, <http://www.erwinwurm.at>, consulté le 20/10/2016.

La démarche n'est plus la même — comme pour Le Bateau-Lavoir étudié dans le chapitre précédent — l'énergie des équipes concernées pour le projet est centrée sur la possibilité de maintenir le projet et non pas de le créer de A à Z. Cette mobilisation de l'éphémère, à partir de 2009, œuvre dans l'autre sens, à savoir la pérennisation des œuvres qui n'étaient pas forcément conçues pour durer. La troisième édition est repoussée d'un an, elle devait avoir lieu initialement en 2011 et sert finalement d'amorce au lancement du festival Le Voyage à Nantes. Durant cette édition, la formule évolue et un certain nombre d'œuvres prévues pour être éphémères finalement perdurent. Estuaire est l'occasion pour Jean Blaise d'aborder « *l'éphémère durable* »⁷²⁵, c'est-à-dire de laisser la possibilité pour l'éphémère de rester ou d'employer l'éphémère pour tester la pérennisation. La pérennisation de l'éphémère s'opère à différents niveaux. D'abord, dans sa conception le projet durable inclut toujours une amorce événementielle. Ensuite, l'événement a un impact sur le temps au-delà des six années du projet. Le temps médian est utilisé ici pour connecter ce qui constitue des micro-événements avec le temps long, celui de la mise en place de différentes transformations territoriales. Ensuite au sein de ce temps médian, le temps court est pensé pour animer le temps présent et permettre d'expérimenter des situations qui pourraient durer. Des œuvres sont conçues

⁷²⁵ Jean Blaise, « Le paysage, l'art et le Fleuve » in colloque *Scènes et Territoires : question de valeurs*. 13 juin 2014, notes personnelles.

d'emblée pour être pérennes, d'autres sont pensées pour être éphémères et perdurent. Ce jeu des temporalités, entrouvre la possibilité d'expérimenter au sein même d'un projet de développement territorial qui s'opère sur un temps long. Comme l'indique les géographes Coëffé et Morice « *certaines œuvres de l'Estuaire se voient ainsi saisies par et dans un réseau dense d'images, parmi lesquelles figurent les photographies des visiteurs, qui contribuent à en faire des icônes nouvelles du territoire estuarien.* »⁷²⁶ et brouille les pistes quant à la temporalité effective du projet. L'activité éphémère impacte très largement les sites dans leurs visions futures. Nous avons donc une anticipation d'une activité éphémère et cette dernière se pérennise dans la façon dont le projet territorial est géré.

2.3. L'entrée en jeu de la scénographie pour valoriser le patrimoine

Dans le cadre de ce festival en trois volets, la scénographie intervient pour maintenir un lien entre l'espace réel, le lieu d'implantation et le propos artistique, dans l'objectif de révéler le sens initial envisagé par l'artiste. Avec la multiplication des dispositifs de médiation pour prévoir un accès aux œuvres par le plus grand nombre et une multiplication des conditions de réception proposé au public (visitant, participant, co-auteur), la question du rapport entre l'œuvre présentée et son public devient centrale, car il influence le travail même de l'artiste en lui offrant la possibilité de modifier le sens de l'œuvre. La scénographie apparaît dans un phénomène de théâtralisation des œuvres comme nous l'avons déjà évoqué, mais ce que nous souhaitons mettre en exergue est l'apparition d'une fonction de scénographie à l'échelle d'un territoire pour organiser la frontière entre espace réel et espace fictionnel. Les géographes Coëffé et Morice nous indiquent que les œuvres permettent de nouvelles prises pour l'interprétation de l'espace estuarien :

« L'estuaire devient par la majuscule attribuée à la performance artistique, un quasi personnage géographique saisi par une intrigue, une « narration » qui crée l'histoire du territoire. Puisque l'estuaire pouvait faire l'objet de représentations contradictoires susceptibles de générer de la discontinuité voire de la fragmentation dans le territoire, il devenait éventuellement possible d'en faire advenir l'identité et la cohérence par un événement qui présente un ancrage géographique, à la fois immatériel par le toponyme « Estuaire » et matériel par des productions artistiques enchâssées dans l'espace. C'est d'autant plus vrai que la mise en scène des œuvres est d'emblée conçue selon un agencement invitant au parcours, donc à la mise en relation des lieux dans lesquels sont ancrées les productions artistiques.

D'où le choix aussi de garantir la pérennité de certaines œuvres afin de proposer de nouvelles prises pour l'interprétation de l'espace estuarien. »⁷²⁷

⁷²⁶ Coëffé et Morice, « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale ».

⁷²⁷ Ibid.

La scénographie accompagne cette narration en rendant effective spatialement le lien entre les œuvres répondant à cette volonté de mise en représentation du territoire. La constitution d'un vocabulaire inhérent au parcours artistique Estuaire s'appuie sur des spécificités géographiques du territoire, son histoire, et la relecture de ces derniers par les artistes. David Moinard, alors en charge de la programmation Estuaire considère que :

« En ce sens-là, on se rapprochait de l'approche de Chemetoff sur l'Île de Nantes, où contrairement à pas mal de projets urbains où on a tendance à faire une table rase et à imposer une vision, c'était de conserver toutes les strates, de ne pas mettre tous les efforts en un point mais plutôt un petit peu en différents endroits, les interstices se fabriquant alors peu à peu. »⁷²⁸

Il y a la convocation de différentes couches de l'histoire, pour établir une vision sensible du territoire. Avec la présence d'une collection d'œuvres qui varie au fil des éditions, l'espace public est qualifié sous un autre angle. Sa matérialité change par l'adjonction d'une installation artistique, sa représentation évolue par le récit que le public se fait de l'espace. Une sorte d'intemporalité apparaît avec la gestion polyphonique de la chronotopie provoquant une poétique des espaces investis et la fabrique d'un imaginaire commun du territoire. La scénographie interroge les modalités de constitution d'un espace et propose des outils pour l'investir. Cette fonction est prise en charge par le producteur de la Biennale :

« Lorsqu'on me demande ce que c'est mon métier, je dis que je suis animateur culturel. Parce qu'on est là pour être l'intermédiaire entre le public et l'artiste, entre le public et le créateur. On est là pour faire comprendre l'acte artistique et sa nécessité dans la cité. Donc il faut qu'on assume. »⁷²⁹

Jean Blaise convoque la présence artistique pour interpréter les temps de la ville et agir sur ces derniers. Au regard de l'apprentissage qui a pu se faire à travers les différents festivals présentés en amont de la Biennale Estuaire, cette façon d'appréhender les rythmes urbains tire ses origines de l'expérience théâtrale initiale du CRDC. Le théâtre, à partir de la règle des trois unités, défend une cohérence entre le lieu, le temps, et l'action. Ainsi même si le propos de la manifestation n'est plus d'organiser des espaces de représentation, il s'agit tout de même de rendre lisible une unité de lieu, qui dans un modelage de l'espace et du temps pour faire récit amène une distanciation ;

« Ce que j'ai appris au théâtre c'est l'unité de lieu. Une proposition n'est forte que si elle propose une unité de lieu quand même. Sur l'Estuaire, l'unité de lieu c'était l'estuaire. On est allé loin, sur 120kilomètres, mais on avait cette colonne vertébrale, cette unité de lieu qui tenait. »⁷³⁰

Plus tard, dans notre entretien, Jean Blaise revient à la définition du terme scénographie en évoquant son rapport à l'espace :

⁷²⁸ « Révéler le fleuve et la métropole – l'enseignement de l'Estuaire de Nantes - ADUQ », consulté le 27 juillet 2017, <http://aduq.ca/2014/12/reveler-le-fleuve-et-la-metropole-lenseignement-de-lestuaire-de-nantes/>.

⁷²⁹ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/14.

⁷³⁰ Ibid.

« Scénographe veut dire mettre, donner un point de vue, une cohérence, une unité de lieu. Je parlais d'unité de lieu tout à l'heure. C'est ça la scénographie, donner comment montrer des choses. »⁷³¹

Dès lors le médiateur-scénographe intervient pour organiser spatialement le parcours, rythmer et structurer la déambulation des badauds. La scénographie recourt à tous les moyens pour construire une narration qui fournit des clés de lecture au public pour l'accompagner dans sa propre expérience de visite. Dans le cadre de l'exposition à ciel ouvert Estuaire, le lien se fait par le biais du territoire. Les œuvres sont intégrées à l'environnement et l'on découvre, selon une lecture sensible, le territoire investi. Dans ce contexte, la scénographie devient l'art d'organiser des points de vue, de donner à voir, et de rendre visible le lien tissé entre des œuvres. Le rythme de visite et les phénomènes d'apparition et de disparition des œuvres dans le paysage sont imaginés par l'équipe dédiée. Il s'agit de rendre possible une mise en représentation des œuvres. Quelque part, Estuaire convoque à sa façon ce que Bruno Schnebelin nomme « le Land Act », qui consiste à « proposer des images, des actes décalés, inventer des pratiques inédites ou entremêler des usages et des espaces avec des rites artistiques neufs »⁷³². Dans cette mise en tension du rapport entre nature et culture, la Biennale s'appuie sur une forme de Land Art, mêlé à une démarche théâtralisée qui conduit au Land Act. L'idée est d'investir le territoire selon de nouveaux rites qui amorcent de nouveaux usages. En touchant à la fonctionnalité du rapport à l'espace et de la possible mise en patrimoine d'expériences artistiques, la scénographie convoque l'unité de lieu entre le projet de développement urbain et les œuvres d'art. Elle assure la connexion, en somme, elle rend lisible le chronotope du territoire.

L'étude de l'exemple de la Biennale Estuaire montre que progressivement, dans une pérennisation de l'éphémère, l'événement a évolué d'une exposition à ciel ouvert qui a une emprise sur le territoire, à la préfiguration d'un nouveau type de structure qui valorise le patrimoine. Le déploiement d'œuvres d'art pérennes sur l'espace public implique une gestion de la création artistique par les pouvoirs locaux. Les différents temps du projet s'alignent et l'on passe de la gestion d'un festival à la construction d'un musée à ciel ouvert prenant pour terrain de jeu les interstices de la ville.

3. Le Voyage à Nantes, de la scène au parcours, organisation de la mise en vue de la ville

Comme nous l'avons précédemment mentionné, la mise en place du dernier volet de la Biennale Estuaire a été reportée d'un an. En effet, le directeur du Lieu Unique est d'accord pour prendre la tête d'une nouvelle société publique locale intitulée *Le Voyage à Nantes (VAN)*, qui rassemble l'activité de la société Culture et Patrimoine et l'activité d'Estuaire. Le Lieu Unique, en tant qu'équipement culturel n'a donc plus à prendre en charge le parc pérenne d'œuvres de la Biennale Estuaire. Pour préparer ce changement, deux ans sont nécessaires pour concorder la dernière édition de la Biennale Estuaire avec le lancement du

⁷³¹ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/14.

⁷³² Bruno Schnebelin, in Éric Heilmann et al., *Les utopies à l'épreuve de l'art : ilotopie* (L'Entretemps Editions, 2008). p.37.

festival estival au nom éponyme de la structure Le Voyage à Nantes. La mise en place de cette nouvelle société publique répond à une volonté d’institutionnaliser une pratique selon deux axes. Le premier porte sur la pérennisation d’une structure qui œuvre pour le développement culturel du territoire et l’autre sur la pérennisation d’une activité artistique éphémère qui offre la possibilité d’agir sur le chronotope urbain. Cette commande, provient d’une politique locale, qui, avec le développement de la métropole souhaite rendre toujours plus saillant ce qui concourt à faire de Nantes une ville créative et culturelle. Nantes poursuit sa mise en représentation de l’échelle locale à l’échelle internationale et s’appuie sur son identité culturelle récente pour se raconter au monde.

Principe de fonctionnement de la société publique locale Le Voyage à Nantes

Cette structure est née d’une volonté politique de mutualiser les services du développement touristique et de la culture afin de positionner l’agglomération nantaise comme une ville créative à l’échelle internationale et asseoir sa notoriété dans ce domaine. En 2016, la SPL Le Voyage à Nantes rassemble toutes les collectivités locales du territoire : Nantes Métropole est le principal financeur (68%), suivi par la Ville de Nantes (18%), la Région des pays de la Loire (5%), le Département de Loire-Atlantique (5%), puis la Ville de Saint-Nazaire (3%) et les Communautés de communes Cœur d’estuaire, Loire et Sillon et Sud estuaire (1%). Son action de fait se focalise sur l’agglomération nantaise, tout en conservant un regard sur le développement culturel des communes entre Nantes et Saint-Nazaire.

Lors de la création de cette société, l’office de tourisme de Nantes Métropole et la société Nantes Culture et Patrimoine ont été regroupés. La SEM Nantes Culture et Patrimoine gère — entre-autre — deux lieux phares de l’offre touristique nantaise ; le château des Ducs de Bretagne et Les Machines de l’île. En 2016, Le Voyage à Nantes regroupe environ 300 salariés au total et gère pour l’ensemble de ces activités un budget annuel d’environ 27 millions d’euros (chiffres de 2016).

Dès le départ, la SPL Le Voyage à Nantes est chargée d’organiser la mise en tourisme et l’entretien du parc des œuvres constitué par la Biennale Estuaire, activant en somme une fonction de musée à ciel ouvert de la création artistique présente sur le territoire. La société s’occupe aussi de conduire le nouvel événement annuel afin de concevoir et promouvoir une offre permanente axée sur la mise en événement et la gestion des temporalités courtes et médianes dont nous avons parlé précédemment. Le VAN en tant qu’institution de promotion touristique et culturelle cherche à fixer la valeur vaporeuse de la culture⁷³³ qui contribue au développement économique de la ville. La création d’un nouvel événement estival se greffe au projet pour rendre visible son action, et maintenir ce mode d’action culturelle par projet très spécifique à Nantes. Cet événement contribue à doper l’économie par la mise en désir qu’il suscite et l’effervescence qu’il y a autour de ce dernier. En partant de la collection d’œuvres Estuaire, il s’agit d’activer dans l’agglomération nantaise un parcours muséographique à plusieurs boucles entre activités pérennes et éphémères. L’art public est mis en scène pour redécouvrir le patrimoine nantais, en se focalisant sur ce que le philosophe Yves Michaud

⁷³³ Sagot-Duvauroux, « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? »

dénomme *l'art à l'état gazeux*⁷³⁴ et d'apporter une expérience esthétique aux usagers des villes.

Principe de fonctionnement de l'événement Le Voyage à Nantes

Dès le départ le festival prend le nom éponyme de la structure. Ce dernier a lieu chaque année depuis 2012. Le propos est de revisiter l'agglomération nantaise en offrant à des artistes la possibilité de se saisir de la Ville de Nantes comme d'une aire de jeu. L'événement met en scène « *une ville renversée par l'art* »⁷³⁵ selon la *punchline* du projet. C'est aussi l'occasion de revaloriser chaque année le parcours des œuvres pérennes Estuaire. La plupart des œuvres produites pour ce festival sont temporaires. L'événement s'insère dans une offre culturelle déjà importante, le contexte est totalement différent que lors de l'inauguration des Allumées. Là, il s'agit simplement de souligner l'offre déjà présente sur le territoire et d'insuffler un changement du quotidien « *Nantes n'a aucun retard à combler en matière d'offre culturelle, et l'événement qui se dessine n'est donc pas un produit d'appel mais la révélation du socle « patrimonial, culturel, artistique » existant.* »⁷³⁶.

3.1. Un musée à ciel ouvert, vaporisé sur le territoire

Au fil des éditions estivales le festival Voyage à Nantes évolue pour se détacher de la façon dont était abordée la présence des artistes sur la Biennale Estuaire. Le parcours est composé différemment et assume une fonction de musée à ciel ouvert. L'offre culturelle proposée se diversifie. Dans ce travail, nous avons choisi de nous focaliser sur l'événement Le Voyage à Nantes, et de ne pas aborder la problématique de la mise en tourisme du territoire et du rôle d'animation que peut tenir à l'année ce type de structure. Nous sommes vraiment partis de la délégation de service concernant la gestion des œuvres Estuaire et de la mise en route d'un événement qui les valorise et qui maintient un festival d'art contemporain. Ensuite, nous avons étudié les impacts sur la production d'interventions artistiques éphémères dans la fabrique de la ville. Comme l'énonce Jean Blaise, « *Le plus difficile n'est pas de constituer une collection, mais d'en assurer la pérennité, de la faire vivre, à fortiori, lorsqu'il s'agit d'œuvres monumentales, exposées en plein-air et soumises aux caprices du temps.* »⁷³⁷. La scénographie devient un moyen de produire un musée à ciel ouvert dans les interstices de la ville. Le maintien de l'installation de dispositifs artistiques dans l'espace public est motivé par la volonté de toucher le maximum de personnes. Le souhait formulé est que l'art s'adresse au plus grand nombre, cherchant à tisser de nouvelles relations avec son public. Tandis que pour Estuaire, l'unité de lieu était le fleuve, dans ce festival, l'unité de lieu est l'agglomération nantaise. Il ne s'agit plus d'espaces peu urbanisés mais au contraire, de rendre lisible un parcours qui s'insère dans le flux urbain.

⁷³⁴ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux* (Paris: Fayard/Pluriel, 2011).

⁷³⁵ Voir le dossier de presse de l'édition 2012.

⁷³⁶ Masbounji, *Estuaire Nantes-Saint Nazaire : écométropole, mode d'emploi*. p.188.

⁷³⁷ Jean Blaise in Philippe Dossal, *Réenchanteur de ville, Jean Blaise* (Editions Ateliers Henry Dougier, 2015). p.107.

3.1.1. Le territoire représenté par un parcours de visite, entre art et espace public

La nouvelle société publique a pour ambition de valoriser la richesse de l'existant concernant l'offre événementielle culturelle présente hors les murs. En filigrane la question de l'appropriation de l'espace public par les usagers se pose, mais aussi celle de l'emploi du territoire comme *média* d'une politique culturelle. La scénographie peut être employée pour atténuer les frontières, les lisser et rendre la confrontation entre une œuvre et son public moins abrupte ou au contraire en maximiser les effets. Pour donner à voir ce parcours et rendre visible la proposition de relecture poétique du territoire, la signalétique s'est matérialisée par la mise en place au sol d'une ligne qui fait le lien entre toutes les œuvres et lieux mis en lumière par le VAN.

Encadré n°44 : Une ligne verte comme guide spatial



Figure 160 : 2012, la ligne est rose. Source, <https://lemoncurve.com/blog/wp-content/uploads/2014/11/ligne-rose-nantes.jpg>, consulté le 08/08/2017.

Figure 161 : 2015, la ligne est verte. Source, Emmanuelle Gangloff.

Les illustrations mettent en évidence des moments du parcours qui sont entre les œuvres. La ville est mise en vue par ce tracé très détaillé qui donne des indications de postures possibles pour observer le paysage.



Figure 162 et 163 : Extraits photographiques du parcours complet effectué en 2015. Source, Emmanuelle Gangloff.

Chaque année le parcours dans la ville est matérialisé par une ligne. Le public, habitants et touristes, se sert de la ligne comme d'un guide spatial. Lors des différents repérages, nous avons pu observer que cette ligne était particulièrement suivie. Certaines personnes choisissent de ne pas quitter le parcours proposé et en font un prétexte à la balade. Ceci est particulièrement visible dans les ruelles qui sont en saison estivale très utilisées. Il est important de noter aussi que le parcours est fait à pied ou à vélo par les visiteurs. Néanmoins ce parcours a été conçu pour une déambulation à pied. La temporalité de la visite est prise en compte avec la possibilité pour les visiteurs de trouver des endroits pour s'asseoir, pique-niquer et se restaurer tout au long du parcours.

Cette ligne est un guide spatial, qui indique des perspectives, ou des postures à prendre pour appréhender la proposition de relecture du paysage, comme nous avons pu le constater à différentes reprises lors de l'observation *in situ*.

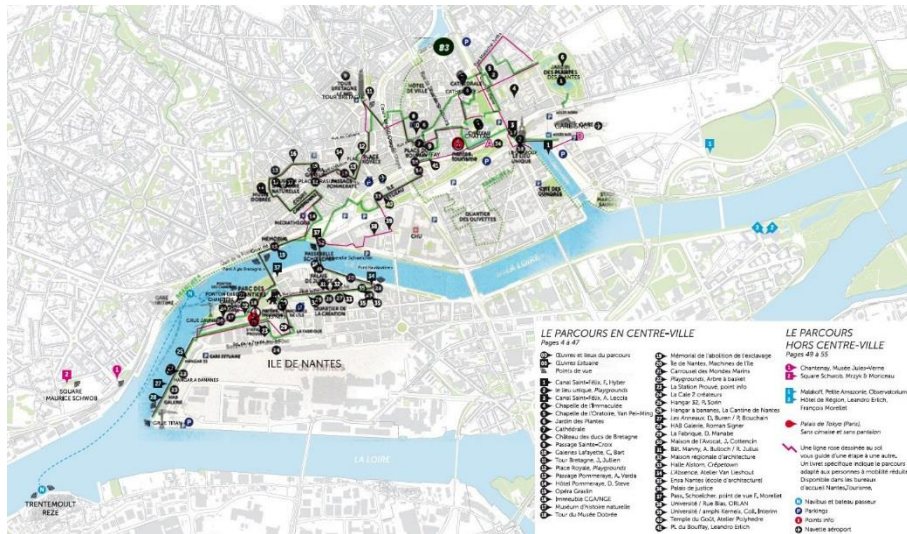


Figure 164 : Superposition des parcours 2012 et 2013, d'après dépliants du VAN. Photomontage. Source, Emmanuelle Gangloff.

Les différents parcours à travers les différentes éditions

Entre 2012 et 2016, des évolutions sont à noter concernant le parcours. Les transformations majeures interviennent entre les éditions de 2012 et 2013. En effet à partir de 2013, le parcours est une boucle fermée qui varie légèrement à chaque édition.

2012 : Le parcours du VAN est représenté par une ligne rose. Cette ligne n'était pas totalement une boucle. Il y avait à plusieurs endroits des interruptions dans le dessin de la ligne qui était découpée en quatre morceaux. Deux boucles, correspondant à deux parcours, pouvaient être identifiées. La déambulation fait le lien entre sept œuvres pérennes, différents lieux culturels qui accueillent une programmation estivale et sept œuvres Voyage à Nantes à vocation éphémère. Par trois fois la ligne se croise, ce qui peut favoriser la perte de repères du public. Ce parcours laisse une plus grande liberté aux usagers quant à la construction de leur propre expérience, néanmoins les touristes ont tendance à se perdre et sont demandeurs d'un parcours plus cadré.

2013 : Cette fois, le parcours fait une boucle. A l'occasion de *Nantes Green Capital*, la ligne devient verte. Les propositions du SEVE dans le cadre de l'événement sont intégrées. Dans l'ensemble, le tracé du parcours est beaucoup plus dessiné. Les points de vue sur la ville sont anticipés, la façon dont les œuvres sont données à voir. Il y a une plus grande cohérence entre la ligne et l'espace architectural de la ville. Trois branches en pointillés complètent la grande boucle pour atteindre des œuvres plus éloignées.

2014 : Le parcours est toujours une boucle et la couleur verte est maintenue, les branches en pointillés disparaissent pour se focaliser sur la boucle. Avec le maintien du passage au sein du jardin des plantes et à proximité d'espaces verts on observe que le SEVE devient un partenaire important.

2015 : Le principe de la boucle verte est maintenu. Deux nouvelles branches ouvertes apparaissent. L'une mène vers l'Erdre, au bout du cours des 50 otages (présence du Bateau-Lavoir) et se prolonge jusqu'au marché de Talensac. L'autre longe le quai Feydeau côté nord de la Loire pour mener au musée Jules-Verne. Le parcours de 2015 reste similaire au parcours de 2014. On peut observer néanmoins une volonté de connecter le parcours aux

différents cours d'eau et espaces végétalisés présents dans la ville avec la réapparition des branches.

2016 : Le parcours est similaire au parcours de 2015. La connexion aux différents cours d'eau se confirme avec un élargissement du tracé principal au nord, pour atteindre le bord de l'Erdre.

Le dessin est beaucoup plus précis d'année en année, de façon à mieux maîtriser le point de vue du visiteur. La boucle est totalement fermée pour éviter que les gens se perdent s'ils souhaitent suivre la proposition. La boucle est plus complexe et le temps de parcours en est augmenté. Cette dernière s'adresse aux touristes mais permet aussi une relecture du territoire aux nantais en fonction des œuvres. La ville est à nouveau mise en scène — comme lors du festival Les Allumées — cette fois par le biais de l'art contemporain, et selon une certaine hybridation des arts. Enfin, au fil des années, le festival maîtrise mieux une offre qui varie entre espaces extérieurs et espaces intérieurs. Même si la boucle peut se vivre exclusivement comme une proposition de visite en plein-air, le tracé est travaillé pour susciter l'envie aux visiteurs d'entrer dans les différents lieux culturels.

« Sur Le Voyage à Nantes, on passe du LU, au château, au muséum, à la place du Bouffay. Des lieux qui n'ont à priori rien à voir ensemble et l'unité de lieu à cet ensemble, c'est le parcours. Il s'agissait de dire on va aller faire des installations artistiques en boucle. C'est important car le public en a besoin, c'est étonnant de voir à quel point il suit la ligne verte. Pour un public « cultivé » on pourrait se dire qu'il ne va pas suivre la ligne, il ne va pas avoir envie de suivre la ligne, il va avoir envie de se perdre dans la ville, or non. Le public comprend bien que c'est une proposition d'ensemble que l'on fait. »⁷³⁸

En étudiant le parcours, nous voyons à quel point l'esprit de la cellule du développement culturel initié dans les années 1990 est encore présent dans ce nouvel événement. En effet, avec la connexion entre les trois cours d'eau, la mise en valeurs des espaces végétalisés et le passage dans les parties commerçantes de la ville, nous voyons de manière sous-jacente comment la ville se positionne sur la thématique de nature et culture et souhaite retrouver le rapport à la Loire. Ce parcours actionne l'une des fonctions de la scénographie urbaine, à savoir la gestion de l'espace/temps. Le parcours est construit pour donner à voir des séquences urbaines qui composent la scène de la proposition d'ensemble. D'ailleurs cette idée a ensuite été reprise, de façon plus ou moins heureuse, par différentes villes pour rendre lisible une proposition événementielle dans leurs centres urbains comme c'est le cas à Angers pour l'édition 2015 du festival des Accroche-Cœurs.

⁷³⁸ Jean Blaise, entretien réalisé le 30 décembre 2014.

Encadré n°45 : Une idée reprise ici et là. Festival Les Accroche-Cœurs 2015. Angers.



Figure 165 et 166 : Le festival des Accroche-Cœurs.

Source Emmanuelle Gangloff, 2015

Lors de l'édition 2015 du festival d'arts de la rue Accroche-Cœurs, une ligne verte traverse la ville et fait le lien entre différents éléments de décors urbains créés pour l'occasion. Angers souhaite se positionner comme une *Ville verte* et communique à travers cet événement sur cette orientation.

3.1.2. Une muséification de la ville ?

Ce parcours qui évolue d'année en année, matérialise ce que l'on pourrait appeler un musée vaporisé à l'échelle de la ville qui intègre la dimension architecturale et le cadre bâti comme lien. Selon le conseil international des Musées, *International Concils Of Museums (ICOM)*, un musée est : « une institution permanente, sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »⁷³⁹. Ici ce musée vaporisé s'appuie sur le VAN qui en tant que structure gère une collection d'œuvres d'art contemporain. Comme au musée, la scénographie est un outil pour lier spatialement et symboliquement des œuvres, et ici Jean Blaise tient un rôle de directeur artistique. Travailler en espace ouvert soumis aux contraintes de la vie urbaine fait que dans son rôle, il peut parfois s'apparenter à un scénographe urbain. Pour organiser le parcours et faire exister le lien entre les œuvres, il s'appuie sur une culture de l'espace et sur la mise en récit qui émane d'une tradition théâtrale en travaillant l'unité de lieu. L'événement correspond à la conduite d'une exposition temporaire dont certains éléments restent et augmentent la collection du musée. Par ailleurs, il est intéressant d'observer ce qui se passe en creux ; cela muséifie la ville sur certains aspects. Il y a une ambivalence entre la mise en lumière d'œuvres et l'utilisation de ces dernières pour valoriser le cadre urbain. Alors que le levier de l'éphémère est très employé dans ce festival, l'accroissement d'œuvres pérennes pose la question de la fixation de la proposition. Le

⁷³⁹ Définition du Musée, ICOM, adoptée par la 22e Assemblée générale à Vienne le 24 août 2007, <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>, consulté le 08/08/2017.

parcours ne change quasiment plus et les images produites par les œuvres intègrent le quotidien. La création en décalage rentre dans la normalité. Les œuvres acquièrent un statut patrimonial, et, ce qui les différencie de la statuaire, s'atténue. Dans ce cadre, l'impact sur la ville tend à se limiter progressivement à sa dimension ornementale.

3.2. Des œuvres qui intègrent une dimension scénographique dans un jeu des temporalités

En une dizaine d'années la Ville de Nantes s'est dotée d'un lot d'œuvres pérennes important au total 13 œuvres, soit la moitié du parc constitué par la Biennale Estuaire. Depuis 2012, ce sont 10 dispositifs complémentaires qui ont été pérennisés pour un temps médian. La programmation du Voyage à Nantes est toujours tournée vers l'art contemporain, s'inscrivant dans la continuité d'Estuaire, avec l'appel à des artistes internationaux à réinventer le territoire. Néanmoins Le Voyage à Nantes fait de plus en plus appel à des créatifs locaux. Le parti-pris est toujours de mettre en relation l'œuvre à son contexte mais le périmètre d'intervention concerne l'agglomération nantaise. Dans le cadre de la socialisation des œuvres, une dimension scénographique est intégrée aux différents projets. Cette dernière est tour-a-tour prise en charge soit par le VAN, soit par les créatifs eux-mêmes. En plus des plasticiens, des designers, des graphistes ou encore des architectes interviennent dans le cadre de la commande artistique du VAN. Le développement de cette offre complémentaire correspond à une demande politique qui est de continuer à s'adresser directement à la population. En effet, même si le festival attire de plus en plus de touristes, dans cette maîtrise de la chronotopie, la volonté politique est d'accompagner le développement urbain par une mise en culture du territoire. Ainsi certaines installations, même si elles sont inaugurées lors de la nuit du VAN, doivent avoir un impact sur un temps plus long que le festival et sur le quotidien de la population en y insérant une dimension ludique. Jean Blaise, à cet égard défend une sorte d'« hybridation artistique »⁷⁴⁰ où l'œuvre au-delà de porter un regard neuf sur le territoire répond à de nouveaux usages. En touchant à l'aspect fonctionnel des œuvres, le choix des créateurs se porte sur des personnes habituées à travailler à partir d'un cahier des charges et dont le processus de conception est lié à une démarche industrielle. En 2014, la décision est prise par l'équipe du VAN de multiplier ce qui est appelé les « *Playgrounds* »⁷⁴¹ afin d'accroître l'offre d'installations artistiques qui laissent la place au jeu. En étudiant plus particulièrement le cas des œuvres du *Footcheball* conçue par l'agence Guinée-Potin et du *Feydball* conçue par l'agence Barré-Lambot, nous allons donc observer la manière dont les modes de faire évoluent pour tendre vers le design urbain, puis en comparant les deux œuvres les limites et le potentiel de l'intégration d'une dimension scénographique dans un projet.

⁷⁴⁰ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁴¹ Que l'on peut traduire littéralement par *cours de récréation*. Ce dispositif a été imaginé en 2012 par Patricia Buck alors en charge de la programmation des expositions au Lieu Unique et Rafaël Magrou commissaire de l'exposition de 2012, enseignant, architecte. En 2012, ce dispositif prend place sous la halle d'exposition du Lieu Unique et se prolonge à l'extérieur, sur trois sites. En 2013 ce dispositif est repris pour investir l'espace public à d'autres endroits de la ville, et s'est poursuivi lors des éditions suivantes.

Quelques repères concernant le coût des œuvres :

En 2014, pour la poursuite de la collection Estuaire dans le cadre du festival Le Voyage à Nantes, Jean Blaise nous donne quelques repères concernant les coûts⁷⁴². Il s'agit d'un ordre de grandeur. En 2014, l'esquisse est rémunérée 15 000 euros à l'artiste en droits d'auteurs. Le coût de la fabrication est de 30 000 euros hors taxe pour la réalisation d'une œuvre éphémère, 50 000 euros hors taxe pour la réalisation d'une œuvre pérenne. L'accompagnement inhérent à l'équipe technique et artistique du VAN n'est pas compté dans ce budget, mais se fonde dans les coûts de fonctionnement de la société Le Voyage à Nantes. Cela rejoint un mode de fonctionnement commun avec Nantes Métropole.

3.2.1. L'exemple du *Footcheball*, du temps médian à l'éphémère.

Le *Footcheball* imaginé par l'agence Guinée-Potin a été construit pour l'édition 2014 du Voyage à Nantes, dans le développement de l'offre des *Playgrounds*. Le principe est de provoquer une intrusion poétique dans l'espace public autour des activités de loisirs, « avec ces intrusions poétiques, il y a une forme de propagation qui ne touche pas seulement le théâtre, c'est un mouvement qui touche l'ensemble des arts. »⁷⁴³. En effet, depuis 2012 une partie des installations artistiques ont pour commande de comporter une dimension ludique en revisitant des sports. Certaines œuvres sont donc aussi des jeux. À cette occasion, le panel des créateurs sollicités pour l'événement s'étend. Les installations rendent ludique le quotidien des nantais. Avant cette expérience des *Playgrounds* (dont les créateurs sont majoritairement des architectes), un certain nombre d'installations revêtaient déjà une fonction autour de la convivialité comme c'était le cas pour *La Cantine du Voyage*, déjà évoquée plus haut. Ainsi l'œuvre d'art se transforme en une installation à l'usage insolite ; « En créant des *Playgrounds*, on dit cette ville est une ville à jouer, créons, inventons, jouons. Et là on est encore vraiment à un autre étage, on va plus loin, la créativité devient utile. »⁷⁴⁴.

La façon dont les porteurs de projets sont choisis évolue pour concevoir les *Playgrounds*. Pour la manifestation Estuaire, la procédure de choix des artistes est commune à de nombreuses Biennales, à savoir la commande directe d'une œuvre à un artiste. L'équipe de direction artistique s'occupe du choix des artistes et de la cohérence de la proposition dans son ensemble. Pour les *Playgrounds*, une étape complémentaire est ajoutée. Le Voyage à Nantes contacte d'abord des architectes, designers ou graphistes pour leur demander de participer à un appel à projet. Ce dernier est restreint à ces équipes contactées qui sont ensuite mises en concurrence sur leur proposition. En 2014, l'appel à projet restreint offrait deux sites possibles. Un glissement s'opère dans les modes de fonctionnement et pose question entre autonomie artistique et instrumentalisation du créateur. La sélection sur dossiers donne une vision concrète d'un projet et donne des premières indications d'ambiances urbaines.

⁷⁴² Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁴³ *Estuaire, le paysage, l'art et le fleuve*. p.198.

⁷⁴⁴ Jean Blaise, *ibid.*

En 2014, Cinq équipes⁷⁴⁵ ont été sollicitées pour faire une proposition qui s'implantait sur l'un des deux terrains. L'agence Guinée & Potin ayant été la seule équipe à répondre sur la parcelle située quai François Mitterrand. Ceci s'explique sans doute par les contraintes du site très longitudinal (voir encadré n°46). Ce terrain est assez étriqué et encadré par un axe piéton et une route. D'autres équipes comme les agences Mabireich, Jérémie Koempgen Architecture avaient répondu à l'appel à projets sur le site proposé en bordure des cales du chantier. Dans le cadre de ce concours, chaque équipe est tenue d'inventer un dispositif architectural qui accompagne un scénario d'usage autour d'un nouveau sport/jeu. Comme l'énonce l'architecte en charge de la conception, « *Quand on a dessiné le projet, on l'a écrit avec une histoire, avec les règles du jeu, ça par contre ça faisait partie de la commande. On devait inventer un sport, ça faisait partie de la règle du Playground* »⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ Selon les indications de l'architecte chargé de projet, Florian Carré entretien réalisé le 08/07/2015.

⁷⁴⁶ Ibid.

Encadré n°46: Le Footcheball par l'agence Guinée & Potin, création 2014



Figure 167 et 168 : Vue de la route, la façade est aveugle.

Source, dossier de l'agence Guinée & Potin, « Footcheball - playground pour Le Voyage à Nantes 2014 ».



Figure 169 : Vue côté ouest, on entrevoit les joueurs.

Source, sophiebonheur.canalblog.com, consulté le 08/08/2017.

Figure 170: Vue à partir du cheminement piéton, en bordure de Loire.

Source, dossier de l'agence. Guinée & Potin, « Footcheball - playground pour Le Voyage à Nantes 2014 ».

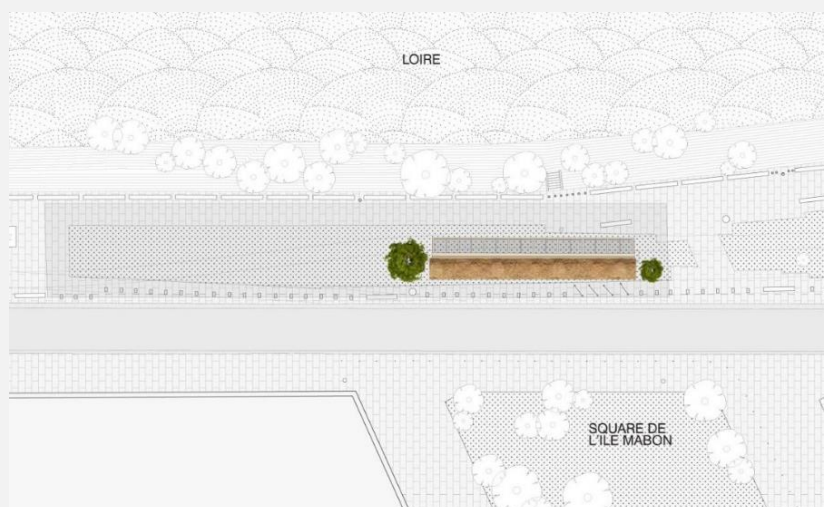


Figure 171 : Plan-masse du Footcheball. Source, agence Guinée & Potin.

L'agence Guinée & Potin a donc imaginé pour l'édition 2014 du VAN un nouveau jeu *Le Footcheball* et son dispositif qui détourne un sport célèbre ;

« Le FOOTCHEBALL se décline en trois façons de jouer, selon la taille et la légèreté du ballon : cela permet de faire varier le niveau de difficulté et de permettre à un plus grand nombre de jouer. On distingue donc le FOOTCHEBALL 36, le FOOTCHEBALL 46 et le FOOTCHEBALL 61 : les chiffres correspondent au diamètre, en centimètres, de la balle. Une partie de FOOTCHEBALL, quelle qu'elle soit, se joue entre deux équipes de trois à cinq personnes. L'objectif du jeu est de réussir à toucher le mur adverse avec le ballon donné, et dans la zone correspondant à la difficulté choisie, et de marquer ainsi des BUTCHES. Pour cela, les joueurs ont le droit d'utiliser librement les parois du terrain pour faire rebondir le ballon, et n'ont pas le droit d'utiliser les mains et les bras. L'équipe gagnante est celle qui marque le plus de BUTCHES. »⁷⁴⁷

Dès le départ, pour les concepteurs, il y a la volonté de prendre appui sur le site pour travailler un terrain de *Footcheball* en longueur. L'agence d'architecture a choisi de mettre en avant une matière locale, à savoir la chaume, afin « de travailler sur le côté un peu sauvage de la Loire, en contradiction avec le côté un peu brutal de l'environnement urbain et c'est pour ça que progressivement le projet s'est transformé mi-chaume mi-grillage »⁷⁴⁸. La proposition consiste en l'installation d'une sorte de longère appelée *Chaum-room* qui a deux faces distinctes faisant référence à son environnement proche. La ville est prise en compte métaphoriquement, et cela se traduit par une attention aux matières utilisées, la chaume pour le côté sauvage de la Loire, le grillage métallique pour évoquer l'aspect urbain des bâtiments environnants. Côté route, la façade en chaume est totalement aveugle, et côté Loire, la moitié de l'espace est grillagée ce qui offre quelques vues pour les passants qui peuvent observer le jeu à l'intérieur. L'espace était accessible uniquement en journée et fonctionnait sans médiateurs. Les joueurs étaient invités à aller chercher le matériel en libre-service au restaurant à côté ; *Le Bureau*.

Le *Chaum-room* est un espace clos, dans lequel les joueurs qui souhaitent faire une partie de *Footcheball* entrent par une porte située côté Est. Cet aspect est renforcé par une volonté de tourner le dos à la ville pour inviter les passants à se rapprocher du bord du rivage et d'inverser le mouvement naturel du regard vers le rivage ; « On envisageait de tourner le dos à la ville et d'ouvrir le grillage sur la Loire mais aussi sur le passage »⁷⁴⁹. Différentes contraintes techniques ont obligé les concepteurs à modifier le dessin initial de la structure. En effet, les équipes du Voyage à Nantes ont d'emblée envisagé que la structure pouvait perdurer sur un temps médian. Des contraintes se sont greffées au projet dû à cette volonté de pérennité. La structure s'est *alourdie* pour répondre à des problèmes de solidité et de résistance dans le temps. Par ailleurs, la structure est posée sur les rails et pour des raisons pratiques — à savoir jouer sur un terrain sécurisé — un plancher a été dessiné. Tous ces

⁷⁴⁷ Extraits, texte de présentation du jeu sur les planches de concours.

⁷⁴⁸ Florian Carré, chargé de projet, entretien réalisé le 08/07/2015.

⁷⁴⁹ Ibid.

éléments ont conduit à avoir une œuvre urbaine coupée physiquement de son environnement, avec un contact visuel très limité avec le flux urbain. Des limites franches sont établies entre l'espace de la ville et l'espace du jeu. Ce parti-pris nous montre d'une certaine façon l'absence de l'intégration d'une dimension scénographique au sens où nous l'avons définie précédemment.

Bien que ce projet ait de nombreuses qualités plastiques par ailleurs, nous avons souhaité l'observer dans le cadre de ce travail de thèse car il permet de cerner les premières limites de ce que peut être la scénographie hors de son cadre initial à savoir le théâtre. Ainsi l'aire de jeu du *Footcheball* n'assure pas une fonction de scène, puisqu'elle est cachée au passant. Par point de comparaison, le jeu de la Paume lorsqu'il est transformé en espace théâtral prend en compte l'espace des spectateurs et assure un dispositif de vision pour voir le théâtre. Ainsi alors même qu'il y a un potentiel scénographique par essence dans le projet dans sa relation à l'espace, dans sa relation au contexte (le parcours du Voyage à Nantes), ce projet rend visible les frontières ténues entre différentes disciplines à savoir ici, l'architecture, le design urbain et la scénographie. En effet, cette fonction est opérante lorsqu'il y a des connexions entre deux espaces et une mise en représentation de l'un par rapport à l'autre. L'œuvre proposée par l'agence Guinée & Potin est un projet architectural qui s'est adapté à un usage spécifique, à savoir concevoir une aire de jeu. Le fait de coupler l'invention d'un jeu singulier et la création du dispositif qui l'accompagne, nous montre comment la commande amène une hybridation des arts, tendant à qualifier le projet de design urbain.

Cette œuvre conçue pour durer est finalement démontée à la fin de l'été pour ensuite être détruite. C'est seulement deux ans plus tard, qu'une nouvelle proposition apparaît sur cet espace. Ce lieu est maintenant occupé par des tables de ping-pongs détournées. Ce mobilier urbain ludique offre de larges ouvertures visuelles et réactive cette fonction scénique. Le visiteur, peut devenir acteur – via le jeu – et l'interaction proposée devient scénique. Ces tables sont implantées sur le site et font le lien avec le square situé à proximité où l'une d'entre elle est installée proposant un point de vue sur les halles Alstom. Après le premier été d'installation, des travaux ont été effectués pour pérenniser ce mobilier urbain.

Encadré n°47 : Le Ping-pong Park par Laurent Perbos, création 2015.



Figure 172 et 173 Le Ping-pong Park, Laurent Perbos.

Source, Emmanuelle Gangloff, 2016.

Ce sont des tables de ping-pong détournées avec la possibilité de croiser une partie à quatre joueurs. Laurent Perbos est un artiste de l'art contemporain connu pour avoir détourné un certain nombre de matériaux issus de l'industrie du loisir, et particulièrement de l'univers sportif dans son travail d'artiste.

L'observation du fonctionnement du *Footcheball*, de son apparition et sa disparition nous apprend autre chose, à savoir que l'utilisation du temps médian œuvre dans l'autre sens. Le VAN se donne la possibilité d'enlever une installation si elle rencontre des difficultés d'appropriation par le public. L'une des nouveautés du Voyage à Nantes est l'utilisation sans complexe de la commande artistique dans un temps médian pour répondre à une volonté d'animation du territoire. L'aspect réversible de ce type de projet renforce la dimension événementielle et peut d'un autre côté tendre à une certaine forme d'utilisation de l'art urbain en corrélation avec des dynamiques d'aménagement et de stratégies du territoire. Cet aspect nous renseigne aussi sur une façon d'aborder l'art urbain par rapport à un usage. Nous nous éloignons de la tradition de la statuaire, qui répond plutôt à des stratégies ornementales et d'embellissement. L'œuvre fait varier les usages que l'on peut avoir des espaces publics et accroissent la dimension ludique de la ville. Ainsi lorsqu'une œuvre n'entre pas en résonance avec la proposition globale de relecture de la ville, le VAN peut décider d'écourter son temps de vie sur l'espace public. Cette donnée questionne la place de créateur dans la fabrique urbaine.

3.2.2. L'exemple du *Feydball*, de l'éphémère au temps médian.

En 2015, l'agence Barré-Lambot est contactée par Le Voyage à Nantes pour participer au concours restreint mis en place autour des *Playgrounds*. L'idée est soufflée de proposer une relecture du football via la mise en place d'une œuvre artistique éphémère. Comme en 2014, deux sites d'implantation sont proposés ; le premier — comme l'année précédente — est situé à proximité des cales des chantiers sur l'île de Nantes, le deuxième est différent. Cette fois, le second site pressenti se situe en centre-ville, à l'extrémité du quartier Feydeau côté Est dont l'aménagement des espaces publics a été confié à Bruno Fortier. Il s'agit comme pour Le Bateau-Lavoir, de prévoir une installation éphémère de façon à amorcer des nouveaux usages de cet espace nouvellement réaménagé. Contrairement aux Jardins à Quai, dont l'installation

était directement pilotée par le SEVE, Le Voyage à Nantes est producteur du projet dans le cadre de l'animation estivale de la ville. Le SEVE interviendra seulement dans un second temps, en étant l'un des acteurs parti-prenante dans les études et l'entretien des espaces verts mobilisés (Nous reviendrons sur cette situation dans le paragraphe suivant).

Au bout de l'opération immobilière le Carré Feydeau, la proposition des architectes est de s'inscrire dans la configuration de la pelouse pour implanter un terrain de football en forme de croissant et d'installer un totem miroitant sur le parvis situé au-dessus pour produire une anamorphose. Les joueurs et le public découvrent dans cette surface miroir la représentation reformée du terrain de football. Il apparaît rectangle dans ce miroir, et donne à voir les actions en cours comme sur un écran, mais avec la *bizarrierie* de la déformation. Le public peut observer la scène d'une multitude de points de vue. Comme l'indique Agnès Lambot, co-conceptrice de l'installation :

« Les spectateurs s'installent sur les marches devenues gradins et assistent à un match déformé par la configuration ubuesque du terrain. Le public peut aussi encourager les joueurs en faisant face à un grand totem miroitant, sorte d'écran de retransmission sur lequel la perception s'inverse : le miroir crée une anamorphose qui rend au terrain son apparence classique, mais déforme joueurs et ballon ! »⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Agnès Lambot, interview radiophonique, Sun Radio, le 03/09/2015. <http://www.lesonunique.com/content/le-terrain-feydball-ressigne-pour-une-ann-e-5182>, consulté le 08/08/2017.

Encadré n°48 : Le Feydball par l'agence Barré-Lambot, création 2015



Figure 174 : Image de concours. Source, agence Barré-Lambot.



Figure 175 et 176 : Photos prises lors de l'inauguration le 01 juillet 2015.
Source, Emmanuelle Gangloff.

C'est un espace ouvert prévu pour être éphémère. La proposition s'appuie sur la topologie du site, et permet au public de regarder le match assis sur les marches du parvis. Le miroir provoque un jeu visuel qui détourne l'espace. Il y a la multiplication des points de vue et l'activation d'une fonction de scène urbaine.

Cette relecture du terrain de football fait état d'un parti-pris totalement différent par rapport au projet précédent. Le concept est de produire un espace ouvert sur la ville, afin de répondre à la nécessaire mise à l'échelle urbaine. Dès le départ les architectes ont traité de la question des usagers comme des spectateurs et acteurs et travaillent la frontière entre la proposition d'un espace à l'aspect ludique et scénique. L'effet du miroir apporte une dimension ludique au jeu de ballon tout en maximisant les potentielles interactions entre ceux qui voient et ceux qui sont vus. Le projet était initialement prévu pour durer le temps de l'événement, soit deux mois durant l'été 2015. Sous l'impulsion du VAN et de la mairie, le dispositif est réimplanté l'année suivante.

En mars 2016, un marché public est lancé pour la pérennisation du Feydball, afin de livrer pour le début de l'événement la version rénovée du projet. Une pelouse semi-synthétique est installée pour avoir un terrain de jeu utilisable toute l'année. Le totem quant à lui est modifié, la structure bois initiale devient une structure métallique, et des surfaces en inox recouvrent

l'extérieur. Dans le cadre de l'appel d'offre, il est envisagé que l'opération puisse se renouveler annuellement trois fois. Cela laisse présager une durée de vie du *Feydball* finalement au moins supérieure à deux ans. Cette pérennisation de l'éphémère fait intervenir des modes d'action similaires au projet des Jardins à quai, ou encore à celui du bateau mou *Misconceivable* d'Erwin Wurm. En effet, la création d'un projet n'est plus défendue à partir de zéro, mais une fois installée, il s'agit de trouver les conditions à son maintien. Par ailleurs ce type d'intervention met en œuvre au départ un budget minimal (les coûts d'une construction éphémère sont réduits par rapport à la construction pérenne) pour tester le projet et ensuite choisir de le pérenniser sur un temps médian. En 2015, le projet temporaire coûte 50 000 euros, puis en 2016 la pérennisation du *Feydball* est réalisée pour un montant total d'environ 300 000 euros (selon les avis de marché public) soit six fois le montant de l'investissement initial. Cela nous renseigne sur la mise en place d'une réelle stratégie de projet d'un acteur public, qui n'est pas initialement dédié à la conception d'espace public, à devenir l'un des acteurs de la fabrique urbaine par ce mode d'intervention.

Ces deux exemples nous montrent comment un projet dont les concepteurs ne sont pas identifiés comme issus du milieu des arts de la rue, peuvent mobiliser une fonction de scénographie dans leur travail. Nous voyons la dépendance des œuvres à une socialisation pour fonctionner dans une spectacularisation des arts. Il y a un appui scénographique pour remporter l'adhésion et investir des lieux. Il ne s'agit pas tant pour les architectes de construire un lieu, mais plutôt de proposer des entre-deux qui provoquent de l'inattendu⁷⁵¹. Ces deux projets mettent en évidence aussi l'influence du producteur dans la façon dont les œuvres sont mises en jeu dans les temps urbains et la façon dont il module l'accompagnement technique en fonction des profils des artistes sélectionnés. Les architectes étant habitués à répondre à un cahier des charges, et à maîtriser les différentes phases du chantier, le VAN se positionne alors comme accompagnateur de la mise en événement du projet. Il y a là un renouvellement de processus créatif, ce qui ouvre une série de questions sur la perte de contenu artistique, de la maîtrise du décalage coté acteur, plutôt que du côté artiste. D'un autre côté cette façon d'utiliser le temps médian permet à un opérateur culturel de modifier les manières de faire du projet urbain, et de renouveler la place de chacun dans les projets d'aménagement d'espaces publics.

3.2.3. Des œuvres-projets, pour un tissage des savoirs faire et des acteurs

Retracer le mouvement qui conduit à l'apparition de la structure hybride *Le Voyage* à Nantes nous a donné à voir les différentes étapes d'une mobilisation des fonctions de la scénographie. Au sein du CRDC, l'équipe technique était issue du théâtre et s'occupait d'organiser le rapport scène/salle dans la recherche de lieux scéniques partout dans la ville. Avec la production d'œuvres contemporaines, qui peuvent être pérennes ou éphémères, les problématiques changent pour la société publique locale. Même s'il reste un savoir-faire autour d'une culture théâtrale, l'équipe du VAN s'est éloignée du fonctionnement du spectacle

⁷⁵¹ Bouchain, *Construire autrement*.

vivant. La société oscille maintenant entre production d'œuvres pérennes, entretien et gestion du parc, productions d'œuvres éphémères pour l'événement estival et mise en scène du festival. Derrière ces évolutions c'est une pérennisation de l'éphémère qui prend forme et qui nécessite un apprentissage comme nous le confie Jean Blaise : « *Il a fallu apprendre des métiers, les œuvres in situ nécessitent une négociation* »⁷⁵². Dès le début de l'aventure Estuaire Daniel Sourd, alors directeur technique de l'événement est rejoint par un architecte, Grégoire Cartillier⁷⁵³, pour que le Lieu Unique soit en capacité de devenir producteur d'œuvres pérennes. En 2012, l'architecte intégrera l'équipe du Voyage à Nantes en qualité de directeur technique :

« *À partir d'Estuaire, notre équipe a changé, on a intégré notre directeur technique qui est architecte aussi, donc petit à petit, on s'est éloigné du spectacle vivant. Le spectacle vivant est très spécialisé, avec des techniciens très spécialisés. Et qui n'est pas dans le même rythme. Quand on construit une œuvre pérenne, on est dans un tout autre rythme et dans une toute autre approche de construction. Le théâtre, c'est des bouts de ficelle, dans l'espace public, on n'est pas là-dedans, on est dans le dur. Notre équipe a évolué, elle est devenue totalement pluridisciplinaire dans sa façon de penser. Je cherchais à évoluer, j'ai toujours été finalement gêné par la spécialisation des arts. J'ai toujours regardé à côté* »⁷⁵⁴

La mise en place d'une équipe pluridisciplinaire montre le changement de nature de l'action artistique proposée. Il ne s'agit plus d'organiser les conditions d'une représentation dans le cadre d'un festival court mais de gérer l'espace-temps d'un territoire dans ses différentes temporalités et de sa mise en récit via une proposition d'exposition d'art public à ciel ouvert.

Avec l'expérience de la Biennale, l'équipe technique dédiée à Estuaire fonctionne en mode projet pour la production des œuvres. La spécificité des manifestations Estuaire et Voyage à Nantes est de prendre place sur des terrains non circonscrits, des espaces ouverts qui sont majoritairement sur l'espace public (certaines œuvres comme le *Mètre à Ruban*⁷⁵⁵ de Lilian Bourgeat sont implantées sur un espace privé, mais conçues pour être visibles à partir de l'espace public). Avec le volet production d'œuvres, l'accompagnement est à la fois artistique mais aussi technique : « *Bien évidemment, il y a un accompagnement technique aussi, puisqu'on produit une œuvre, on est producteur de l'œuvre. C'est beaucoup plus compliqué de produire une œuvre dans l'espace public que dans un lieu, dans un théâtre ou dans une salle d'exposition.* »⁷⁵⁶. À partir de l'esquisse présentée par l'artiste, l'ensemble de l'équipe est mobilisé pour rendre le projet viable et trouver les solutions techniques et logistiques à sa réalisation. Selon Grégoire Cartillier, l'œuvre est appréhendée comme un prototype « *Pour mettre un industriel, un ingénieur et un artiste autour d'une table, et faire de la médiation, le*

⁷⁵² Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁵³ Grégoire Cartillier a rejoint en 2007 l'équipe dédiée au projet Estuaire, et a ensuite pris la direction technique du VAN en 2012. En 2017, ce dernier a créé sa propre structure, Ateliers Puzzle.

⁷⁵⁴ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/14.

⁷⁵⁵ Le *Mètre à Ruban* est une œuvre installée dans la cour du siège d'Aethica, groupe d'entreprises spécialisées dans le BTP. Le mètre à Ruban est la reproduction fidèle de l'objet usuel à des dimensions monumentales.

⁷⁵⁶ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/14.

prototype est une interface géniale, qui permet de valider ou de changer de cap.»⁷⁵⁷. Il y a une triangulation entre l'artiste, le VAN, et des entreprises locales.

Le Voyage à Nantes agit comme médiateur/connecteur à chaque projet, et forme une nouvelle équipe entre l'artiste, la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage (lorsque ce n'est pas directement la structure). L'artiste est tenu de rendre une esquisse et l'équipe technique du VAN travaille à sa formalisation concrète. Au sein du bureau technique, cette prise en charge peut aller d'un accompagnement sur une mission complète (APS-APD-DCE-CCTP) avec dessins techniques pour rendre possible le dessin de l'artiste et la réalisation de ses intentions. Grégoire Cartillier note qu'« *Il y a une évolution étonnante du projet de l'esquisse à la réalisation finale. Cette évolution est liée à des contraintes très concrètes, techniques ou réglementaires, qui viennent nourrir le projet* »⁷⁵⁸. Parfois, le travail d'accompagnement technique est externalisé et confié à l'équipe en charge de la construction. Le bureau technique du VAN assure toujours la logistique pour la mise en événement.

La plupart du temps la construction est externalisée. Le Voyage à Nantes n'a pas d'atelier de construction, la SPL travaille en collaboration avec les Ateliers Nantais (atelier municipaux mutualisés en 2014 avec Nantes Métropole). Ces derniers étant très sollicités par ailleurs, la majorité des œuvres sont réalisées par des entreprises du BTP, des partenaires industriels ou encore des ateliers spécialisés. Par exemple, l'agence Métalobil⁷⁵⁹ a été sollicitée (*Le nid* de Jean Jullien, Tour de Bretagne, 2012) ou encore l'atelier de construction de la compagnie La Machine (*Monte-Meubles, L'ultime déménagement* de Leandro Erlich, place du Bouffay, 2012). Le secteur privé est sollicité pour construire des œuvres d'arts car il a la capacité à travailler sur des projets uniques et a l'expérience de la construction d'éléments de décors. Cela renforce la présence sur le territoire de créatifs spécialisés dans la conduite de projets artistiques éphémères qui peuvent atteindre ce type de marchés. D'ailleurs, une partie des œuvres — pour leurs réalisations — font l'objet d'une procédure adaptée de marchés publics, notamment lors de leur pérennisation, comme ce fut le cas pour le *Feydball*. Des industriels entrent dans la boucle du fait de leur expertise sur un sujet en particulier (pour le *Feydball*, il s'agissait notamment de la gestion de la pelouse). Dans le cadre des *Playgrounds* éphémères, le VAN s'appuie sur l'expertise des architectes sélectionnés pour mener à bien le projet (particulièrement sur les phases APS-APD-DCE) et accompagne surtout les équipes d'un point de vue logistique. L'équipe technique se concentre par ailleurs sur la conduite des projets émanant des plasticiens. Depuis 2012, chaque année, une dizaine d'œuvres sont produites dont deux à trois *Playgrounds* (une partie d'entre-elles seront pérennisées).

Enfin, la dernière chose à noter concernant le travail au sein du bureau technique du VAN est la notion d'innovation incrémentale : les équipes se servent des propositions éphémères, pour réfléchir et concevoir ensuite les solutions dans le cadre de la réalisation pérenne. L'œuvre éphémère est potentiellement le prototype de l'œuvre pérenne. Cette façon de fonctionner est singulière du terrain nantais. Nous avons observé un mode de fonctionnement similaire de la

⁷⁵⁷ Grégoire Cartillier, lors de la session du 07 juillet 2015 de la MNACEP. Notes personnelles.

⁷⁵⁸ Ibid.

⁷⁵⁹ Métalobil est une entreprise de création, conception et fabrication d'objets uniques dans les domaines du design d'espace, de la scénographie et de l'architecture. Cette entreprise a été fondée en 2004 à Nantes.

part des artistes dans les exemples abordés au sein du chapitre 5. Pour rappel, la compagnie La Machine, a d'abord créé un éléphant, machine de spectacle, qui est devenu son prototype pour la machine de ville. Cette organisation de la commande publique locale est un levier pour la pérennisation d'une culture de l'éphémère. La marque de fabrique nantaise émane d'une culture des arts de la rue et des arts plastiques. Avec l'institutionnalisation de ce type de pratique au sein d'une SPL, ce mode de production des œuvres infuse progressivement dans les modes de faire la ville et dans la façon dont les transformations urbaines, culturelles sont communiquées à la population.

4. Enseignements : Un rôle de facilitateur au service d'une ville entière prise comme un terrain de jeu

En prenant pour terrain de jeu la ville entière, et en fonction du lieu d'implantation ou de la nature de l'œuvre, une série d'acteurs publics locaux sont mobilisés, trouvant ainsi la possibilité de partenariats récurrents. Dès la mise en place de l'événement Estuaire, la Samoa est un interlocuteur-facilitateur pour la réalisation d'œuvres pérennes comme *Les Anneaux* de Daniel Buren. Ensuite, à plusieurs reprises des lieux d'implantation sont trouvés sur l'île de Nantes sur des espaces en devenir pour y installer des œuvres pérennes et éphémères.

« C'est une ville, à l'unisson, qui s'habitue à avoir ce comportement, à sortir des sentiers battus. Et même les services d'urbanisme, quand le projet de l'île de Nantes s'est créé, j'ai eu une relation avec Laurent Théry, et Chemetoff (surtout avec Laurent Théry) qui a été très forte. On sort de notre pré carré, c'est que je souhaitais, que ne reste pas dans notre petite boîte. Habituellement, dans les villes, la culture c'est à côté. C'est soit le divertissement, soit le supplément comme dirait Malraux. Moi je pense que la culture doit être partout ça doit irriguer, ça doit infuser, et cela a été notre recherche. Je pense que le Voyage à Nantes, d'une certaine façon, c'est l'aboutissement. »⁷⁶⁰

Ayant la volonté de faire émerger un Quartier de la création, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, les acteurs se sont saisis du potentiel de l'installation d'une œuvre pour rendre visible le projet urbain et accompagner les transformations architecturales. Le temps du projet artistique s'insère dans celui du projet urbain de l'île de Nantes et donne à voir la transformation, l'œuvre signale l'arrivée de nouveaux usagers et le changement de fonction du territoire. La conduite de projet éphémère dans l'espace public a donné l'occasion d'interactions entre les différents services de la ville et structures locales.

⁷⁶⁰ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

4.1. Des acteurs et gestionnaires de l'espace urbain - facilitateurs

En effet, d'autres acteurs de la Ville, déjà partie prenante dans le développement des arts de la rue, sont tour-à-tour devenus des partenaires. Alors que dans la première édition du VAN, le SEVE n'était que très peu représenté, dès 2013, après l'événement *Nantes Green Capital*, ce dernier est devenu un partenaire de l'événement. Le SEVE est déjà en interne, producteur d'interventions artistiques éphémères s'étant acculturé aux pratiques des compagnies de théâtre de rue. Avec la naissance de la SPL Voyage à Nantes et face à l'accroissement de la demande politique d'art dans l'espace public, le SEVE va développer ses propres actions qui prendront place dans la programmation du VAN comme *Les poussins* de Claude Ponti. Jacques Soignon évoque la façon dont mener des projets hors les murs sur l'espace public permet de « se fertiliser les uns-les autres »⁷⁶¹. Le recoupage des entretiens effectués auprès des acteurs nantais met en exergue des phénomènes d'apprentissage et points de relais entre les différentes structures qui sont activées par des acteurs-facilitateurs. Ces derniers jouent un rôle important, par exemple pour l'aire de Jeu de Kinha Maruyama⁷⁶², Jacques Soignon a joué ce rôle de facilitateur en mettant en relation Bruno Fortier en charge de l'aménagement et l'artiste afin d'envisager une aire de jeu dessiné par l'artiste.

⁷⁶¹ Jacques Soignon, « Dossier pédagogique 2012 », Juin 2012.

⁷⁶² L'aire de jeu du square Élixa Mercœur représente une sorte de monstre marin dans lequel les enfants peuvent jouer. Imaginé par Kinha Maruyama, cette installation a été réalisée en 2014 par l'agence Métalobil.

Encadré n°49 : La figure de l'acteur-facilitateur

Dans notre travail, nous avons identifié un certain nombre d'acteurs-facilitateurs nantais à partir des exemples étudiés (la liste qui en ressort n'a donc pas pour faculté d'être exhaustive). Ces derniers ont comme point de convergence d'œuvrer pour faciliter la tenue d'événements sur l'espace public. Un acteur-facilitateur est une personnalité forte à la tête d'une instance publique, de services municipaux, d'une société publique locale, d'un équipement culturel.

À Nantes, ce système d'interconnaissance permet de fonctionner par projet et de rassembler des entités en fonction des besoins de l'action artistique à accompagner. Au cours des entretiens effectués auprès des acteurs de la Ville événementielle nantaise, nous avons pu déceler la prégnance de ces personnels-pilotes engagés pour que des projets uniques d'envergure se fassent. En effet, il a été relevé qu'un certain nombre de personnes-clefs assurent une fonction de facilitateur dans la mise à disposition de savoir-faire spécifiques, de personnels dédiés au projet qui viennent en renfort, dans l'accompagnement communicationnel ou encore en occupant le terrain politique.

On peut citer ici au sein même des services de la Ville : le directeur du SEVE, Jacques Soignon, l'ancien directeur du service développement culturel, Patrick Bureau (retraité en 2016). Puis dans les différentes sociétés publiques locales, l'ancien directeur de la Samoa Laurent Théry (1999-2008), le directeur des Machines de l'île, Pierre Orefice, le directeur de la compagnie La Machine François Delarozière, le directeur du VAN, Jean Blaise sont ou ont été des personnes ressources.

Ici, les acteurs concernés ont d'une certaine manière grandi ensemble. À partir des années 1990, au travers des expériences comme Les Allumées, les grandes parades, un système d'interconnaissance s'est mis en place pour rendre possible l'utopie artistique.

C'est un système qui s'est construit intuitivement et qui peut sembler fragile. Le fait que ces relations ne soient pas formellement encadrées a d'abord permis d'offrir un terrain de jeu nouveau à ces acteurs, leur laissant une grande liberté d'action. Progressivement une institutionnalisation des pratiques s'est opérée. Néanmoins, cette génération s'efface peu à peu, et nous pouvons redouter une déperdition des ressources basées sur des figures plutôt que des services. Dans ce type de fonctionnement, l'un des risques est que la mise en place de ce système relationnel ne laisse pas de traces. Avec la création du VAN, on peut se demander si un phénomène d'absorption n'est pas en cours ? Ce système pluri-satellitaire a pour effet de multiplier les actions éphémères, chacun étant producteur de ses événements et participant ensuite aux événements des autres. Le recours à des acteurs-facilitateurs permet aussi la conduite d'une programmation événementielle qui s'appuie sur des ressources locales, dans une certaine économie de moyens, intégrés pour partie dans les budgets de fonctionnement de chaque équipe.

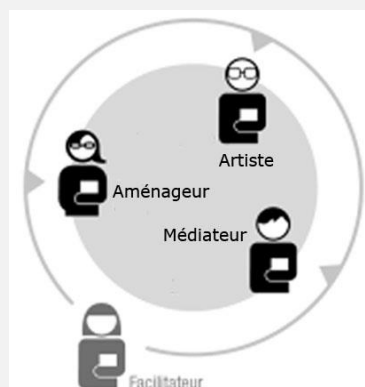


Figure 177 : Le rôle du facilitateur. Source, Emmanuelle Gangloff.

À travers ces interactions entre services municipaux et structures locales publiques, nous observons deux choses. La première est que l'apprentissage issu des collaborations pour conduire des festivals à l'échelle de la ville ou pour permettre aux spectacles de grande envergure de se faire est réinvesti. Ces collaborations sont à nouveau effectives pour la production d'œuvres d'art *in situ* et gardent la trace de ce parcours commun, à savoir 30 ans de politique culturelle sous l'impulsion du maire Jean-Marc Ayrault. La spécificité nantaise est de travailler depuis la venue de Royal de Luxe à l'échelle du territoire. Le SEVE qui travaillait avec des artistes issus du milieu des arts de la rue va étendre le spectre des artistes avec lequel ses agents entreprennent des actions éphémères. De cette façon, ils choisissent de gérer en interne la dimension scénographique et accompagnent les moyens de sociabiliser les œuvres en se servant des collaborations antérieures pour mener à bien les nouveaux projets. La deuxième chose se situe dans la mise en place de points de relais informels qui se stabilisent, avec une montée en puissance de l'offre en interne de chaque service. En effet, chaque acteur est de plus en plus en capacité de produire en interne un événement artistique tout en sachant qu'il peut s'appuyer sur un réseau informel de facilitateur. D'ailleurs, cette effervescence engendre le risque de conduire parfois à un phénomène de concurrence.

La création récente du VAN est venue légèrement perturber la façon dont les dispositifs artistiques prenant place sur l'espace public sont produits puis gérés. Nous assistons en quelque sorte à un changement de paradigme. Il y a un passage d'une petite équipe détachée à la conduite d'un événement, à la création d'une structure publique locale qui englobe un ensemble de compétences autour de l'art et du tourisme à Nantes. Ainsi, la petite équipe devient — en 5 ans — fédératrice d'une superstructure et l'on assiste à des jeux de concurrence nouveaux. Quelques années d'ajustement seront nécessaires pour que les acteurs-facilitateurs retrouvent leurs marques et composent avec pour que l'on puisse tirer des enseignements.

De l'autre côté, le VAN devient lui aussi un partenaire facilitateur, comme nous allons pouvoir l'observer dans le chapitre suivant. En effet, Le Voyage à Nantes a d'une certaine façon institutionnalisé des pratiques autour de la gestion de l'art dans l'espace public et la gestion de l'espace-temps urbain avec le couplage de la mise en événement et la mise en récit. Nous l'avons largement commenté, le VAN peut aujourd'hui produire à la fois de l'éphémère durable et du durable éphémère en jouant sur les temps médians de la vie urbaine. Le Voyage à Nantes en tant qu'entité dispose d'une équipe pluridisciplinaire qui maîtrise l'ensemble de ces chaînes et qui est en capacité de jongler entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre. Étant commanditaire et gestionnaire, en quelques années, cette structure s'est donc imposée comme producteur d'art urbain. Inéluctablement cela a conduit à un effet de chapeutage de la vie événementielle nantaise, qui a pour risque de perdre la multiplicité des propositions et d'homogénéiser l'offre produite sur le territoire. Plus largement cette entreprise publique en activant sa fonction de musée à ciel ouvert peut notamment influencer la façon dont sont produits les espaces urbains en entrouvrant un champ des possibles en amont des projets architecturaux.

4.2. Une capacité à scénographier la ville

En traitant de la façon dont l'art s'est imposé dans la création d'espace public, nous entrevoyons la possibilité pour une collectivité d'être en capacité à scénographier une métropole. A la question, y-a-t-il quelqu'un qui est chargé de la scénographie urbaine au sein du VAN, Jean Blaise nous répond : « *Véritablement non, il n'y a pas une personne chargée de la scénographie urbaine, si ce n'est moi. La vision d'ensemble, je continue à l'avoir.* »⁷⁶³. Au sein des collectivités, si la fonction n'est pas identifiée en tant que telle, nous pouvons noter quand même l'apparition de facilitateurs qui cherchent à avoir une vision d'ensemble, à Nantes ou dans d'autres grandes villes comme Paris, Lyon, Lille. De son côté, José Rubio, directeur technique du parc de la Villette, précurseur sur ces questions⁷⁶⁴ nous indique lors d'un entretien qu'il s'intéresse toujours en priorité au point de vue du spectateur ;

*« C'est-à-dire que le point de vue, c'est d'ailleurs cette question qui moi m'intéresse souvent, c'est quel est le point de vue que j'offre au spectateur ? et comment je peux faire en sorte que la proposition artistique soit la mieux perçue dans le cadre que je lui offre, et que le cadre réponde à l'œuvre, que l'œuvre s'inscrive ou pas, parce qu'il y a des œuvres qui veulent ignorer le cadre. »*⁷⁶⁵

L'apprentissage effectué avec les artistes de rue donne des clefs pour traiter de l'interaction avec le spectateur lorsqu'une œuvre est produite dans un espace en plein-air. La fonction de scénographie émerge dans une volonté de rendre visible une proposition artistique disséminée sur un territoire étendu ou insérée dans un flux urbain. Cette façon pour la scénographie d'être opérante diffère un peu de la façon dont on l'appréhende dans le spectacle. Jean Blaise insiste sur le fait que :

*« Il ne faut pas que ce soit un décor, il faut que cela soit juste et réel. Il faut que cette scénographie s'impose d'elle-même. Pour cela, il faut que cela travaille à l'unisson, l'exemple des espaces verts, l'exemple de la voirie pour ça est très important. Nous, cela ne nous intéresse pas d'aboutir à un décor. »*⁷⁶⁶

L'espace est rendu signifiant par l'inclusion d'une unité de lieu et par la gestion des temporalités. Lorsque un artiste ou un médiateur appréhende les conditions de *sociabilisation* de l'œuvre et l'intègre dans une relecture du lieu environnant ; il y a scénographie urbaine. C'est une certaine culture de l'espace qui est mise en avant, jouant d'une narration urbaine, d'une gestion de l'espace-temps urbain pour faire exister dans le monde du réel une part d'imaginaire, portée par des interventions artistiques. Cette fonction n'est pas toujours énoncée comme telle, mais paraît de plus en plus nécessaire dans des espaces publics pour faire coexister des usages fonctionnels et une dimension sensible du cadre bâti.

⁷⁶³ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁶⁴ José Rubio a conçu et dirigé la rédaction un *Guide des bons usages* pour la création en espace public édité en 2007 par le centre de ressource Hors les Murs. « horslesmurs-guide-web.indd - Guide des Bons Usages.pdf », consulté le 11 juin 2013, <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Conseil/Esapce%20public,%20technique%20et%20securite/Occupation%20de%20l'espace%20public/Guide%20des%20Bons%20Usages.pdf>.

⁷⁶⁵ José Rubio, entretien réalisé le 21/04/2015.

⁷⁶⁶ Jean Blaise, *ibid.*

Encadré n°50 : Le cas de la place du commandant l'Herminier, Le nouveau Labyrinthe de Dan Graham.



Figure 178 et 179 : Vue sur l'œuvre depuis le quai de la Fosse, Nantes.

Google street view, 2016. Source, www.google.fr, consulté le 01/10/2016.

Il s'agit pour la municipalité de Jean-Marc Ayrault la première tentative de placer l'art dans l'espace public. La place forme un labyrinthe ludique placé sur un ponton de bois légèrement surélevé. Il s'organise autour de passerelles, de haies de lierre et de cheminements dallés. Les miroirs transparents et semi-transparentes créent des effets optiques et des variations. Le jeu des reflets offre de multiples points de vue. Le passant se voit et regarde le ciel se réfléchir, la végétation alentour et l'environnement urbain. Dans cette œuvre, il y a une appréhension scénographique de la part de l'artiste qui n'a pas été relayée par le commanditaire. En effet, pour des raisons de commodités, un parking souterrain a été mis en place et l'œuvre a été surélevée. Elle perd alors sa connexion directe au flux urbain et sa réversibilité en scène n'est plus possible. C'est un espace qui n'assure plus la fonction de place, le rapport scène/ salle s'en trouve perturbé.

Cette possibilité — voir nécessité — nouvelle de scénographier la ville à partir de propositions artistiques d'apparences très hétérogènes soulève néanmoins de nombreuses questions. En effet, on peut se demander si dans ce cadre, il est toujours possible de donner aux artistes une autre responsabilité que celle du spectacle. Comme l'énonce le philosophe Yves Michaud ;

« Il y a le régime patrimonial,

[...],

et puis il y a un régime de l'événementiel, des biennales, des festivals. L'artiste devient un prestataire de spectacles vivants. On paie des honoraires aux artistes pour qu'ils viennent aux expositions. On donne un budget de production à l'artiste, on lui verse des honoraires et il participe à la production d'événements. Ça correspond à ce que j'appelle l'art à l'état gazeux, un art d'installations gazeuses, lumineuses et sonores qui vont durer le temps de l'événement. »⁷⁶⁷

Ainsi, derrière ce succès de l'événementiel nous pouvons nous interroger par cette mise en scène des interstices de la ville par l'occupation temporaire des artistes, on ne court pas le risque d'un *disneyfication* d'un territoire, qui finit par s'affranchir du contenu artistique pour proposer une vision pittoresque contemporaine de la métropole. Cette question ouverte ne

⁷⁶⁷ Thierry Guidet et al., « Estuaire 2007 : esbroufe ou coup de génie ? », *Ile de Nantes : une ville se construit sous nos yeux*, Place Publique, n° 4 (2007), <http://revue-placepublique.fr/Sommaires/Sommaires/Articles/estuaire07.html>.

sera pas traitée ici, néanmoins elle pourrait faire l'objet d'un développement ultérieur à ce travail.

À travers l'exemple de la médiation culturelle à Nantes entre art et espace public, nous observons que la mise en spectacle de l'art urbain est une activité en capacité d'amener de la transversalité entre les différents acteurs de la fabrique urbaine et peut contribuer à faire évoluer les pratiques pour transformer la ville en rendant saillantes les problématiques d'ambiances urbaines et la capacité émotionnelle d'un territoire. Dans le cadre d'un atelier de la Mission Nationale pour l'Art dans l'Espace Public (MNACEP) Laurent Théry en 2014 s'interroge sur la transversalité de la ville traditionnelle, faisant le constat qu'elle est peu représentée dans l'organisation des services de la Ville. Selon lui une des premières choses à faire est de « *faire sauter ses verrous* »⁷⁶⁸ pour produire des choses sur des espaces du public en réinterrogeant les rapports entre public et privé. « *Aujourd'hui, il n'y a pas de synthèse, que des rencontres des conjonctions d'acteurs qui permettent de faire évoluer les conditions de transformation de la ville* »⁷⁶⁹. À Nantes, fort d'une expérience inédite de 30 ans de pratiques artistiques urbaines, la question de la ville semble aujourd'hui se traiter autrement ; les artistes sont sollicités à différents endroits, entre institutionnalisation et utopie artistique, ils disent quelque chose sur la forme de la ville et deviennent partie prenante du processus de la fabrique urbaine. Jean Blaise défend le point de vue que :

« *L'acte culturel peut transformer la ville et peut agir sur la réalité. Il n'est plus seulement un supplément d'âme réservé aux bourgeois. C'est extrêmement important pour les politiques, parce-que l'attractivité transforme une ville.* »⁷⁷⁰

David Moinard évoque un « *anti parc des sculptures* »⁷⁷¹ en 2013, en mettant l'accent sur la volonté de faire intervenir l'artiste car il porte un regard nouveau et innovant sur un espace non dédié à l'art. La présence artistique éphémère contribue à faire bouger les lignes dans la façon dont s'organise la gestion de l'espace public et sa production si elle y est complètement intégrée. Les dispositifs étudiés nous montrent la possibilité pour l'intervention artistique éphémère de modifier les propriétés spatiales et sensibles des espaces publics. L'artiste peut intervenir en amont du projet d'aménagement d'un territoire, influencer sa production, ou simplement intervenir comme vecteur d'animation d'une ville.

La fonction de scénographie est l'outil pivot entre le propos artistique et la ville. Comme l'indique le scénographe du Festival des Rendez-vous de l'Erdre : « *La scénographie urbaine c'est adapter la ville à un propos artistique - adapter la ville parce que tu rajoutes des choses ponctuellement, éphémères, mais tu l'adaptes - ou utiliser la ville pour présenter ton propos artistique.* »⁷⁷². À Nantes, le renouvellement des acteurs et la création d'une équipe dédiée met en évidence la volonté de saisir la population par le biais de l'expérience artistique, qui d'une certaine manière peut s'apparenter à une expérience théâtrale hors des murs, partout

⁷⁶⁸ Laurent Théry, propos recueillis lors de la session du 07 juillet 2014 de la MNACEP, notes personnelles.

⁷⁶⁹ Ibid.

⁷⁷⁰ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

⁷⁷¹ David Moinard, Journée de l'économie de la culture et de la communication, Angers, le 27/03/2013. Notes personnelles.

⁷⁷² Cyril Bretau, scénographe des Rendez-vous de l'Erdre, entretien réalisé le 06/02/2015.

où l'utopie artistique peut la conduire et où le jeu a lieu. Les exemples observés nous montrent une volonté d'aller toujours plus loin dans la maîtrise du sens et de la cohérence artistique vis-à-vis d'un territoire. L'habitant, le touriste y trouvent la possibilité d'être mis en scène tel des acteurs (au sens comédiens) de la vie urbaine, expérimentant les conditions d'un mode de vivre à la nantaise, imprégnés de ces ambiances.

5. Conclusion du chapitre, une superstructure entre art et aménagement pour une mise en vue de la ville

En 2007, lors de la création de la Biennale Estuaire, Jean Blaise, affirmait sa volonté de ne « pas devenir une société d'aménagement du territoire mais plutôt une entreprise d'aménagement de l'imaginaire »⁷⁷³. Le médiateur place son action sur le champ de la mise en récit et de la mise en représentation d'une ville, et trouve, d'abord avec les arts de la rue puis avec les arts contemporains, un moyen de modeler les représentations que l'on peut avoir d'un lieu. Dans ce chapitre nous avons pu observer que la naissance de la mouvance autour de l'art urbain éphémère émane d'une pratique des arts de la rue et permet de multiplier les façons de développer l'offre artistique présente sur l'espace public. Cette offre, intervient dans un contexte de spectacularisation des espaces publics, devenant des scènes où l'utilisateur devient tour-à-tour spectateur, acteur dans un processus de socialisation et de démocratisation de l'art. D'une certaine manière Le Voyage à Nantes propose une lecture scénographique pérenne de la ville, cela fait partie de ses nouvelles compétences. Comme l'indiquait Jean Blaise en répondant à la question faites-vous de la scénographie urbaine ;

« Complètement, on est en plein dans la scénographie urbaine. Pour moi, on est dans la mise en scène de la ville. Comment on va la parcourir ? On peut arriver de l'extérieur et la parcourir à tâtons de façon empirique et ne pas la voir, ne pas la comprendre. Là, on fait une mise en scène, on dit aux touristes, « venez à Nantes comme vous allez aux spectacles et on vous propose un scénario, on vous propose une mise en scène ». La ligne verte est le parcours de cette mise en scène, de cette scénographie.

*La seule chose que l'on puisse faire nous, c'est révéler, interpréter, appuyer, déconner, montrer, faire en sorte que tout au long du parcours, il y ait des surprises, que l'on relance l'attention. C'est peut-être un peu le même procédé que le spectacle mais ça reste. Petit à petit, ces objets deviennent du patrimoine, nous nantais, nous ne les voyons plus, mais ils font l'identité de cette ville quand même. »*⁷⁷⁴

Ce chapitre a été l'occasion de rendre compte de trois façons pour la fonction de scénographie d'être présente dans le développement de l'art dans l'espace urbain ; d'abord dans une volonté de scénographier le territoire. En effet, la commande émane d'une volonté de mettre sur scène la ville qui devient protagoniste du récit comme avec l'exemple du festival Les Allumées, ou pour Estuaire, de mettre sur scène un territoire de grande échelle. Il s'agit ici de

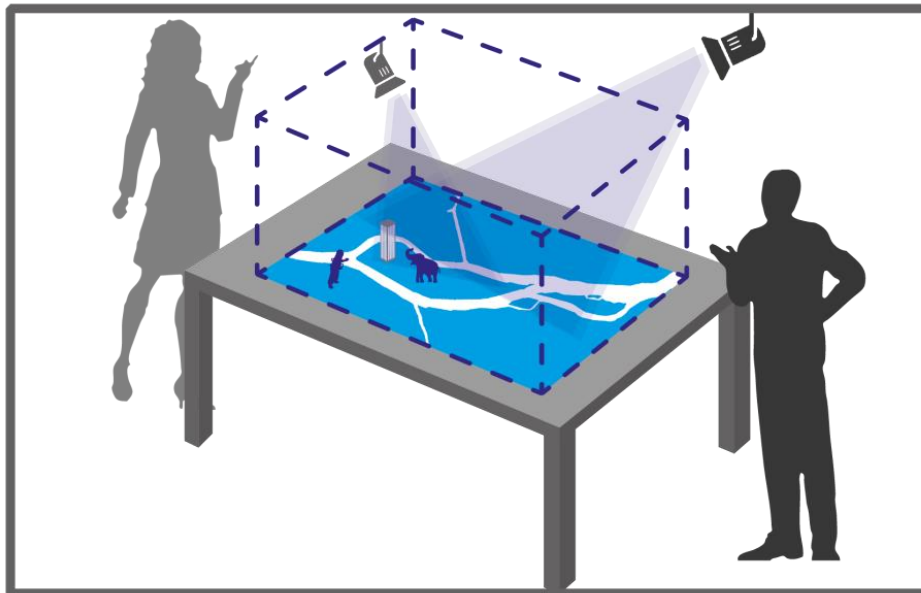
⁷⁷³ Estuaire 2007 (Nantes: 303, 2007). p.11.

⁷⁷⁴ Jean Blaise, entretien réalisé le 30/12/2014.

rendre visible un lien invisible, de donner du sens via un événement et la création d'un dispositif qui relie des œuvres et, en somme, donner à voir et à entendre un territoire comme un personnage d'un récit. Le Voyage à Nantes développe alors la mise en vue du territoire par le parcours. La deuxième façon est la présence de la scénographie pour *sociabiliser* les œuvres. En effet, d'abord issues du milieu des arts de la rue, les équipes du CRDC développent une manière de faire d'une ville un dispositif de représentation, et de fait traitent de façon constante du rapport scène/salle et notamment dans sa transposition œuvre/spectateurs, considérant l'usager des villes comme un potentiel spectateur. Le moyen utilisé ici est le jeu, selon un principe de décalage permanent. La ville devient une œuvre et les œuvres sont des espaces à jouer.

Enfin, nous avons pu observer ici les premiers éléments qui montrent la volonté pour une structure tel que le VAN d'insuffler une fonction de scénographie dans les temps du projet urbain avec la mobilisation de la chronotopie pour animer la ville et la mettre en récit. Ainsi et nous allons le détailler au sein du chapitre suivant, les pratiques issues des arts urbains (incluant les champs du spectacle urbain, des arts plastiques) sont le terrain d'une nouvelle organisation de gestion et la production d'espaces publics. En effet, la commande artistique s'est profondément institutionnalisée et agit de plus en plus au service de la construction des villes, tant du point de vue de l'imaginaire que du point de vue spatial en prévoyant des espaces à usage temporaire. Le Voyage à Nantes offre la possibilité pour les acteurs de la fabrique urbaine de mobiliser le temps médian et d'en faire un élément constitutif de l'urbanité des villes. Avec l'essor de toutes ces formes d'art urbain qui offrent des espaces lieux de vie pérennes et ou éphémères, la question de la façon dont un espace se caractérise se pose plus largement.

Chapitre 6 :
L'aménageur,
de la mise en récit de la ville
à un territoire scénographié



Chapitre 6 : L'aménageur, de la mise en récit de la ville à un territoire scénographié

« Limiter l'urbanisme à l'art du traceur de plan, serait livrer le destin des villes à de purs concepts linéaires »⁷⁷⁵

Dans ce chapitre qui finalise l'étude de cas, il s'agit d'observer comment une dynamique issue du champ artistique est venue croiser les modes de faire la ville. Après avoir étudié la façon dont la ville peut tour à tour être mobilisée comme décor ou devenir une scène via une présence artistique événementielle, cette troisième étape est l'occasion d'observer comment la création artistique s'intègre dans la pratique de l'aménageur. Il s'agit de mettre en exergue ce que nous avons appelé une culture scénographique du projet urbain. L'objet de cette thèse n'est pas tant de retracer les tenants et les aboutissants de la réalisation du projet urbain, mais d'observer comment progressivement la dimension événementielle issue des pratiques artistiques est venue impacter le champ architectural et urbanistique qui a pour finalité de construire l'espace. Un travail de corrélation est fait entre l'événement et l'aménagement dans un jeu des temporalités et d'oscillation entre l'éphémère et le pérenne.

Dans ce cadre, nous nous intéresserons à la genèse du projet urbain de l'île de Nantes, en se focalisant sur les liens entre production urbaine et présence artistique éphémère sur le territoire. Puis nous verrons comment la Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique (Samoa) actuellement en charge de la maîtrise d'ouvrage du projet de l'île de Nantes s'est saisi d'une culture théâtrale pour devenir à son tour producteur d'événement. En effet, à l'occasion de la nomination de Nantes comme Capitale européenne de la culture en 2013, la Samoa décide d'expérimenter en interne un dispositif *d'expérimentations artistiques* autour du végétal à travers la mise en place de l'événement *Green Island*. En abordant cette action culturelle dans son ensemble, puis en détaillant les installations artistiques qui intègrent une dimension scénographique, nous observerons comment ces expérimentations ont fait évoluer le rôle de l'artiste dans le projet urbain. Plus largement il sera aussi question de la place des usagers dans les projets d'aménagements urbains et nous verrons comment des liens se récréent transversalement entre les acteurs d'une ville événementielle. Le point de focus est mis sur les pratiques qui appellent une fonction de scénographie urbaine dans la façon de fabriquer la ville, dans une volonté de gouverner par projet et de mettre en récit la ville.

⁷⁷⁵ Marcel Poète, *Introduction à l'urbanisme*, Mémoire volontaire 2 (Paris: Sens & Tonka, 2000).

1. Le projet urbain de l'île de Nantes ; de la mise en récit à la médiation du territoire

Dans ce travail, nous avons choisi de nous focaliser sur l'exemple du projet urbain de l'île de Nantes pour appréhender la situation nantaise, car il s'agit du principal projet de transformation de la ville depuis trente ans. En effet, la fermeture des chantiers navals dans les années 1990 — situés sur l'île de Nantes — libère du foncier et laisse l'opportunité pour la métropole d'amorcer de nombreux changements relatifs à ces territoires urbanisés et anciennement dédiés à l'industrie maritime. Ce projet est considéré comme un élément majeur pour faire exister l'agglomération nantaise à l'échelle de l'Europe. Pour changer l'image de la Ville, l'équipe municipale pilotée par Jean-Marc Ayrault s'appuie sur une politique culturelle d'envergure (nous l'avons déjà largement commentée par ailleurs) pour amorcer un changement de regard sur la Ville qui se traduit physiquement par la reconversion de l'île de Nantes en un territoire attractif au centre d'une mise en récit urbaine.

1.1. Phase exploratoire ; l'unité d'espace pour dessiner une île

Comme nous l'avons déjà évoqué lors de la présentation de la situation de Nantes (introduction de la deuxième partie) après l'élection de Jean-Marc Ayrault à la tête de Nantes en 1989, la question de l'avenir de ce territoire industriel se pose. L'une des premières actions de la mairie est leur acquisition afin de reprendre la main sur la reconversion des sites industriels. Ensuite une série d'études préalables sont menées pour définir les orientations à venir concernant ce territoire en friche. À cette époque, le patrimoine industriel n'est pas systématiquement conservé. Cette période d'interrogation quant au devenir de l'île dure une dizaine d'années. L'objectif est de préfigurer ce que pourrait devenir les 337 hectares de l'île de Nantes, dépourvus d'unité.

Encadré n°51 : L'île de Nantes, un archipel réuni par le comblement progressif de la Loire



Figure 180 : Ville de Nantes. Loire-Inférieure, extrait, Hugo d'Alesi, vers 1888.

Source, Musée départemental Dobrée, inv. 956-1-829, repr. Patrice Giraud, Denis Pillet, Inventaire général. Région de Pays de la Loire



Figure 181 : Île de Nantes, pointe ouest, juillet 2016.

Source, Samoa, Valérie Joncheray, www.iledenantes.com, consulté le 29/08/2017.

L'île résulte de la réunion de ce qui était autrefois un archipel d'îles entre le bras de Madeleine au nord et le bras de Pirmil au Sud. Les travaux de comblements des boires (petits bras de Loire) ont été effectués au XIX^e et XX^e siècle. Auparavant, on dénombreait une multitude de petites îles qui forment aujourd'hui les différents quartiers de l'île de Nantes. La plus grande se nommait l'île Beaulieu, il y avait aussi - entre autre - l'île de la Prairie au Duc, l'île de Grande Biesse et l'île de Petite Biesse. Après les comblements, ce territoire pourtant unifié physiquement a toujours manqué d'unité. Chaque partie de l'île étant affectée à des activités bien distinctes.

La première étude exploratoire est confiée à Dominique Perrault & François Grether (1992-1994) qui mettent en avant la possibilité d'unir sur un axe est-ouest les trois grandes parties de l'île, pour créer un territoire unique, préfigurant pour la première fois l'idée de nommer ce territoire *l'île de Nantes*. En effet les habitants ont plutôt l'habitude de se repérer par rapport aux différents quartiers de l'île, qui reprennent la typologie des anciennes îles et cette île dans son ensemble n'a pas réellement d'existence nominative.



Figure 182 : Étude Dominique Perrault & Grethers. 1992-1996.
Source, Dominique Perrault, www.perraultarchitecture.com, consulté le 29/08/2017.

En 1996, un projet d'agglomération réalisé par les services du district met en avant l'importance des rives et la présence de l'eau dans la ville comme levier d'attractivité pour œuvrer à la qualité urbaine⁷⁷⁶. Parallèlement des premières pistes sont lancées par différentes acteurs de la Ville pour le projet de reconversion de la partie ouest de l'île, là où sont situés les anciennes cales et les bâtiments industriels des chantiers. Face à des projets très divers, la Ville tempore et décide finalement en 1998 de lancer une nouvelle consultation d'urbanisme.

Durant cette période transitionnelle, les lieux nouvellement acquis par la municipalité retrouvent très ponctuellement un usage par le biais d'une présence artistique temporaire. Nous avons déjà commenté cette situation au sein des chapitres 4 et 5 montrant que les lieux anciennement dédiés à l'industrie sont devenus des lieux de représentation ainsi que des lieux de production artistique pour les artistes. Ici, nous allons observer comment cette situation est venue enrichir les discussions sur le devenir de l'île et influencer la mise en place du projet urbain, sur le versant de l'aménagement du territoire.

⁷⁷⁶ Le projet d'agglomération intitulé *Projet 2005* aborde la reconquête du fleuve au plan spatial dans ses grandes orientations. District de l'agglomération nantaise et Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN), éd., *Projet 2005* (Nantes: District AURAN, 1997).p.19-25.

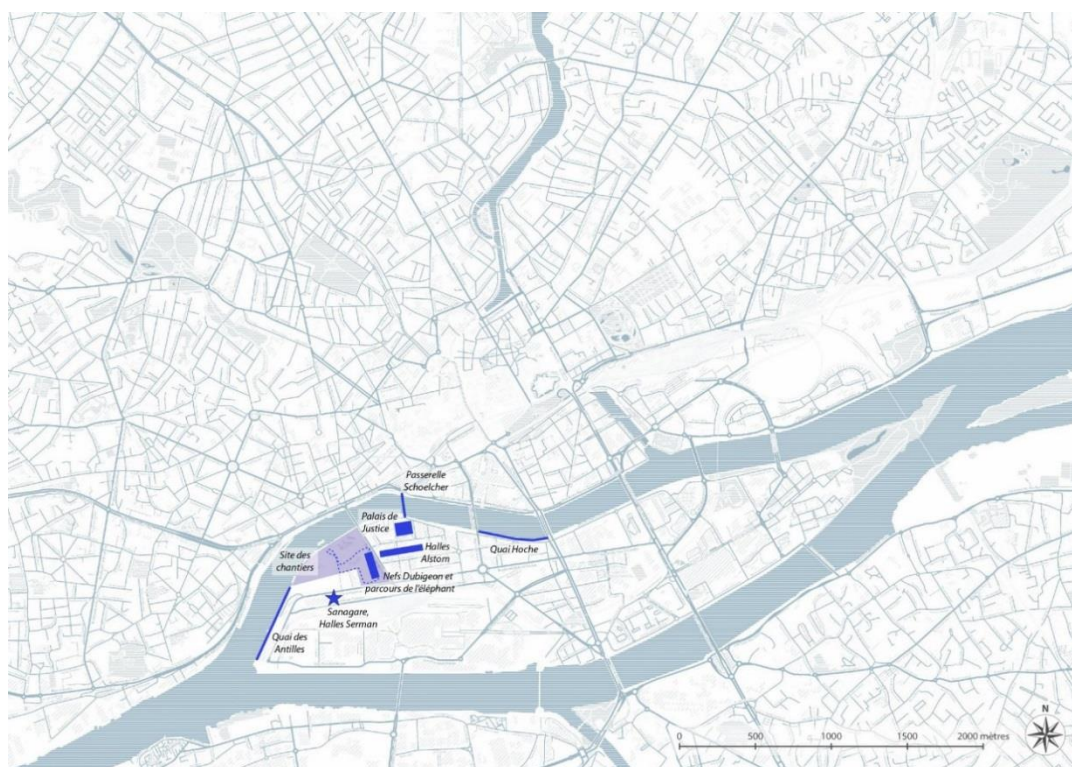


Figure 183 : Plan île de Nantes, avec différents points de repères. Source, Emmanuelle Gangloff.

1.2. Phase 1 du projet urbain ; une île à représenter

Les études exploratoires ont mis en évidence la nécessité de *représenter l'île*, en la nommant et en faisant exister son unité. La consultation lancée en 1998 sur la première phase du projet urbain de l'île de Nantes est finalement remportée par Alexandre Chemetoff et Jean-Louis Berthomieu⁷⁷⁷. Les maîtres d'ouvrage sont séduits par la démarche de planification organisée autour d'un « *plan-guide* »⁷⁷⁸, qui est un document évolutif. Ce dernier fixe les grandes orientations du projet, tout en maintenant une grande liberté d'évolution, et le document est actualisé tous les six mois. Par ailleurs l'équipe choisie défend le principe d'un « *changement à vue* »⁷⁷⁹ qui met en valeurs les traces du passé portuaire et porte un regard composite sur ce territoire. Alexandre Chemetoff s'installe à Nantes et ouvre pour cette occasion l'Atelier de l'île (AIN) qui œuvrera à Nantes durant neuf ans (1999-2008)⁷⁸⁰. Parallèlement, la Communauté Urbaine de Nantes décide en 2003 de créer un établissement public dédié à l'opération ; la Société d'Aménagement de la Métropole Ouest-Atlantique (Samoa) afin d'accompagner ce projet de grande envergure. Il est prévu que cette société d'économie mixte puisse assurer la maîtrise d'ouvrage pour au moins vingt années. Comme l'indique

⁷⁷⁷ L'étude de définition sur le renouvellement urbain de l'île de Nantes a réuni les contributions de Bruno Fortier, LabFac et le bureau des paysages d'Alexandre Chemetoff associé à l'agence Berthomieu (lauréats).

⁷⁷⁸ Chemetoff, *Le plan-guide de l'île de Nantes*.

⁷⁷⁹ Alexandre Chemetoff et Marcel Freydefont, « Les possibilités d'un « dépaysement » », *L'Observatoire*, n° 47 (28 février 2017): 40-43; Dominique Sagot-Duvaouroux, « Culture et Créativité: les nouvelles scènes », la revue des politiques culturelles, n° 47 (Hiver 2016): 98.

⁷⁸⁰ Après avoir été lauréat du projet, le bureau des paysages d'Alexandre Chemetoff et l'agence Berthomieu cessent leurs collaborations. Le projet sera ensuite uniquement porté par Alexandre Chemetoff au sein de l'Atelier de l'île de Nantes.

Gilles Pinson : « *le projet de reconversion de l'île de Nantes à l'initiative de la communauté urbaine de Nantes est le résultat direct de cette délégation de la production du sens des politiques urbaines et de la montée en puissance des villes* »⁷⁸¹. La Samoa prend en charge le pilotage de la reconversion du territoire de l'île de Nantes et ses transformations urbaines.

1.2.1. Les intentions de l'urbaniste ; une mise en vue des transformations

Les urbanistes chargés du projet urbain de l'île de Nantes entrent en jeu à partir de 1999. La première phase du projet consiste à redessiner une unité de lieu à travers la mise en place de séquences urbaines. À la suite de l'étude urbaine faite par Perrault & Grethers, la municipalité souhaite construire un équipement public sur l'île pour accompagner symboliquement le début des transformations. En 1996, sous l'impulsion de la Municipalité, le Tribunal de Grande Instance de Nantes (TGI) est transféré sur l'île. Le bâtiment a été réalisé par l'architecte-star Jean Nouvel et devient un élément marquant du paysage. Ce dernier est directement relié au centre-ville par la création d'une passerelle piétonne ; cette action permet d'ouvrir l'île sur le centre historique de la ville. Ce projet livré en 2000 constitue un point d'ancrage pour Alexandre Chemetoff et Jean-Louis Berthomieu dans la réalisation de la première phase du projet urbain.



Figure 184 : Le palais de Justice de Jean Nouvel.

Source, <http://www.breizh-info.com/2017/02/12/62037/manifestation-interdite-contre-climate-chance-a-nantes-1100-e-damende-manifestant>, consulté le 25/07/2017.

Le bâtiment monumental entièrement noir répond à la ville historique par un jeu de reflet. Sa façade Nord est intégralement composée de baies vitrées, ce qui permet à la ville de se refléter sur toute la surface. Ce grand parvis miroir est la première scène urbaine sur l'île de Nantes à s'ouvrir sous les yeux des nantais. À partir de ces premiers éléments, l'équipe de maîtrise d'œuvre s'attache à révéler peu à peu des espaces en s'attelant d'abord aux parties

⁷⁸¹ Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet: Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Gouvernances (Paris: presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2009).

les plus proches du centre historique, en connexion directe via des ponts existants. Une grande attention est portée à la façade nord-ouest de l'île où sont réalisés les principaux espaces publics en bord de Loire.



Figure 185 : Une scène qui se révèle sous les yeux des habitants.

Maquette pédagogique du projet. Espace d'exposition de la Samoa. Source : Emmanuelle Gangloff.

La maîtrise d'œuvre propose une méthode basée sur un objet central, à savoir le plan-guide qui constitue un outil évolutif. Pour les aménageurs, avec ce dernier « *Il s'agit à la fois de trouver un moyen, une manière vivante de cultiver la mémoire des activités passées qui ont marqué l'histoire des relations entre le fleuve et la ville, et en même temps de faire en sorte que l'agglomération toute entière développe en son centre géographique le paysage d'une ville ouverte sur le fleuve.* »⁷⁸². Le plan-guide fait le lien entre une représentation de la ville existante effectuée après un relevé détaillé du lieu et la représentation d'une ville projetée. Ces éléments constituent la base du projet urbain. Le document décrit à la fois une méthode d'action urbanistique mais constitue aussi un élément figuratif. Cet aspect — qui nous intéresse particulièrement — participe de deux manières à la mise en vue du territoire. D'abord, cela passe par le dessin, la carte élaborée reprend les codes des plans de villes les plus communs et donne une teneur graphique à ce territoire à représenter comme a pu le noter Laurent Lescop ; « *Arme redoutable, le plan guide reprend l'esthétique et les couleurs des plans de ville. L'idée, qui sera ensuite déclinée sous toutes ses formes est de présenter le projet comme étant une projection de l'avenir, une sorte de voyage dans le temps donnant le souvenir de la chose avant même qu'elle ne soit vue ou vécue.* »⁷⁸³. L'unité de l'île de Nantes se révèle aux yeux des habitants par le développement de cette *iconographie-outil* qui permet de suivre les transformations de l'île. Cela réactive une idée du plan qui n'est pas seulement le résultat d'une démarche fonctionnaliste mais qui embrasse des fonctions plus larges, autour de la résurgence d'un esprit culturaliste. Pour l'architecte viennois Camillo Sitte « *Un plan d'urbanisme qui produit un effet esthétique est lui aussi une œuvre d'art, et non une*

⁷⁸² Chemetoff, *Le plan-guide de l'île de Nantes*. p.7.

⁷⁸³ Laurent Lescop, « Nantes, le développement par la culture : la construction de l'image d'une ville » (Dessau, 2010), <http://www.keris-studio.fr/blog/?p=933>.

simple affaire administrative.»⁷⁸⁴. Ce plan-guide dégage des premiers éléments de ce qui a parfois été appelé une « *esthétique du mouvement et de la transformation* »⁷⁸⁵. Le plan est un document de médiation et sert à représenter le projet partant d'un constat initial jusqu'à des projections sur l'avenir, mais nous renseigne aussi sur une culture de l'espace singulière.



Figure 186 : Le plan-guide dans ses différentes mises à jour.

Source, <http://www.architectureworkroom.eu/en/>, consulté le 25/07/2017.

La deuxième manière pour le plan-guide de rendre visible les transformations urbaines est de cultiver un art du temps présent. Pour préfigurer le temps long, les premiers espaces publics livrés (Quai des Antilles et Site des Chantiers) deviennent des objets de la scène en train de se faire (Voir figure n°187). Les espaces publics, dans leurs proportions dans la mise en place de gabarits urbains et de perspectives rendent visible la ville en transformation. Là où l'équipe choisie aurait pu faire table rase du passé, Alexandre Chemetoff s'attache à conserver des traces de l'activité industrielle dans les différents aménagements. Différentes percées sont organisées à partir des ponts et le sol est redessiné par strates pour mettre en valeurs des éléments de l'activité portuaire comme les rails, les marbres, etc. Alexandre Chemetoff travaille le point de vue de l'utilisateur sur la ville ; en somme il offre à l'habitant la possibilité de devenir spectateur de la transformation urbaine. Dans cette façon de modeler l'espace, Chemetoff agit comme un scénographe, qui construit un dispositif de monstration afin de mettre en scène le changement de décor de l'île :

⁷⁸⁴ Sitte, Wiczorek, et Choay, *L'Art de bâtir les villes*. p.131.

⁷⁸⁵ Marcel Freydefont, « Machine en jeu sur un théâtre urbain à Nantes », *Revue AS - Actualité de la scénographie*, juin 2010. n°171. p.45.

« La mutation de l'Île de Nantes avec le Plan-guide évolutif de l'Île de Nantes (1999-2008) d'Alexandre Chemetoff témoigne d'une visée culturaliste soucieuse de mélange et d'appropriation par le plus grand nombre, vivifiant la mémoire et sollicitant la créativité, respectant l'individu et sachant rassembler une foule, s'efforçant de comprendre son histoire sans la clore et sans se replier. Dans la ville ainsi recomposée, il se dessine une scénographie urbaine qui affecte au trajet le plus ordinaire un ensemble d'effets de surprise, collage de mondes divers, ici séquencés, distribués selon des cadrages et des axes changeants pour engendrer une solidarité esthétique singulière. »⁷⁸⁶

Les réalisations concrètes impulsées par le *plan-guide* offrent un dispositif de vision des transformations à l'échelle urbaine, rejoignant la volonté d'Alexandre Chemetoff d'amener un « dépaysement »⁷⁸⁷. L'île de Nantes se révèle à elle-même, car elle se raconte devenir une autre : « Ce que j'aime dans cette idée de « dépaysement », c'est l'invitation qu'elle nous adresse à considérer une réalité comme singulière dans son évolution même »⁷⁸⁸. Le plan-guide, à travers cette notion, ouvre un champ des possibles concernant la mise en récit du territoire. Un important travail sémantique accompagne les étapes du projet urbain. À chaque aménagement d'espace public, l'urbaniste fait le choix d'y apporter une forte dimension symbolique qui s'imprègne d'une culture des arts de la rue existante à Nantes. Si l'on prend le cas du Site des Chantiers, Alexandre Chemetoff en proposant un nouvel aménagement de l'endroit propose dans le même temps de renommer les espaces qui le compose, notamment les jardins qui se trouvent à proximité des berges (Jardins des Berges, des voyages, de l'estuaire et terrasse des quatre vents). On retrouve une proximité avec les caractérisations des espaces mais très vite l'expression d'une localité s'infuse à l'interface entre espace réel et imaginaire. L'urbaniste Alexandre Chemetoff remodèle l'espace en y insufflant un sens poétique en même temps qu'il assure des objectifs fonctionnels offrant des lieux et des points de repères. Le traitement des espaces publics concrétise cette démarche qui se ponctue par les événements qui prennent place sur ces lieux redécouverts. Ce fonctionnement converge avec la façon dont l'équipe du Lieu Unique travaille dans le cadre de la préparation de la Biennale Estuaire comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

⁷⁸⁶ Freydefont, « Un nouvel urbanisme culturaliste, variation en situation ».

⁷⁸⁷ Selon les propos d'Alexandre Chemetoff, in Chemetoff et Freydefont, « Les possibilités d'un « dépaysement » ».

⁷⁸⁸ Ibid. p.43.



Figure 187 : le Site des Chantiers de l'île de Nantes.

Source, Nantes Métropole, <http://www.iledenantes.com>, consulté 20/10/2016.

En 2007 avec l'inauguration des Machines de l'île, une deuxième scène se révèle sous les yeux des habitants au bout du pont Anne-de-Bretagne (voir figure n°188). Ce sont un ensemble d'acteurs qui ont travaillé à la concordance des différentes actions urbaines et culturelles. En effet, les aménagements du site des chantiers et du quai des Antilles sont livrés en deux phases, afin d'ouvrir une partie des espaces publics aux habitants en même temps que l'équipement des Machines de l'île. Jean Blaise de son côté prépare l'inauguration de la première édition d'Estuaire, dont le lancement concorde avec la fin des travaux des premiers espaces publics. Ces éléments marquent officiellement l'ouverture de l'île de Nantes comme terrain de jeu aux habitants. Il y a une orchestration théâtrale des temps urbains.



Figure 188 : le jardin des voyages de l'île de Nantes.

Source, Ville de Nantes, <http://www.nantes.fr/home/a-votre-service/equipements/parcs--jardins/parc-des-chantiers.html>, consulté le 05/10/2017.

Isaac Joseph, observe « le fait que le propos des scénographes ait eu quelque écho dans les milieux de l'architecture et de l'urbanisme s'entend comme une marque de leur volonté de repenser l'objet architectural dans son 'espacement' et la ville non comme plan (ou succession

de plans) ou comme spectacle mais comme enchevêtrement de récits et multiplicité de perspectives »⁷⁸⁹. La première phase du projet urbain met en exergue la mobilisation d'une fonction de scénographie, à savoir la mise en récit du territoire, accompagnant le changement d'une activité industrielle vers une activité artistique. L'univers sémantique autour des chantiers évolue en même temps que la pointe ouest de l'île se transforme. Alexandre Chemetoff propose à travers les espaces publics au bord de Loire une sorte d'invitation au voyage, qui est elle-même relayée par la mise en place de l'équipement des Machines de l'île, ou encore l'inauguration d'Estuaire à la pointe de l'île. L'île devient un espace de centralité de la vie événementielle culturelle. Alexandre Chemetoff indique qu'« *Il fallait à ses territoires transformés, un visiteur. Ce fut le Grand Éléphant. C'est lui, qui, captant un instant l'attention de tous, révèle la préservation et la reconversion des Nefs de la Loire* »⁷⁹⁰. Le pachyderme mécanique à une fonction d'activateur des espaces publics et offre la possibilité d'entrelacer l'espace de fiction avec l'espace du quotidien (voir chapitre 4).

À travers le maniement des temporalités, il y a quelque chose de l'ordre du théâtral qui se joue. Entre livraisons des équipements et mise en événement de la ville, dans une orchestration du temps court au service d'un temps long, une culture scénographique s'immisce dans les modes d'actions du projet urbain, selon un mode de gouvernance par projet. À travers la proposition de l'urbaniste, il s'agit de mettre en œuvre un *théâtre de relations*. Selon, Virginie Barré, chargée de projet à la Samoa :

« À l'époque de Chemetoff on ne disait pas du tout « scénographie urbaine », pour autant le Parc des Chantiers me semble être assez emblématique, et le Jardin des Fonderies aussi, c'est une autre mise en scène, mais c'est une mise en scène d'un théâtre d'activités publiques. Là on peut dire « théâtre d'activités publiques » parce qu'il y a des gens qui s'asseyent, qui vous regarde passer, qui regardent les skateurs faire leur bordel, et les bureaux autour regardent aussi ce qui se passe dans le Jardin des Fonderies. »⁷⁹¹

Enfin Alexandre Chemetoff affirme que « *Le fait urbain est un fait humain, il est au cœur de tout projet urbain* »⁷⁹². La Samoa progressivement devient acteur de l'orchestration de ce théâtre de relations. La société publique en charge de la maîtrise d'ouvrage imprime sa *marque de fabrique* s'éloignant d'une vision purement fonctionnelle du projet urbain en s'appuyant sur le potentiel artistique présent à Nantes.

⁷⁸⁹ Joseph, *Prendre place*. p.15.

⁷⁹⁰ Chemetoff et Freydefont, « Les possibilités d'un « dépaysement » ». p.83.

⁷⁹¹ Virginie Barré, chargée de projet Samoa, entretien réalisé le 01/04/2015.

⁷⁹² Chemetoff et Freydefont, « Les possibilités d'un « dépaysement » ». p.83.

1.2.2. Les intentions de la maîtrise d'ouvrage ; faire identité à l'articulation entre culture et projet urbain

En 2001, la Communauté Urbaine de Nantes est créée. Pour rappel cette dernière rassemble 24 communes de l'agglomération nantaise et remplace le district. La CU porte le projet urbain Île de Nantes en l'inscrivant dans le cadre de la mission plus large dénommée « *Rives de Loire* »⁷⁹³. Laurent Théry⁷⁹⁴ devient alors le directeur général des services de Nantes Métropole, et la question du pilotage technique d'une opération de cette envergure à partir d'une Communauté Urbaine se pose. La décision est prise dès lors de créer la Samoa qui sera dédiée à la conduite du projet urbain de l'île de Nantes.

Dès 2003, la Samoa accompagne la maîtrise d'œuvre faisant d'elle une société d'économie mixte missionnée sur un *mono-projet urbain*. Des locaux sont aménagés au sein des anciennes halles Alstom localisées sur l'île de Nantes⁷⁹⁵. Les bâtiments font 25 000 mètres² de superficie. La Samoa met à disposition les espaces disponibles à des entreprises et des artistes pour un loyer modéré. Dès l'origine de la création de la société d'aménagement, il y a un potentiel très fort de connexion entre aménagement urbain et culture. Le directeur actuel de la structure insiste sur cet aspect historique : « *L'articulation entre aménagement urbain et culture est, en quelque sorte, dans l'ADN du projet urbain de l'Île de Nantes. On peut dire ça comme ça. En tout cas, la culture est une dimension forte du projet de l'aménagement de l'Île de Nantes.* »⁷⁹⁶. À l'époque, Laurent Théry prend la tête de la Samoa nouvellement créée avec la volonté de construire des paysages en commun aux nantais, en souhaitant allier culture et projet pour donner le plaisir de la ville et du parcours urbain. Pour Olivier Caro⁷⁹⁷ « *il s'agit de faire de la culture un attracteur principal où il est question de récits de territoire* »⁷⁹⁸ pour transformer l'île de Nantes. La présence artistique sur le territoire que l'on pourrait qualifier d'*underground* incite le changement progressif d'usage des lieux influence le projet urbain. L'une des chargées de projet revient sur cette période ;

« En parallèle, il y a un jeu d'acteurs et une forme de croyance politique que l'aspect culturel peut déclencher énormément de choses. Donc la tenue d'événements artistiques, culturels, d'abord underground puis de plus en plus populaires, du type Allumées , Scopitone ... Et puis donner du crédit à Delarozière pour faire un éléphant, mettre en place l'Atelier des Machines qui est dans la continuité historique en disant « on continue à produire », à exploiter ce savoir-faire mais d'une autre façon et on le montre. On donne à voir au public

⁷⁹³ Pour plus d'informations voir, « Rives de Loire » Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN) et District de l'agglomération nantaise, éd., *Atlas rives de Loire* (Nantes: District de l'agglomération nantaise Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN), 1997).

⁷⁹⁴ Laurent Théry est un urbaniste et économiste. Il débute sa carrière à Saint-Nazaire, avant de rejoindre en tant que directeur le district de Nantes en 1996. Le district se transforme en communauté urbaine en 2001. Enfin en 2003, lorsque la Samoa est créée, il devient le directeur de la Société Mixte qu'il quittera en 2010.

⁷⁹⁵ Voir annexe n°7.

⁷⁹⁶ Jean-Luc Charles, directeur de la Samoa, entretien réalisé le 09/12/2015.

⁷⁹⁷ Olivier Caro, a été chargé de projet à la Samoa entre 2006 et 2011, entretien téléphonique réalisé le 11/12/14.

⁷⁹⁸ Olivier Caro, *Les marqueurs des villes*, in Colloque Valeurs, Scènes et territoires, 11-13 juin 2014, notes personnelles.

la façon dont on construit, et donc on donne accès à l'atelier des Machines par La Galerie pour voir quelle production on fait. »⁷⁹⁹

Un terreau créatif se développe et la Samoa intègre une dimension culturelle dans le projet à travers plusieurs aspects. D'abord, il s'agit de maintenir et renforcer l'activité culturelle événementielle. Puis, il y a une prise de conscience que la politique culturelle de la ville attire des petites et moyennes entreprises (PME) issues des industries culturelles et créatives (graphisme, design, nouvelles technologies, multimédia, etc.). Le service du développement culturel dirigé par Jean-Louis Bonnin⁸⁰⁰ cherche à les accompagner. La gouvernance urbaine favorise la transformation du territoire en scène, et les artistes deviennent acteurs partie-prenante du projet de Ville. La part artistique n'est alors plus uniquement vouée à l'embellissement des villes, mais — grâce à l'intuition de l'artiste — transparait dans de nouvelles logiques territoriales. La scénographie modifie le système spatial et le système d'acteurs en mettant en évidence des carences et/ou absurdités d'un mode d'action autour de l'organisation spatiale. Les élus sont poussés à repenser sa pertinence en fonction d'une synchronisation des temps urbains et artistiques.

La culture de l'éphémère impacte durablement le territoire, les faits culturels préfigurent de nouvelles utilisations de l'espace urbain. Par exemple, à proximité du site des chantiers, des compagnies de cirque installent régulièrement leurs chapiteaux, et des festivals comme le Quai des Chaps⁸⁰¹ s'y implantent. L'action urbanistique se rapproche des activités de loisirs et en fabriquant la ville, les aménageurs anticipent la façon dont cette dernière pourra être animée en construisant un récit. Le marketing territorial accompagne le projet urbain, et trouve dans des modalités d'expression issue d'une culture théâtrale le moyen de remettre un territoire oublié sur le devant de la scène.

La corrélation d'une politique culturelle et urbaine		
Phase	Artiste	Projet Urbain
Le temps de l'exploration	1990 : Lancement du Festival Les Allumées 1991 : Arrivée Royal de Luxe à Nantes. 2003 : Exposition Le Grand Répertoire	1989 : Achat du foncier des chantiers navals par la Ville de Nantes. 1997 : Lancement mission « Rives de Loire » 2003 : Création de la Samoa
L'institutionnalisation	2007 : Inauguration des Machines de l'île 2007 : Lancement de la Biennale Estuaire	2007 : Livraison des premiers espaces publics
L'art comme mode de vie à la nantaise	2011 : Inauguration Carrousel 2012 : Création de la SPL Voyage à Nantes	2011 : Création du cluster Culturel Quartier de la création

⁷⁹⁹ Virginie Barré, chargée de projet Samoa, entretien réalisé le 01/04/2015.

⁸⁰⁰ Jean-Louis Bonnin a été directeur du service culturel de 2006 à 2012. En parallèle il a été chef de projet Européen ECCE (Développement de Clusters économiques d'Entreprises Culturelles)

⁸⁰¹ Le festival Quai des Chaps a été créé en 2004 par un ensemble de compagnies d'arts de la rue et de cirque. Dans le même temps, une association au nom éponyme est créée pour mutualiser des moyens. Le festival perdure aujourd'hui, son emplacement change au fil des éditions, qui ont lieu tous les deux ou trois ans.

Virginie Barré nous rappelle qu' « *il a fallu quasiment vingt ans après la fermeture des chantiers pour que l'effet marketing de territoire couplé au surf sur le topique « entertainment » avec l'Éléphant font qu'aujourd'hui les gens disent « l'île de Nantes. »* »⁸⁰². Les dix premières années ont donné lieu à l'identification d'un territoire nommé *île de Nantes* qui pour se révéler aux yeux de la population a été porté par le relais d'éléments symboliques construit par les artistes (comme Le Grand Éléphant). Ces objets iconiques impactent les logiques territoriales et la transformation d'un territoire en scène, dans ses caractéristiques spatiales. L'actuel directeur de la Samoa considère que « *d'une certaine manière, l'île de Nantes montre qu'il y a une certaine forme de théâtralisation de la ville. Donc mise en scène au travers de, j'ai envie de dire, d'éléments urbains qui ont une très forte identité.* »⁸⁰³. L'île de Nantes est petit à petit devenue une scène à 360 degrés. 2007 est l'année de pivot, ce qui était auparavant de l'ordre de l'utopie artistique est relayé institutionnellement, avec l'inauguration simultanée des Machines de l'île et de la Biennale Estuaire, qui elle-même annonce l'achèvement de la première phase des travaux. À partir de ces événements majeurs, le projet urbain entre dans une deuxième phase. Celle-ci est consacrée à l'animation de ces espaces urbains et à trouver les conditions propices à son urbanité. L'île de Nantes se transforme en « *playground* »⁸⁰⁴ à l'échelle métropolitaine.

1.3. Phase 2 du projet urbain ; une volonté d'animation sur le territoire

Les artistes ont laissé une empreinte importante chez l'aménageur qui s'est construit en parallèle. Dès 2003, les uns et les autres (La Machine, des studios de tournages) se côtoient au quotidien sous un bâtiment parapluie ; les halles Alstom. En 2007, les constructeurs de La Machine rejoignent l'équipement des Machines de l'île. D'ailleurs la Samoa, gestionnaire des Halles, développe cet aspect en mettant en location à très bas coûts une partie des friches à des jeunes artistes et créatifs. Selon Gilles Pinson « *le projet est une forme d'action fondamentalement interactionniste, dans laquelle le contrôle politique externe tend à se faire discret* »⁸⁰⁵ et la proximité physique favorise les interactions entre voisins sur le projet urbain. La proximité entre l'équipe de la Samoa et les créatifs permet une interconnaissance mutuelle qui dépasse le cadre du travail *stricto sensu* et rend possible certaines prises de risques. Durant cette période, une forme embryonnaire du cluster⁸⁰⁶ apparaît. Par ailleurs, à la fin des années 2000, le travail des compagnies de théâtre de rue monumentales telles que Royal de Luxe, La Machine et Manaus fait alors partie du patrimoine immatériel de Nantes, les personnages et animaux véhiculés dans les spectacles sont devenus des icônes urbaines (voir chapitre 5) et s'infusent dans l'imaginaire urbain. Le projet urbain se raconte en étant ponctué par des manifestations artistiques. Laurent Théry fait le bilan de l'expérience nantaise : « *C'est sans doute la chose la plus importante à laquelle un projet urbain peut parvenir : transformer la ville en permettant aux citoyens une nouvelle appropriation, par la pratique et*

⁸⁰² Virginie Barré, chargée de projet Samoa, entretien réalisé le 01/04/2015.

⁸⁰³ Jean-Luc Charles, entretien réalisé le 09/12/2015.

⁸⁰⁴ Nous faisons référence au dispositif déployé par Le Voyage à Nantes.

⁸⁰⁵ Pinson, *Gouverner la ville par projet*.

⁸⁰⁶ Un cluster (que l'on peut traduire littéralement par le mot grappe) est un groupe d'entreprises et d'institutions situé dans une même région géographique qui défendent des intérêts communs et qui sont associés à un domaine particulier.

par le récit »⁸⁰⁷. À Nantes, les pratiques d'urbanisme se renouvellent à partir de la construction de récit. L'urbaniste théoricien Bernardo Secchi insiste sur le besoin de récit pour construire des lieux urbains, afin de se saisir du sens ordinaire des choses⁸⁰⁸, de leurs caractères *tactiles, olfactifs et sonores*. Dans le même temps, un tournant s'opère chez l'aménageur, amorçant une logique de l'événement dans la conduite d'un urbanisme fictionnel⁸⁰⁹. L'aménageur produit en interne des éléments de communication et d'animation du territoire pour raconter son action urbanistique.

En 2007, alors que les premiers espaces publics sont livrés et que la deuxième phase de la construction s'engage autour du Carrousel des Mondes Marins, des discussions s'amorcent pour multiplier sous différents axes la présence artistique sur l'île. Il ne s'agit plus tant de pérenniser une pratique artistique éphémère mais de trouver les moyens de maintenir la présence des créatifs qui occupaient des friches. Entre-temps différentes études mettent en avant le potentiel économique des activités culturelles et créatives pour renforcer l'attractivité des centres urbains⁸¹⁰. À Nantes une réflexion est lancée pour faire de l'île de Nantes un terrain de jeu des *Industries Culturelles Créatives* (ICC). La première idée qui émerge est celle d'un « *campus des arts* »⁸¹¹, organisé autour de la formation dans les milieux créatifs. En 2011, ce campus prend forme à travers l'installation de l'école nationale d'Architecture de Nantes sur l'île, et avec le lancement du concours pour transférer l'école régionale des Beaux-arts en lieu et place d'une partie des halles Alstom⁸¹². Puis progressivement une dynamique s'opère autour du développement d'entreprises et de projets créatifs. En 2009, un cluster nommé Le Quartier de la Création est officiellement lancé par Jean-Luc Charles alors nouvellement directeur de la Samoa. Comme l'énonce Jean-Louis Bonnin :

« Le projet « Quartier de la création » est issu d'un long cheminement de projets culturels et d'une prise de conscience assez précise du rôle économique de la culture. Mais il ne pouvait avoir de réalité que par une vision transversale globale entre le projet de développement urbain et l'évolution des projets culturels intégrant de plus en plus leur insertion dans l'espace public, dans l'aménagement urbain de la ville, de Nantes Métropole et du territoire de l'Estuaire (Nantes/ Saint-Nazaire). »⁸¹³

Les premières années font l'objet d'un tâtonnement entre la volonté d'animer ce territoire et d'amorcer une mission de développement économique. De plus, en 2010, l'équipe mandataire d'urbanistes change, Marcel Smets et Anne-Mie Depuydt⁸¹⁴ impulsent une nouvelle phase du projet (2010-2016). Le projet prend une dimension métropolitaine avec la libération de

⁸⁰⁷ Laurent Théry in Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*. p.119.

⁸⁰⁸ Secchi, *Première leçon d'urbanisme*.

⁸⁰⁹ Matthey, « Urbanisme fictionnel ».

⁸¹⁰ Voir à ce sujet le rapport de la commission européenne sur les ICC ; commission européenne, « Livre vert - Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives » (Bruxelles, Belgique, 27 avril 2010).

⁸¹¹ Cette idée de Campus des Arts est portée par Pierre-Jean Galdin, directeur de l'école des Beaux-arts de Nantes. Voir à ce sujet ; Gravelaine, *La création prend ses quartiers*.

⁸¹² La livraison du chantier de l'école des beaux-arts devrait avoir lieu pour la rentrée 2017/18. Le projet est conçu par Franklin Azzi Architecture et conserve une partie de l'ossature métallique des anciennes halles Alstom.

⁸¹³ Bonnin, Caro, et Pignot, « Le « quartier de la création » ». p.63.

⁸¹⁴ Marcel Smets et Anne Mie Depuydt sont des urbanistes belges. Anne Mie Depuydt, est associé à Erik Van Daele l'agence Uaps (Paris).

grands espaces au sud-ouest et la préparation de l'implantation du nouveau centre hospitalier nantais. Il s'agit pour les urbanistes de renforcer l'île comme extension du centre urbain, de développer les mobilités et de joindre les différents quartiers par une trame paysagère. Du côté de la société d'aménagement, la préfiguration du Quartier de la création prend forme. Ce dernier a pour vocation d'être facilitateur de projets et d'inciter à l'agrégation des différents acteurs du territoire. Par ailleurs le déploiement d'équipements sur l'île de Nantes continue. Selon Héléne Morteau, le développement du cluster s'opère en trois étapes ;

« À Nantes, la première étape est conduite de manière spontanée par les créatifs et/ou les acteurs du projet. La seconde est coordonnée par la puissance publique qui institutionnalise cette dynamique endogène grâce à des instruments politiques et des financements dédiés (par exemple un projet de cluster, des écoles, des laboratoires de recherche). Lors de cette seconde étape, on cherche à rassembler sur un territoire circonscrit les lieux du cluster porterien en allant de pépinières d'entreprise aux laboratoires de recherche. Finalement, la troisième étape est portée par des investisseurs et de promoteurs privés convaincus qui prennent le relais de la puissance publique. »⁸¹⁵

En 2011, le cluster inaugure ses propres locaux. Une équipe détachée du pôle urbain assure la nouvelle mission qui incombe à la Samoa autour de l'animation du Cluster, Jean-Luc Charles nous explicite les enjeux :

« Depuis 2011, on a une double mission. La première c'est d'aménager l'Île de Nantes et la deuxième c'est d'animer un cluster dédié aux industries créatives et culturelles, Le Quartier de la Création. Donc on est à la fois aménageur et développeur. Et d'une certaine manière, si je voulais le formuler autrement, ce qui caractérise la Samoa c'est qu'elle est une SPL dédiée à la fabrique et aux usages de la ville. »⁸¹⁶

La Samoa, via Le Quartier de la Création, devient alors producteur d'événements pour fédérer les artistes et chercheurs présents sur le territoire. Au départ, La mission du Quartier de la Création inclue aussi une dimension de médiation et d'action vis-à-vis du grand public à travers l'animation d'un espace d'exposition dans ses locaux. Le Cluster crée un certain nombre de manifestations comme *Les ateliers de la création* (à destination des créatifs), ou encore l'opération *Green Island* en collaboration avec le pôle urbain (à destination du grand public). En 2013, l'espace médiation devient un espace de co-working et le cluster se recentre sur l'accompagnement des créatifs en créant des événements à destination de cette communauté. Le positionnement de ce dernier n'est pas toujours évident à comprendre, il relève d'une volonté de porter la culture comme levier de développement économique, et son rôle officiel de facilitateur de projets n'est pas toujours compris. Les artistes rappellent régulièrement leur volonté de ne pas être instrumentalisés, car avant la création de cette instance, ils avaient déjà cette capacité à travailler ensemble, en connaissant les différents lieux potentiels de l'activité et via leurs réseaux.

⁸¹⁵ Morteau, « Dynamique des clusters culturels métropolitains ; une perspective évolutionniste ». p.137.

⁸¹⁶ Jean-Luc Charles, entretien réalisé le 09/12/2015.

La Samoa en tant que gestionnaire des halles Alstom et en y étant implantée physiquement, a toujours eu un caractère facilitateur, qui, était moins formel à ses débuts. En effet, durant les années 2000, les halles Alstom sont un lieu de croisement et de mise en relation entre les services municipaux, les artistes de rue, et l'aménageur. Néanmoins, en 2011, les différents acteurs se connaissent et il n'est plus tant question de mise en relation des uns et des autres, mais plutôt pour la société d'aménagement de maintenir une offre événementielle qui parle des transformations urbaines aux habitants à travers des missions de médiation et d'animation. Selon ce qu'a pu observer Laurent Matthey, « *la nouvelle gouvernance urbaine entretenait ainsi une certaine accointance avec l'action de proximité et l'animation socioculturelle* »⁸¹⁷. L'aménageur en se donnant la possibilité d'opérer une médiation via le cluster en interne, trouve de nouvelles modalités de convocation des gens. José Rubio, directeur technique du parc de la Villette insiste sur les modalités de convocation de la population ;

*« Avant il y avait des fêtes votives où les gens se rassemblaient et maintenant ce n'est plus ça ils se rassemblent pour le festival, et là c'est gagné parce que les gens ont adopté le truc, ils se le sont approprié. Travailler dans l'espace public c'est pouvoir s'adresser à tout le monde, si on veut que ça marche il faut que tout le monde se sente convoqué. Il y a toujours des gens qui se sentent exclus mais il faut que la convocation soit prise par la majorité des gens. »*⁸¹⁸

Se positionnant d'abord comme un accompagnateur de porteurs de projets artistiques d'envergure⁸¹⁹, progressivement le cluster change de politique vis-à-vis de la production d'événements qui change de nature comme nous allons le voir dans le point suivant. Par ailleurs, la Samoa durant cette période de 10 ans, dans une forme d'« *urbanisme tactique* »⁸²⁰ a multiplié les façons de travailler avec des artistes, des créatifs, pour les engager à différentes phases du projet. Ce dernier s'ajuste et se raconte au temps présent. Aujourd'hui l'une des chargées de projet de la Samoa au pôle urbain nous indique que :

*« Il y a une gestion de la dichotomie du temps qui est vraiment intéressante parce qu'on prend à la fois la réflexion, le temps de la décision sur des grandes lignes à long terme voire à très long terme, et en même temps on essaye d'être rapide et agile d'utiliser ces temps de réflexion transitoire pour aller vite sur des équipements de test, qu'on prévoit d'une durée de vie. »*⁸²¹

La Samoa de cette façon gère l'espace-temps du projet urbain, et mobilise le temps médian comme variable d'ajustement. Ce dernier, nous l'avons vu, dans les chapitres précédents

⁸¹⁷ Matthey, *Building up stories*. p. 114-115.

⁸¹⁸ José Rubio, entretien réalisé le 21/04/2015.

⁸¹⁹ En effet le cluster, durant deux ans, souhaitera s'impliquer auprès des porteurs de projets artistiques qui veulent se produire sur l'Île de Nantes comme par exemple la conduite du projet du campement des Colporteurs, ou encore via le réseau *Nantescréative*. Néanmoins, les différents acteurs du projet se connaissent et il apparaît assez rapidement que le Cluster n'a plus besoin de conduire une mission spécifique dans ce sens.

⁸²⁰ L'urbanisme tactique repose sur trois principes ; l'intervention à petite échelle, la dimension temporaire, et des coûts réduits. Voir à ce sujet les travaux de Mike Lydon, Mike Lydon et Anthony Garcia, *Tactical Urbanism: Short-Term Action for Long-Term Change* (Washington, DC: Island Press, 2015).

⁸²¹ Virginie Barré, chargée de projet à la Samoa, entretien réalisé le 01/04/2015.

émane d'une culture de l'éphémère et, dans une activation des temps présents, peut faire l'objet de récit.

Dans ce point, nous avons observé à quel point le choix de la maîtrise d'œuvre du projet urbain de l'île de Nantes a influencé la façon dont la Samoa s'est construit en tant qu'aménageur (pour rappel, l'équipe d'urbanistes avait débuté sa mission avant la création de la Samoa). Le parti-pris par Alexandre Chemetoff de déployer une esthétique de la transformation a été un terreau fertile pour envisager les transformations urbaines comme des actions théâtralisées, faisant de ce morceau de ville une scène. La Samoa, dès sa création s'est attelée à faire coexister présence artistique et développement urbain, incluant de façon informelle dans ses missions une dimension de facilitatrice pour des projets artistiques d'envergure comme l'exposition *Le Grand Répertoire*, ou encore la tenue de la Biennale Estuaire. De ces actions, la Samoa a appréhendé une façon de faire du projet urbain à partir de récits et n'a eu ensuite de cesse de développer sa singularité. Une manière de gérer l'espace et temps avec la présence de temps de réflexion transitoire est née dans cette période.

Dans la deuxième phase du projet urbain, l'accent est mis sur la vocation métropolitaine de l'île, avec le choix de la nouvelle maîtrise d'œuvre pour préfigurer l'île en nouveau centre urbain. Dès 2009, la Samoa, via le cluster cherche à institutionnaliser une pratique autour de la capacité à être facilitateur de projet, mais entre-temps, les acteurs se sont déjà rencontrés et à travers chaque service des personnalités prennent le relais (voir encart n°49, page. 359). Alors, elle devient à son tour producteur d'événement pour rendre visible la façon dont elle teste la fabrique et les usages de la ville. Il s'agit là, non plus de rendre le territoire scénique, mais d'activer un pan de médiation autour du public — à la fois les habitants et les créatifs qui y travaillent — pour faire de ce quartier un lieu vivant, habité et investi par des entreprises du secteur des ICC. Nous allons le voir dans le point suivant, sur un territoire-scène il s'agit de transformer l'usager en acteur du projet urbain. Cette dimension est reprise par le pôle urbain, Le Quartier de la Création s'étant entre temps recentré sur le volet du développement économique du territoire via les industries culturelles et créatives. L'une des dernières choses que l'on peut observer dans cette phase du projet urbain est le glissement progressif d'acteurs potentiels dans la fabrique de dispositifs scénographiques, de l'artiste vers le créatif. Dans la phase exploratoire du projet, l'accent est mis sur la présence d'artistes, qui dans la seconde phase se retrouvent parties prenantes du projet urbain. Dans la phase d'institutionnalisation, avec le développement du cluster Quartier de la Création, la Samoa mobilise de plus en plus la communauté créative, les artistes faisant en quelque sorte partie du patrimoine nantais. Cette dynamique contribue à l'essor d'événements portés par la Samoa qui fait appel à des créatifs pour s'intéresser à la question des usages. Le geste futile de l'artiste, initiateur de récit est remplacé par le geste utile du créatif, initiateur d'usage et pose question quant à ses objectifs.

2. L'exemple du parcours *Green Island*, de la médiation à une scénographie du territoire

La Samoa à l'occasion de *Nantes Green Capital* devient producteur de son propre événement à savoir le parcours *Green Island* (île verte). Le prix Capitale Verte est décerné à la métropole nantaise en 2013. Depuis 2010, ce prix récompense tous les ans une métropole de plus de 200 000 habitants pour sa politique environnementale. Nantes, est la première métropole française nommée et succède à Vitoria-Gasteiz (Espagne) récompensé en 2012, mais aussi Stockholm (2010) et Hambourg (2011). Tout cela s'inscrit dans un contexte de course aux prix des villes, ancrées dans un phénomène d'inter-concurrence que nous n'aborderons pas en détails⁸²². L'obtention de ce prix pour la métropole nantaise a marqué l'année 2013 avec la conduite de nombreux événements portés par la ville (notamment via le SEVE) et ses différentes collectivités. Pour rappel, cette année-là Les Jardins à Quai sont réinstallés et le service culturel a organisé la tournée de *L'Aéroflorale II* pour promouvoir la métropole à travers l'Europe. De son côté, la Samoa a lancé un appel à projet pour créer un parcours urbain mettant à l'honneur le végétal et les nouvelles pratiques citoyennes sur son périmètre d'intervention, à savoir l'Île de Nantes.

L'événement *Green Island* prend place sur l'île de Nantes durant l'été du 15 juin au 28 septembre 2013. En lien avec le projet urbain, la Samoa expérimente une nouvelle forme d'intervention sur le territoire. Un appel à projet est lancé auprès des créatifs pour imaginer des dispositifs éphémères dans l'espace public à l'interface entre architecture, installations artistiques et espaces végétalisés. Ce projet est porté en interne par le pôle urbain en collaboration avec l'équipe du Cluster Quartier de la création. L'appel à projet sur le thème « *ville nature et inventive* »⁸²³ est destiné aux concepteurs, artistes, associations et habitants pour l'élaboration de ce que la Samoa appelle des « *actions libres, créatives, ou citoyennes* »⁸²⁴. À l'issue de la phase de concours, parmi 75 candidatures, huit projets sont retenus pour constituer une partie des douze stations du parcours.

2.1. Entre stations urbaines et parcours scénographié, pour une implication de l'habitant/des créatifs

Le parcours est composé d'un ensemble de stations qui sont choisies en fonction de leur rapport avec le projet urbain. Il s'agit de valoriser à la fois des sites remarquables aménagés dans la première phase (Square Mabon, Jardin des Fonderies, Bassins du Tripode) et des réalisations éphémères issues de l'appel à projets aux concepteurs (associations, habitants, paysagistes, urbanistes, artistes, étudiants...) qui pourraient préfigurer des nouveaux usages urbains. Dans le bilan annuel de la société d'aménagement, il est précisé que l'objectif de la manifestation « *était de mener des actions modestes et significatives, concertées et co-fabriquées avec les habitants dans une dizaine de lieux essentiels et représentatifs de*

⁸²² À ce sujet voir le cycle de conférence animé par Renaud Epstein en 2013 intitulé « Nantes, Capitale verte de l'Europe : l'usage des prix, des labels, titres et honneurs dans la gouvernance urbaine ». Maison des sciences et de l'Homme, Nantes.

⁸²³ Selon les termes indiqués au sein de l'appel à projet diffusé par la Samoa en 2012.

⁸²⁴ Ibid.

l'identité de l'île. »⁸²⁵. Alors que le parcours du Voyage à Nantes emprunte partiellement l'île de Nantes (seul la pointe ouest est investie), la Samoa souhaite mettre en valeur l'ensemble de l'île avec la création du parcours *Green-Island*.

Encadré n°52 : Le parcours Green-Island



Figure 189 : Le plan Green-Island. Source, dossier de presse Samoa.

Différentes installations composent le parcours Green-Island. Ce dernier n'est pas matérialisé par une ligne au sol, mais par un ensemble de points qui indiquent les 12 stations proposées.

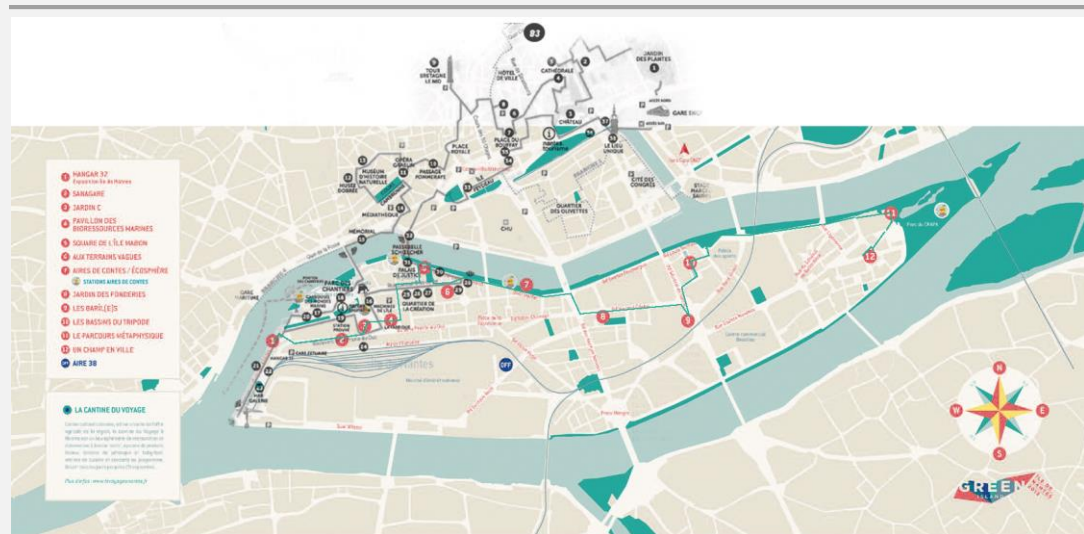


Figure 190 : Le cumul des parcours Green-Island et Voyage à Nantes, photomontage.

Source, Emmanuelle Gangloff.

Le photomontage met en exergue la juxtaposition des deux parcours. L'offre se complète et en même temps contribue au flou quant à la signalisation de la proposition *Green Island*. La Samoa produit un événement qui s'attache plutôt à présenter des stations indépendamment les unes par rapport aux autres ; c'est moins une proposition à lire dans son ensemble. La proposition s'adresse directement aux habitants à proximité des sites pour incarner ce qui sera appelé par la Samoa un laboratoire *in situ* ; « *Le parcours Green Island, mis en place par*

⁸²⁵ Rapport au conseil municipal de la ville de Nantes pour l'exercice 2013. SPL Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique Samoa. p.136.

la Samoa dans le cadre de cette année Capitale verte, incarne le laboratoire in situ et donne à voir la capacité à innover sur l'île de Nantes. »⁸²⁶. Dans ce dispositif, certaines stations ne servent qu'à souligner l'achèvement de sites réaménagés et à part une borne signalétique, elles ne font l'objet d'aucun travail complémentaire. Les autres propositions émanent de l'appel à projet, sauf une, le projet *Sanagare* du Collectif Observatorium, qui a fait l'objet d'un montage spécifique et qui intègre aussi la programmation du VAN 2013.

Les dispositifs éphémères présentés dans le cadre de cette opération n'ont pas du tout la même échelle que les propositions du Voyage à Nantes. Ce sont des petites interventions, avec une enveloppe initiale pour chaque projet de 7000 euros construction comprise⁸²⁷. Il s'agissait de faire éclore des nouvelles idées venant d'acteurs locaux émergent, plutôt que de miser sur des artistes reconnus. La plupart des projets retenus sont portés par des associations ou des créatifs et impliquaient la participation des habitants. Pour rendre visible l'opération, deux expositions ont accompagné le projet *Green Island*. La première s'est tenue dans les locaux du Cluster au sein de l'espace d'exposition pour marquer le départ de la construction des dispositifs temporaires. Un ensemble de maquettes et de planches explicatives était présenté. La deuxième exposition a eu lieu durant l'été au sein du Hangar 32⁸²⁸ le temps de la manifestation pour communiquer largement sur l'événement et rendre lisible la proposition *Green Island* au visiteur. Cette exposition était indiquée comme la station numéro un sur le plan. Comme nous l'énonce l'une des chargées de projet de la Samoa, l'opération *Green Island* est l'occasion, selon elle, de tester des nouvelles pratiques :

*« On s'est dit que le festival annuel du Voyage à Nantes, le fait que Nantes soit Green Capital, les questions qu'on se pose autour du parc, peuvent permettre de déclencher un appel à projet pour nous enrichir et tester des pratiques. On était parti sur quelque-chose de très large le territoire de jeu c'était l'île au complet, on a validé deux actions différentes avec des échelles différentes, qui testaient plein de choses. On savait que certaines ne seraient pas pérennes, et d'autres où on se demandait ce que ça allait pouvoir donner et qui ont trouvé des formes de pérennisation comme par exemple des associations qui perdurent qui ont des actions qui ne sont pas forcément celles qu'elles pensaient non plus au démarrage. »*⁸²⁹

Pour faire le lien entre ces douze stations, l'une des propositions retenues s'appuie sur les autres pour exister. Il s'agit de la proposition Aires de Contes créée par l'association Territoires imaginaires, qui est composé de cinq stations qui viennent se greffer aux autres propositions. Les concepteurs de ce projet sont sollicités pour écrire un conte qui accompagnera l'événement. Le parti pris est de mettre en récit le parcours *Green Island* à travers la redécouverte de l'histoire de James Loyd (1810-1896) botaniste anglais qui s'est

⁸²⁶ « Rapport au conseil municipal de la ville de Nantes pour l'exercice 2013 ». Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique. p.136.

⁸²⁷ Même si ensuite certains projets ont bénéficié d'un financement complémentaire. Ce budget était donné à titre indicatif au sein de l'appel à projet.

⁸²⁸ Le Hangar 32 est un lieu d'exposition permanent géré par la Samoa dédié à la communication du projet urbain. Il est situé le long du hangar à bananes, sur le quai des Antilles.

⁸²⁹ Virginie Barré, chargée de projet, entretien réalisé le 01/04/2015.

installé à Nantes, et dont les travaux ont porté sur l'Angélique de l'Estuaire, qui est une espèce endémique présente sur l'île de Nantes. Dans la suite de ce chapitre parmi les actions soutenues par la Samoa, nous souhaitons observer comment une culture scénographique du projet a été insufflée dans les propositions. Il s'agit plutôt de s'intéresser au rôle tenu par la Samoa. L'objectif est de considérer la façon dont l'artiste est interpellé dans le projet urbain afin de voir comment l'action culturelle s'est ancrée dans l'action urbaine. Deux exemples potentiellement scénographiques dans leurs implantations seront détaillés. Le premier projet, *Écosphère*, est un jardin collectif et participatif proposé par l'association Ecos et les paysagistes de l'agence Campo. La deuxième installation étudiée est *Sanagare*, un observatoire panoramique sur le sud-ouest de l'île développé par le collectif néerlandais Observatorium.

2.2. L'exemple du projet Écosphère, tester des usages et préfigurer un projet d'aménagement

L'appel à projet était axé sur la mise en visibilité des transformations urbaines à trois étapes ; la première est celle des aménagements qui ont déjà été effectués, la deuxième concerne les projets sur le point de se faire, et la troisième préfigure le devenir de l'île sur le temps long. Les stations du parcours *Green-Island* mobilisent différentes communautés d'acteurs en fonction de la phase à mettre en exergue. L'intégration de la communauté créative s'inscrit différemment dans le temps et nourrit des objectifs qui évoluent. Les créatifs sont sollicités en amont du projet de réaménagement, pour lancer les futures opérations et impliquer les habitants ; l'événement, n'est plus seulement une façon pour la Samoa de mettre en visibilité la réalisation d'aménagement mais permet de convoquer la population au préalable.

L'étude du projet *Écosphère* vise à mettre en avant l'évolution du rôle des créatifs dans les temps du projet urbain. *Écosphère* est localisé sur le Quai Hoche sur la berge nord de La Loire (voir encadré n°53). Le projet s'organise autour de l'idée de jardiner en ville pour tester des usages. L'implantation des éléments semble avoir été effectuée à la fois selon les contraintes du site et dans une prise en compte scénographique du projet, en ménageant différents points de vue sur le dispositif.

Encadré n°53 : Le projet Écosphère et la proposition Aires de contes



Figure 191 : Vue de la berge sur le jardin. Source, Campo Paysage.

Figure 192 : Vue du pont. Source, Campo <http://www.campopaysage.fr/LABO-EXPERIMENTATIONS>, consulté le 27/07/2017.

Le projet Écosphère a été réalisé par Campo paysage avec Ecos, association qui recoupe l'art et le paysage, qui était à l'initiative du projet. Il s'agit de tester une forme d'agriculture urbaine.



Figure 193 : Plan de masse, projet Écosphère, Quai Hoche. Source, Campo <http://www.campopaysage.fr/LABO-EXPERIMENTATIONS>, consulté le 27/07/2017.

Le projet est visible du pont Général Audibert ainsi que du versant nord de la Loire.



Figure 194 : Mobilier de contemplation.

Source, *L'île de Nantes, réelle, verte et rêvée*, Ouest France, 28/09/2013.

À proximité du projet Écosphère, une station pour le projet *Aire de contes* a été installée. Ce mobilier de contemplation est nommé *Aire rhuyselante*, il a pour double objectif de renseigner sur les propositions présentes sur le quai et de diffuser le récit urbain qui a été créé pour accompagner le parcours.

Le projet est visible du pont Vincent-Gâche, sa structure géodésique sert à la fois de signal urbain et de serre urbaine. L'animation du site est faite par l'association et différents habitants, et usagers de l'île impliqués comme l'agence de paysage Campo, co-porteuse du projet. Une certaine liberté d'usage est donnée, l'installation évolue en fonction des initiatives des bénévoles. Ce projet qui devait initialement rester le temps de l'événement se pérennise le temps du lancement de l'opération de réaménagement urbain (Quais Rhuys et Hoche). Ce jardin participatif restera sur les quais jusqu'au lancement des travaux. Lors du bilan, la Samoa indique que « *Cet événement aura également permis de lancer la future opération de réaménagement des quais précitée et aura largement contribué à mobiliser la population sur ce grand projet dont les travaux sont prévus à horizon 2015-2016.* »⁸³⁰

Cette expérimentation raconte le changement à venir et permet à une communauté d'usagers de s'impliquer en amont du projet urbain. Ce type de projet apporte deux éléments, la première est d'inscrire dans le cahier des charges de la maîtrise d'œuvre (MOE) du projet de réaménagement pérenne la nécessité d'intégrer un volet participatif qui implique des expérimentations *in situ*. La deuxième est d'avoir une communauté d'usagers qui peut être remobilisé sur l'opération d'aménagement, selon ce qu'a pu l'observer Olivier Caro :

« À Nantes, l'engagement de la phase 2 du projet urbain et le changement d'équipe municipale remet au centre des enjeux du projet les dynamiques habitantes et le travail au contact des populations installées dans l'île. Le titre de Capitale Verte de l'Europe et les festivités organisées dans son sillage en 2013 créent l'opportunité d'un appel à projet pour des micro-interventions autour du végétal, avec l'ambition explicite de créer du lien et de répondre à des attentes habitantes (appel à projet Green Island).

Fort de cette première expérience, la Samoa, maître d'ouvrage, tente d'intégrer de manière plus continue des outils qui facilitent l'implication des habitants dans le projet urbain. Un volet spécifique a ainsi été associé au contrat de la MOE des quais Hoche et Doumergue pour qu'ils intègrent les compétences nécessaires à la conception et la réalisation de certains aménagements de manière participative. »⁸³¹

Ces outils passent par l'implication de collectifs pluridisciplinaires comme Le Bruit du Frigo⁸³² pour prendre en charge le volet médiation du projet urbain. Il y a derrière cela une volonté de créer des espaces publics moins figés en se laissant la possibilité de faire évoluer la proposition. L'intervention artistique est alors plus diffuse, elle se passe en amont du projet et l'artiste devient co-concepteur du projet urbain.

⁸³⁰ « Rapport au conseil municipal de la ville de Nantes pour l'exercice 2013 ». Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique. p.143.

⁸³¹ Tiers Acteurs, Expérimentations et nouveaux modes de faire. Synthèse Finale du groupe de travail #2, animé par Olivier Caro, Club ville et aménagement. 2014-2015. Rapport final. p.4.

⁸³² Le Bruit du Frigo est un collectif de création hybride entre bureau d'études urbaines et structure d'éducation populaire. Le collectif a été créé en 1997 par Gaby Farage et Yvan Detraz. À travers des démarches participatives, artistiques et culturelles, le collectif se consacre à l'étude et l'action sur la ville et le territoire habité.

Encadré n°54 : le projet d'aménagement des quais Rhuys et Hoche, avant et après intervention du collectif Le Bruit du Frigo.



Figure 195 : Image de synthèse du projet d'aménagement des quais Rhuys et Hoche, avant. Source, Samoa, <http://www.iledenantes.com/fr/>, consulté 20/05/2017.



Figure 196 : Image de synthèse du projet d'aménagement des quais Rhuys et Hoche, après, avec l'inclusion de la proposition du Bruit du Frigo.

Source, Samoa, <http://www.iledenantes.com/fr/>, consulté 20/05/2017.

Le projet de réaménagement du Quai Hoche par l'Agence Base prend en compte le volet de médiation effectué par Le bruit du Frigo. La médiation avec les habitants et usager du quartier se traduit spatialement par l'installation d'une microarchitecture pérenne.

Ce type de projet nous montre les évolutions à venir quant à l'utilisation de dispositifs éphémères dans la ville et leurs différentes fonctions. Ici, le propos se concentre sur la défense de la nature en ville et le dispositif éphémère est un moyen pour solutionner une approche pérenne. Comme nous le confie Émilie Janniot en charge du projet *Green Island* au sein de la Samoa;

« Finalement au lieu de fantasmer, nous expérimentons au préalable par le biais de l'événementiel ou plutôt de la préfiguration de certains espaces, ça

permet d'accueillir plus sereinement l'échec momentané, pour aboutir à une programmation plus en lien avec les attentes des habitants dans un espace plus pérenne. »⁸³³

Plus généralement l'intervention artistique amène du questionnement sur les modes de vies et sur le rapport qu'un usager entretient avec son environnement proche. Cette expérience est ensuite mise à profit par l'aménageur. Jean Viard pense que « *démocratiser l'accès à la nature est l'une des grandes tâches culturelles qui nous attendent...* »⁸³⁴. Pour l'aménageur l'art dans l'espace public n'est plus considéré qu'à des fins ornementales. Ce dernier trouve une façon de s'impliquer dans l'animation du territoire élargissant ses missions traditionnelles pour renouveler son mode d'action dans la fabrique urbaine.

Enfin, à côté du projet *Eccos*, nous avons pu observer (voir encadré n°53) la présence d'une plate-forme-belvédère positionné juste à côté. Il s'agit de l'une des stations *Aires de contes*, créé par l'association territoires imaginaires, qui propose un dispositif de contemplation urbaine. Ce dispositif a une fonction de scénographie urbaine, à une micro-échelle, il sert de lien entre les différentes stations et permet la mise en vue sur la Loire et sur le projet *Eccos*. De plus il spatialise le conte qui est développé autour de Mr Loyd le personnage-guide de l'opération. Cette plate-forme pour sa part n'est restée que le temps de l'événement. A posteriori, nous observons une certaine limite de la multiplication de ce type dispositifs pour la compréhension du propos de la part du public. La Samoa à travers ce projet expérimente une forme de direction artistique, tenant le rôle d'un opérateur culturel, tout en interagissant avec la nature des projets ce qui contribue au flou de l'opération.

2.3. L'exemple de Sanagare ; des artistes pour révéler le temps long du projet urbain

L'opération *Green Island* entendait aussi mettre en visibilité le temps long du projet urbain. Pour cette partie la Samoa a demandé à un artiste reconnu d'intervenir. Observatorium est un collectif néerlandais créé en 2009. C'est un consorsium de quatre artistes qui souhaitent à travers leurs œuvres créer des relations entre l'art, le paysage et la société en s'intéressant aux espaces qui ont déjà été utilisés et qui ont une histoire. Le collectif Observatorium avait déjà travaillé pour la réalisation d'une œuvre pour le VAN en 2012 et avait à cette occasion rencontré de l'équipe de la Samoa qui était en pleine préparation de l'opération *Green Island*. Avec le concours du VAN et des urbanistes, la Samoa souffle l'idée aux artistes de visiter le site des anciennes halles Sernam pour s'en inspirer et de voir s'il est possible d'y faire un projet pour *Green Island*. Dès le départ il est envisagé que la station intègre la programmation du VAN 2013 afin de toucher un public élargi et notamment la population nantaise pour communiquer sur ce qui est considéré comme un projet de Ville.

⁸³³ Émilie Janniot, chargé de projet Samoa, entretien réalisé le 07/05/15.

⁸³⁴ Blaise, Viard, et Paoli, *Remettre le poireau à l'endroit*. p.82.

Encadré n°55 : le projet Sanagare par le collectif *Observatorium*



Figure 197 : Dessin de l'artiste. Source, Observatorium, http://www.observatorium.org/observatorium/shadowhtml/html/project_Sanagare-NANTES-France.html, consulté le 08/10/2017.



Figure 198 et 199 : Le projet réalisé, rapport au territoire.

Source, Observatorium, http://www.observatorium.org/observatorium/shadowhtml/html/project_Sanagare-NANTES-France.html, consulté le 08/10/2017.



Figure 200 et 201 : Le projet réalisé, rapport au spectateur.

Source, Observatorium, http://www.observatorium.org/observatorium/shadowhtml/html/project_Sanagare-NANTES-France.html, consulté le 08/10/2017.

Cette œuvre visait à rendre visible la partie Est de l'île, qui est au cœur des transformations urbaines des trente prochaines années. À partir de l'ossature des anciennes halles Sernam, une structure en échafaudage est déployée pour permettre au public de se hisser à onze mètres de haut et d'arriver dans un espace mi-clos. Sur cette plate-forme se trouve une sorte d'alcôve pour s'allonger. Les parois pleines sont recouvertes de plantes odorantes aux propriétés médicinales. C'est un belvédère temporaire, dispositif de monstration de l'environnement attenant. Pour le collectif « *il s'agit d'une oasis, un lieu isolé du trafic, des chantiers et des sites en construction, pourtant voisins.* »⁸³⁵. Le groupe d'artistes réinterprète à sa façon l'image de l'hôpital.

La dimension scénographique est intégrée dans la commande et se traduit dans la proposition de l'artiste d'accentuer le rapport au paysage. Ce dernier propose une lecture du terrain par strates, du belvédère puis en creusant jusqu'à l'eau de la Loire. L'installation artistique organise le rapport entre un paysage à révéler et un public. *Sanagare* est un belvédère temporaire, dispositif de mise en vue, qui insuffle une dimension poétique à ce que l'on voit et qui donne à *sentir* un paysage. Le collectif travaille sur les sens et propose une relecture sensible des espaces activant le lien entre nature et cité.

Dans ce projet, la façon dont la Samoa a conduit l'opération nous renseigne sur le jeu d'acteurs entre les artistes, le médiateur et l'aménageur. En effet, il y a d'abord un *écosystème relationnel* actif qui permet la rencontre avec l'artiste. Les différents acteurs culturels et urbains (le SEVE, le VAN, etc.) se croisent et sont des facilitateurs les uns pour les autres. Ensuite pour ce projet, la Samoa souhaite garder le contrôle, en étant producteur de l'œuvre mais s'appuie à nouveau sur des ressources locales. La Samoa s'appuie sur l'expertise du SEVE pour l'aménagement paysagé et le VAN pour la médiation du projet. Un chargé de mission sur l'opération est recruté, il est architecte et l'une de ces missions est de gérer en interne le chantier, mais ensuite, devant la multitude de projets à gérer, le parti-pris est de fonctionner comme le VAN en externalisant une partie de la mission qui est confié à l'agence d'architecture in/uit. En 2013, la SPL Le Voyage à Nantes est encore nouvelle et l'intérêt est perçu de travailler avec cette équipe, pour une intégration de l'œuvre dans la programmation estivale afin de communiquer à un large public des transformations urbaines à venir. Émilie Janniot chargée du projet *Green Island*, rappelle pour ce projet que ; « *quand on dit qu'on veut fédérer des communautés pour travailler sur la zone sud-ouest ça touche également des gens en dehors de l'île, sur ces dispositifs d'animation le VAN est là pour ça.* »⁸³⁶

Nous le verrons dans le point suivant, mais sur d'autres projets, la Samoa a décidé de renouveler sa collaboration avec le VAN afin cette fois, de bénéficier de son savoir-faire en matière d'art dans l'espace public dès la conception. L'installation *Sanagare* n'est pas une œuvre qui met en place une expérimentation de nouveaux usages potentiels du lieu, mais permet plutôt une mise en visibilité du site et des chantiers à venir, prenant le parti d'une *mise en désir*. L'œuvre est démontée à la fin de l'été. La présence temporaire de l'artiste est

⁸³⁵ « Sanagare, qu'est-ce que l'art peut faire pour créer une ville ? » Dossier de Presse mis en ligne par le Collectif Observatorium

www.observatorium.org/observatorium/files/14/2024_brochure_web.pdf consulté le 26/07/2017.

⁸³⁶ Émilie Janniot, à propos de *Green Island*, entretien réalisé le 07/05/2015.

employée pour révéler un lieu devenant un territoire-scénario, entre réalité et dimension symbolique. Alors que des œuvres Estuaire installées sur l'île de Nantes sont venues souligner la fin des travaux de réaménagement, ici le travail de l'artiste sert d'ouverture à la réflexion du projet. Progressivement la Samoa avec l'expérimentation *Green Island* fait évoluer la place de l'artiste dans le projet urbain. Laurent Théry lors d'un échange dans le cadre d'une réunion de la commission MNACEP⁸³⁷, insiste sur le fait qu'il faut entrelacer de façon beaucoup plus étroite les dynamiques artistiques et urbaines en considérant l'artiste comme l'un des concepteurs de l'espace public :

« Il faut, dans le rapport entre l'urbain et la culture, se situer ailleurs que dans la question de l'ajout, de l'import, du complément. On devrait intégrer les artistes au tout début de la réflexion, en tant que concepteurs de l'espace public, permettant que toutes les procédures d'aménagement soient détournées par eux. Si nous nous plaçons dans ce cas de figure, nous ne serions plus dans un registre marginal ; l'artiste serait une composante de la fabrication de la ville, au même titre que l'architecte, l'urbaniste, l'entreprise. On changerait d'échelle. »⁸³⁸

Alors que l'opération *Green Island* n'a qu'une envergure limitée dans son rapport d'échelle au territoire, il s'opère en interne des changements sur les modes d'actions de l'entreprise. D'abord, à travers l'emploi d'un levier événementiel, une culture scénographique s'infuse dans le champ architectural et urbain. En effet, il y a une gestion de la chronotopie urbaine à toutes les phases du projet de réaménagement, puis il y a la volonté d'intégration de l'utilisateur lui donnant la possibilité d'être acteur. Le territoire est tour à tour un théâtre urbain, une scène ou un décor. Ensuite, le propos artistique et le projet urbain sont mis en relation, la nature de l'art dans l'espace public change. Ce ne sont plus exclusivement des artistes des arts de la rue ou de l'art contemporain qui sont appelés à intervenir, mais aussi des architectes, des graphistes, membres de la *communauté créative*. La fonction de scénographie se révèle dans le lien entre projet urbain et art. L'opération *Green Island* pousse la Samoa à s'interroger sur la place des artistes et les possibilités de l'expérimentation éphémère pour narrer et interagir avec le projet urbain.

2.4. Des artistes pour co-fabriquer la ville ? Quels artistes pour quels usages ?

Cet événement — au regard du questionnement que nous portons sur la prise en charge d'une fonction de scénographie — nous montre que le rôle des artistes et des créatifs évolue en même temps que des pratiques artistiques s'institutionnalisent. L'aménageur intègre en amont un volet culturel aux opérations urbaines. Bien que les projets aient des qualités plastiques par ailleurs, l'éphémère est utilisé comme levier d'intervention sur le projet urbain dans une volonté d'interaction à son public, que sont les habitants et usagers de l'île. Afin, de maintenir la présence d'entreprises culturelles et créatives, ces derniers sont sollicités pour participer à ce type d'interventions qui questionne les usages et le cadre de vie. Comme nous

⁸³⁷ Pour rappel, la MNACEP est une Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public qui a été lancée par le ministère de la Culture et de Communication en 2013 dans l'objectif de soutenir la présence de l'art dans l'espace public.

⁸³⁸ Rapport final de la MNACEP, juin 2016. « Synthèse de l'atelier de Nantes, le 07 et 08 juillet ». p.17.

l'explique l'un des membres du Quartier de la Création, en 2015, dans une forme de retour après la phase exploratoire du projet urbain :

« *Le risque serait de passer, à terme 2025 - 2030, c'est de faire un quartier de la création dans lequel les créatifs n'aient pas contribué, donc pour fédérer des acteurs, pour créer de la fierté d'appartenance à un territoire, le meilleur moyen c'est de les faire contribuer avec des intérêts concrets.* »⁸³⁹

Ainsi, dans la première phase de la reconversion de l'île de Nantes, l'aménageur en écho au travail d'Alexandre Chemetoff trouve les moyens de faire exister un territoire en le transformant en espace scénique et en déployant un récit urbain. La deuxième phase du projet urbain, axée autour de la vocation métropolitaine du territoire investi, offre aux usagers une nouvelle position devenant parti-prenante du projet. L'acculturation aux procédés théâtraux est plus diffuse, elle se joue dans la façon d'intégrer des habitants-spectateurs puis acteurs et dans la façon de moduler la présence artistique entre médiation et dimension scénographique des installations qui œuvrent à faire du lien entre passé, présent, futur. La fonction de scénographie mise en exergue à travers l'événement *Green Island* est la gestion symbolique du rapport entre l'espace et le temps. Il s'agit de mettre en scène le changement.

Nous avons pu le voir à travers les chapitres précédents, les artistes interviennent d'abord de manière très peu encadrée par les institutions. Rapidement l'intérêt est perçu pour la maîtrise d'ouvrage de l'île de Nantes de pérenniser des pratiques artistiques éphémères sur le territoire pour révéler ce dernier et accompagner un changement d'usage entre passé industriel et renouveau culturel. Avant 2007, l'artiste est plutôt sollicité pour souligner la fin de la première phase opérationnelle avec la création et la restructuration des 70 hectares d'espaces publics sur l'île de Nantes. À partir de 2007, les concepteurs du projet des Machines de l'île deviennent partie prenante de la fabrique urbaine et l'événement revient au premier plan pour animer le territoire. L'animation du territoire se tourne alors vers ses usagers, qui sont les créatifs et les habitants. L'événement *Green Island* montre la volonté pour la Samoa de faire de l'île un lieu de vie en même temps qu'un lieu de création. Alors que les artistes peuvent intervenir de plus en plus en amont des différentes opérations de restructurations urbaines et architecturales, le socle des acteurs sollicités s'élargit. La Samoa s'est progressivement tournée vers l'ensemble de la communauté créative, avec architectes, paysagistes, designers qui questionnent la commande. Même s'il peut parfois y avoir une confusion entre animation de la communauté des créatifs présente sur le territoire et la possibilité pour ces derniers, en tant qu'usagers d'influencer réellement la forme du territoire, ce type d'appel à projet — par la mobilisation du temps médian — révèle l'utilisation de l'éphémère comme un outil. Si les objectifs de ce type d'événement ont tendance à s'entremêler entre publicisation de l'action de l'aménageur et préfiguration de nouveaux usages, l'aménageur prend en charge une nouvelle facette de la fabrique urbaine en maniant une logique de l'événement pour piloter le projet urbain. La Samoa ménage la possibilité de pérenniser un dispositif éphémère. Ce qui pourrait relever uniquement d'une animation *factice* des espaces publics à des fins de marchandisation de la ville, produit des effets sur la

⁸³⁹ Lionel Pouget, chef de projet Cluster Quartier de la Création, entretien réalisé le 26/02/2015.

construction pérenne de cette dernière engageant des évolutions dans la synchronisation des temps urbains et culturels.

Ce type de projet met en exergue aussi certaines limites de l'aménageur dans cette volonté d'animation du territoire. En effet il y a une corrélation assez systématique entre présence artistique et présence citoyenne qui n'est pas toujours remise en question. Les artistes, n'ont pas pour vocation de devenir les animateurs du territoire en prenant en charge *de facto* l'implication citoyenne, même si ils ont cette capacité à interroger des espaces, des usages et la relation au vivant. Par ailleurs, il y a un glissement progressif des interlocuteurs sollicités pour créer des espaces éphémères. Aujourd'hui ce n'est plus uniquement l'artiste qui entre en jeu, mais plus généralement l'ensemble de la communauté créative. Ce phénomène — qui serait à étudier dans de plus larges perspectives — nous montre à quel point aujourd'hui l'aménageur en plus de sa mission de planification, intègre de nouvelles fonctions en interne à la frontière du domaine artistique. Le projet *Green Island* a aussi été l'occasion de tester les limites de l'aménageur-médiateur culturel avec quelques de flottements, où la dynamique entre artiste, aménageur et public n'a pas toujours été comprise. Néanmoins, avec l'événement *Green Island*, la Samoa s'est insérée dans ce que nous avons identifié comme la troisième phase de développement d'une politique culturelle à la nantaise, intégrant l'art à toutes les strates de l'action urbaine. Avec ce projet, la Samoa scénographie son territoire et se positionne comme l'un des acteurs de la mise en scène de la ville. Aujourd'hui, sur certaines opérations, les artistes sont dans la boucle de création des projets d'aménagements avant même que le maître d'ouvrage soit choisi.

Dans le process de l'aménageur la communauté créative est intégrée à différents moments, et notamment lors de l'écriture du cahier des charges ;

« Le process habituel de l'aménageur est le suivant : la Samoa répond à un besoin exprimé de la Métropole, formalise un cahier des charges en définissant les enjeux sur le territoire et le type de réponse apportée, avec des orientations claires, puis il y a consultation, suivie de la commission d'attribution, puis la désignation du prestataire et ensuite déroulement du chantier jusqu'à la livraison. Ce que j'avais trouvé intéressant, d'autre part, c'est ce 1 % culturel dans la mesure où ça force le promoteur à être dans une démarche d'association collective de créativité. Je me suis donc demandé si dans ce process habituel il n'y avait pas un moyen d'insérer des boucles dans lesquelles je vais demander à des créatifs de travailler sur des besoins. La Samoa a inscrit dans ses gènes tout ce qui était expérimentation, ce qui fait sa singularité, j'ai donc vu une possibilité d'identifier des problématiques incarnées sur le site (stationnement, habitat, mode de vie), et d'ajouter une boucle d'échange avec le pôle urbain. C'est au moment de l'écriture du cahier des charges et de l'idéation sur les fonctions de ces parcelles que la communauté créative peut être associée. »⁸⁴⁰

⁸⁴⁰ Lionel Pouget, entretien réalisé le 26/02/2015.

L'artiste est vu comme l'un des acteurs potentiels de la fabrique urbaine, et l'aménageur peut alors amener une dimension culturelle du projet d'aménagement dans cette volonté d'animer le territoire. Depuis ce dernier est sollicité en amont de certains projets qui impactent l'identité urbaine. L'objectif est de produire des espaces publics singuliers qui marquent un changement d'usage. Par exemple en 2016, la Samoa a fait appel à un artiste issu du milieu théâtral — Aurélien Bory, metteur-en-scène et scénographe — pour requalifier le tronçon du boulevard Léon Bureau qui posait un problème de flux. Pour ce projet la présence artistique est employée pour travailler sur les dimensions symboliques et sur les propriétés sensibles de l'espace afin d'amorcer un changement de pratique. L'artiste est intervenu en amont du projet et a apporté un regard de scénographe sur cet espace pour créer l'œuvre *Traverses*. La Samoa s'est associé à un opérateur culturel pour faire le projet. Le VAN, agit comme médiateur entre art et aménagement urbain, il est impliqué dans le choix de l'artiste, et dans l'accompagnement de ce dernier pour concevoir le projet. Dans ce cas de figure, l'aménageur dans sa commande fait émerger un besoin de scénographie pour construire des espaces pérennes. Cette dernière est au centre des relations entre l'aménageur, le médiateur et l'artiste. Ces dix dernières années, ce sont l'ensemble des acteurs du territoire qui se sont acculturés à des processus de création théâtraux. La réversibilité de l'espace public en espace scénique devient centrale dans ce territoire-scène.

Encadré n°56 : Requalification du boulevard Léon Bureau, Traverses par Aurélien Bory



Figure 202 : Perspective sur l'œuvre Traverses.

Source, Ville de Nantes, www.nantes.fr, consulté le 27/07/2017.

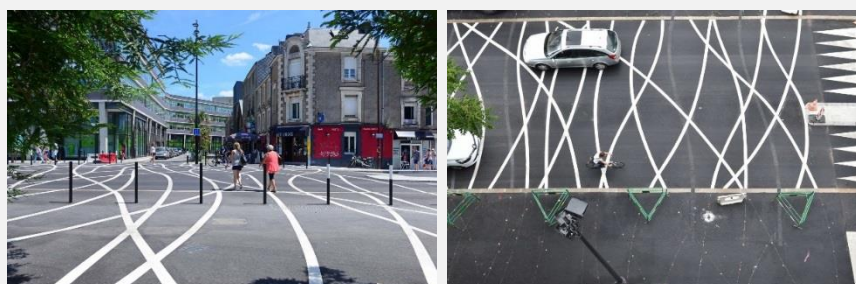


Figure 203 : Réinterprétation du passage-piéton par l'artiste.

Source, Vincent Jacques, Samoa.

Figure 204 : L'aménagement en cours de réalisation, juin 2016, vu de haut.

Source, Jean-Dominique Billaud, Nantes, 06/2016, Samoa,

<http://www.iledenantes.com/fr/actualites/253-a-faire-inauguration-du-boulevard-leon-bureau.html>, consulté le 08/08/2017.

Comme l'indique l'une des chargées de projet, l'intérêt est perçu pour travailler avec les artistes afin de provoquer du décalage dans les pratiques quotidiennes et améliorer la situation de circulation ;

« L'espace est contraint, il faudra donc un grand changement pour que les gens comprennent que cet axe aura une vocation piétonne avec tolérance des voitures. Pour ça on s'est dit qu'il faudra une scénographie particulière, et qu'on a besoin du VAN, c'est aussi son terrain de jeu. Il nous faut une intervention d'artiste sur cet espace pour nous aider à le rendre plus urbain parce que les contraintes du site ne nous permettent pas totalement de le transformer. Donc dans ce cas on va utiliser la scénographie pour mettre en place les usages qu'on a programmés. On aurait pu le faire tout seul, mais on l'aurait fait moins bien.

On aurait mis plus de temps à le faire sans le VAN, parce qu'il aurait fallu choisir un artiste qui sait travailler à l'échelle du boulevard, et qui correspond aux usages de cet espace. Le VAN étant là, ça paraissait naturel de leur présenter ce territoire de jeu et de leur demander si ça les interpellait, s'ils comprenaient le but de changement d'usage et comment ils voyaient les choses, le partenariat s'est donc fait très simplement. »⁸⁴¹

De cette façon la Samoa en tant qu'aménageur mobilise une fonction de scénographie dans son rôle d'opérateur de l'espace urbain. Ce dernier trouve un moyen de produire de l'espace public spécifique, dans une forme d'opposition à l'espace public générique. Nous l'avons vu avec Les Machines de l'île, il ne s'agit plus tant alors pour l'aménageur de construire des espaces fonctionnels, mais aussi d'œuvrer à la production d'expériences urbaines à la destination des usagers du territoire à aménager. Il y a la volonté d'inscrire dans une dimension sensible et narrative l'espace urbain. Le lieu devient pourvoyeur d'identité urbaine, entre l'usage quotidien et l'adjonction d'une localité fictionnelle qui ouvre vers une mise en désir de l'espace public. Ainsi lorsque l'aménageur, le médiateur et l'artiste se rencontrent pour figurer la ville, une capacité à scénographier la ville émerge. De cette interrelation, émerge une gestion de la ville qui implique sa mise en représentation. L'aménageur diversifie ses modalités d'intervention sur un territoire, au-delà d'une démarche de planification, il cherche à publiciser son action, la mettre en récit. Il n'agit plus simplement sur la dimension pérenne du territoire, mais met en place une politique d'animation de ce dernier, par le développement de projet éphémères qui anime le temps présent du territoire et met en visibilité son action.

3. Enseignements ; La figure d'un aménageur-scénographe ?

À travers l'exemple nantais, nous pouvons nous demander si de nouvelles fonctions apparaissent chez les aménageurs, et plus largement dans la façon de faire le projet urbain pour une ville. La ville créative, terreau de notre étude de cas, fait éclore de nouvelles facettes de l'aménageur autour de la publicisation de l'action urbaine. Au-delà de la gestion des opérations d'aménagements urbains, ce dernier tend à prendre en charge des missions à l'interface entre art et aménagement. Le cas de la Samoa nous renseigne sur les modes de faire le projet urbain dans les sociétés d'aménagement — notamment via l'émergence de clusters dédiés aux ICC — et sur l'apparition de deux nouvelles figures de l'aménageur. La première, que nous n'abordons pas dans le cadre de cette thèse, est celle de l'aménageur-développeur économique. Dans le cas du projet île de Nantes, le cluster Quartier de la Création s'est progressivement orienté de ce côté devenant une *creative factory*⁸⁴². De l'autre,

⁸⁴¹ Émilie Janniot, entretien réalisé le 07/05/15.

⁸⁴² Le cluster Quartier de la création est devenu en 2017 La Creative Factory. Ses missions sont réorientées pour devenir un opérateur économique et interface des filières ICC. Sur le site La Creative Factory est définie comme « un créateur de liens qui développe son action autour de deux axes stratégiques : l'animation territoriale et l'offre de services économiques aux porteurs de projets dans les filières des ICC. », <https://www.creativefactory.info/cluster/presentation/>, consulté le

nous pouvons déceler l'apparition d'une nouvelle figure de l'aménageur-scénographe. Cette dernière prend racines dans la construction d'une pensée esthétique culturaliste couplée à une politique de développement culturel qui questionne la place de l'art dans la conception d'espaces urbains. Cette politique, à Nantes, est liée à la construction progressive d'une scénographie urbaine à l'échelle de l'agglomération. Avec la dynamique enclenchée par les arts de la rue et les arts plastiques, l'aménageur figure son territoire comme une scène maniant le récit, le temps et la théâtralité du projet urbain. La relation avec l'artiste se réinvente dans la fabrique de la ville.

3.1. La ville-scène, construire des espaces réversibles pour l'activité événementielle

Un nouvel ordre urbain émerge autour de l'investissement éphémère des lieux en plein-air et de l'autre la possibilité, comme au spectacle, de narrer le projet urbain. Les villes, nous l'avons vu dans le chapitre 3 s'ancrent dans un star-system concurrentiel et l'offre culturelle devient un point de démarcation et d'identification. C'est aussi une façon de communiquer sur l'attractivité de son territoire, ainsi comme l'explique Laurent Matthey « *Depuis environ trois décennies, on assiste à l'émergence d'un star system urbain dominé par des villes qui projettent à forts coups médiatiques leur image souriante et où, paraît-il, il fait bon vivre ; des villes qui « réalisent leurs rêves »* »⁸⁴³. Nantes est singulière car elle s'appuie sur une culture des arts urbains pour *ludifier* sa ville. C'est une scène ponctuelle, qui fonctionne en y ajoutant des dispositifs éphémères spécifiques, selon une organisation de la vie culturelle nantaise par projet, alors que d'autres métropoles s'appuient sur des équipements (musée, théâtre) comme à Montréal (voir encadré n°57). La métropole canadienne à l'occasion du projet de réaménagement du Quartier des spectacles a souhaité créer un théâtre urbain inversé qui accompagne la création artistique sur les espaces extérieurs du quartier. L'ensemble de l'équipement fonctionne selon des modalités très similaires à un théâtre à la différence que c'est un espace traversé et ouvert sur la ville. L'évocation de cet exemple nous montre la tendance généralisée de faire des villes accueillantes pour l'activité événementielle, en construisant des espaces réversibles en scène.

24/08/2017. Il s'agit de proposer une offre à destination des entreprises présentes sur le territoire. La mission de médiation auprès des habitants est transférée du côté du pôle urbain.

⁸⁴³ Matthey, *Building up stories*. p.16.

Encadré n°57 : la place des festivals à Montréal, Quartier des Spectacles



Figure 205 : La place des Festivals. Source, Ville de Montréal.

La place des Festivals s'insère dans l'ancien Red Light de Montréal, devenu Quartier des spectacles. Son nom provient de la concentration actuelle de théâtres dans un périmètre restreint. La place a été conçue comme un théâtre à ciel ouvert, en reprenant toutes ses fonctionnalités. Les coulisses sont disséminées en-dessous de la place et dans les différents bâtiments attenants. L'équipement est géré par le partenariat quartier du spectacle.



Figure 206 : La place des Festivals. Source, Emmanuelle Gangloff, mai 2014.

Figure 207 : Eozone, une œuvre est installée temporairement sur la place.

Source, Emmanuelle Gangloff, mai 2014.

Le partenariat dispose d'équipements scéniques temporaires pour répondre aux différentes fiches techniques des événements. Une régie fixe a été installée dans un immeuble attenant. Le parterre est totalement équipé, avec des arrivées d'eau, des arrivés d'électricités, des points d'accrochages et dispose, comme au théâtre, de dessous techniques.

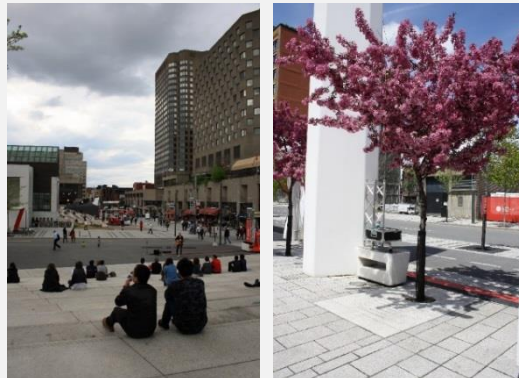


Figure 208 et Figure 209 : Focus sur les équipements scéniques temporaires.

Source, Emmanuelle Gangloff, mai 2014.

Le cas de l'aménageur nantais est rejoint par de nombreuses villes qui envisagent la réversibilité de leurs espaces urbains en scène. La prise en charge de l'espace urbain se pense en connexion avec une politique culturelle et s'ancre dans un récit cherchant à produire une *ville hédoniste*. Comme le note Maria Gravari-Barbas « *Le métier de l'aménageur s'est à ce point modifié qu'il intègre désormais une part plus importante du rapport affectif à la ville, du vécu, de l'imaginaire* »⁸⁴⁴. L'espace urbain doit alors être fonctionnel et signifiant dans le même temps. Pour produire un *espace urbain scénario*, les aménageurs cherchent alors à se doter de compétences scénographiques. Comme l'un des scénographes urbains interrogés nous l'indique : « *ce n'est pas un nouveau métier, je dirai que c'est un glissement de la scène dans la ville ou la ville devient de plus en plus scène.* »⁸⁴⁵. Lorsque la scène change, le rôle du scénographe évolue. Les espaces urbains ne sont plus uniquement considérés comme des espaces fonctionnels, Benjamin Pradel constate que la dimension ludique influence la façon de fabriquer la ville :

*« Devenues une composante essentielle des politiques urbaines, les logiques de loisirs influencent les choix d'aménagement, de requalification ou de gestion des lieux, articulent leurs temporalités avec celle de la vie locale et influencent les rythmes festifs, marquent l'expérience sensible de la ville en y distillant leur présence »*⁸⁴⁶

À partir de l'explosion d'une logique événementielle, la figure de l'aménageur-scénographe émerge à l'échelle macro organisant le changement à vue du territoire. L'aménageur gère l'espace-temps du projet pour produire les scènes de la transformation urbaine. Pour représenter la ville en train de se faire, il agit sur le chronotope urbain entre événement et logique pérenne, provisoire et durable. De leur côté, les agences d'urbanisme et d'architecture, pour répondre au besoin d'espace réversible en scène se dotent de savoir-faire en interne de scénographie. Ces derniers s'associent avec des professionnels de la scène. Ainsi le groupe des scénographes est sollicité par des concepteurs des espaces publics, comme l'indique le scénographe du festival des rendez-vous de l'Érdre :

*« Aujourd'hui il y a des agences d'architecture et d'urbanisme qui viennent me chercher pour répondre avec eux à un concours. Ou de paysagisme aussi, pour un concours de l'aménagement d'un parc. Parce que aujourd'hui un parc ce n'est pas qu'un parc municipal où l'on va se promener, on veut y créer des activités, un événement... Il y a une évolution des pratiques sociales dans la ville qui crée des besoins. Par récurrences il y a des pratiques qui se créent à un endroit et pour les spectacles c'est ça aussi. »*⁸⁴⁷

Nous avons pu observer dans le chapitre 2 que l'activité du scénographe dans l'espace urbain évolue, il ne s'agit plus simplement d'organiser l'espace de représentation pour un spectacle, mais d'organiser l'espace-temps de la ville en créant des porosités entre vie réelle et espace

⁸⁴⁴ Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*. p.132.

⁸⁴⁵ Cyrille Bretaud, entretien réalisé le 06/02/2015

⁸⁴⁶ Nathalie Fabry, Virginie Picon-Lefèbvre, et Benjamin Pradel, *Narrations touristiques et fabrique des territoires: quand tourisme, loisirs et consommation réécrivent la ville* (Paris: L'Oeil d'Or, 2015). p.8.

⁸⁴⁷ Cyrille Bretaud, entretien réalisé le 06/02/2015.

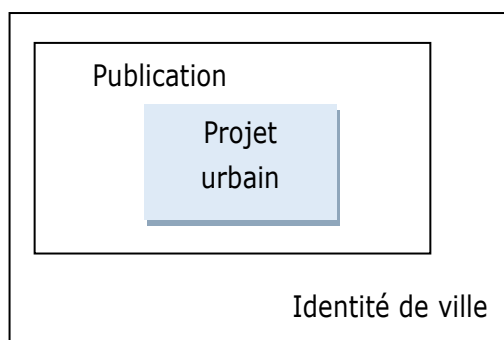
fictionnel. La ville-scène offre des possibilités de personnification d'un territoire, pour s'opposer à la ville générique et à des effets de globalisation. Le potentiel dramaturgique d'un territoire est exploité pour proposer des expériences singulières à ses habitants, dans l'objectif d'aboutir à une ambiance qui fait identité de ville. Les villes sont sensibilisés aux arts urbains, et plus généralement comme nous le rappelle José Rubio ; « *En terme politique il y a peut-être plus de liberté, certaines collectivités ont compris l'intérêt de la culture sur l'espace public, donc ça s'est plus démocratisé.* »⁸⁴⁸. Cet accroissement de l'activité événementielle a pour conséquence le besoin de rendre les espaces publics réversibles en espaces scéniques. Il s'agit de disposer d'espaces en *ordre de marche*, des lieux d'accroches pour la fabrique d'un imaginaire urbain.

3.2. De la ville-scène à la ville-théâtre, entre expérimentation et publication du projet urbain pour faire identité ?

Tout au long de l'étude de l'exemple nantais, nous avons vu que le territoire peut devenir une scène et que sur cette dernière, il y a — au-delà de l'action artistique présentée — une publicisation potentielle des transformations urbaines. La question est de savoir alors si, dans une forme de résonance historique, la ville scène-ouverte ne va-t-elle pas devenir un espace figé, et la ville, dès lors, un théâtre-instrument. Le risque est systématiser l'approche et de faire d'un espace identifié comme un lieu scénique ouvert à l'expérimentation, un lieu contraint. Le philosophe Bernard Stiegler énonçait que ;

*« Si l'on veut penser la vie culturelle, la vie de l'esprit, nous devons penser leurs inscriptions dans des dispositifs de publications. Au Théâtre, il est nécessaire pour avoir du public d'avoir de la publication. Ceci est indissociable à l'allitération de la cité. Le théâtre assume une fonction, c'est une scène publique, c'est une façon de faire public, l'espace public s'ouvre. »*⁸⁴⁹

Aujourd'hui le projet urbain est intrinsèquement connecté à sa spectacularisation afin d'inclure l'habitant dans le dispositif et amorcer son appropriation.



⁸⁴⁸ José Rubio, entretien réalisé le 15/04/2015.

⁸⁴⁹ Bernard Stiegler lors de son intervention lors du séminaire « Le spectacle dans le développement territorial », séminaire Valeur(s) 11/12/14, notes personnelles.

À travers l'exemple de l'événement *Green Island* nous avons considéré la mobilisation de l'artiste à différents moments au projet couplé à la volonté d'agir à différentes temporalités. Si l'objectif initial pour l'aménageur est d'appréhender les temps longs de la ville, cet exemple nous montre le déploiement d'une capacité à déployer le temps court et médian afin d'animer le territoire et de préfigurer le temps long du projet. Cette gestion du temps multiplie les connexions possibles avec les services de la ville. Dans une logique événementielle, l'artiste est sollicité tour à tour en tant que co-concepteur d'un projet d'aménagement, pour animer le chantier ou pour souligner la fin des travaux. Avec le couplage d'une politique culturelle et artistique, de nouveaux modes collaboratifs se mettent en place :

« il faut que les relations entre la Samoa et les services de Nantes Métropole changent de nature, d'une certaine manière. C'est-à-dire qu'au-delà des normes ou des chartes en vigueur, on doit inventer de nouveaux modes collaboratifs. On voit actuellement sur l'aménagement de Léon-Bureau qui donnera lieu à une proposition artistique d'Aurélien Bory sur l'espace public, même sur la voirie. On est dans l'obligation d'être inventif. Il faut à la fois concilier des normes et des règles de sécurité qui sont assez strictes et laisser la capacité à l'artiste de s'exprimer. C'est un travail de rapprochement entre les chefs de projet de la Samoa, les services techniques de Nantes Métropole et Le Voyage à Nantes lui-même ; qui demande beaucoup de mobilisation et de capacité d'adaptation et d'interprétation de la règle. Ça c'est vraiment très intéressant et très motivant en plus pour les équipes qui sont associées à ces processus expérimentaux. »⁸⁵⁰

De l'autre côté, l'aménageur dans une volonté de médiation et de publicisation de son action porte une attention à l'habitant/usager pour l'impliquer dans le projet urbain en développant sa capacité à pérenniser des actions éphémères :

« Là on a la perspective d'un nouveau projet dont le nom de code est Green Island II. Pour ce projet là il va s'agir de coproduire de l'espace public avec les habitants, selon des temporalités multiples. On va faire des installations éphémères sur les espaces publics, provisoires temporaires ou définitives. Il va falloir qu'on construise là aussi un récit pour essayer d'entraîner une partie de la population dans cette aventure qui a un caractère expérimental assez marqué. Ça nous permettra, en tous les cas, de concevoir l'aménagement de l'espace public avec un regard, je pense, neuf et sur une logique qui échappera sans doute à une approche simplement programmatique. Donc ça, ça nécessite de notre part une organisation, des méthodes de travail nouvelles et expérimentales, la mise en œuvre d'assistance à la maîtrise d'ouvrage ou de compétences autour de nous pour que ce projet aboutisse à bon port. »⁸⁵¹

Ainsi dans une ville qui a servi de décor à l'action théâtrale, puis qui est elle-même devenue une scène en trois dimensions, l'artiste le médiateur et l'aménageur collaborent et

⁸⁵⁰ Jean-Luc Charles, entretien réalisé le 09/12/2015.

⁸⁵¹ Ibid.

mutualisent leurs compétences pour scénographier la cité. Nous avons donc, entre le couplage du temps de l'espace et l'adjonction de signifiants, l'émergence d'une ville scénographiée. La culture scénographique du projet urbain qui émane n'est plus uniquement portée par l'artiste, mais est relayé dans les modes de faire le projet urbain et le projet culturel. Enfin cette culture scénographique interroge ce qui fait identité de ville, tout en mettant à jour des risques de patrimonialisation de ce que l'on peut considérer comme l'essence théâtrale du projet.

3.3. Conclusion du chapitre : sortir d'une approche pragmatique, une culture scénographique au cœur du projet de ville

Ce chapitre a été l'occasion de montrer l'inscription d'une culture scénographique du projet urbain révélant la figure de l'aménageur-scénographe. Ce dernier, en plus de composer avec la notion de scène urbaine, cherche à construire le récit du territoire qu'il aménage. Ayant au départ la volonté de représenter un territoire et de signifier symboliquement sa mutation, l'aménageur trouve — via une culture de l'éphémère — les moyens de mettre en vue les transformations urbaines. Partis de l'intuition de l'intérêt d'accompagner l'effervescence culturelle qui naissait en lieu et place des usines, les urbanistes, à l'aide d'un *plan-guide* s'emploient à révéler le territoire et son histoire industrielle et portuaire. Ces derniers cherchent à mettre en valeur des éléments signifiants du paysage composite de l'île par l'aménagement de perspectives qui ancrent le territoire dans un dispositif de vision. L'île de Nantes se transforme en une scène ouverte portée par une dynamique artistique qui s'empare des espaces publics comme lieux de représentations. L'intérêt est perçu de se rapprocher des modes d'interventions des artistes pour appréhender tous les temps de vie urbaine, et tisser un lien entre passé, présent, futur.

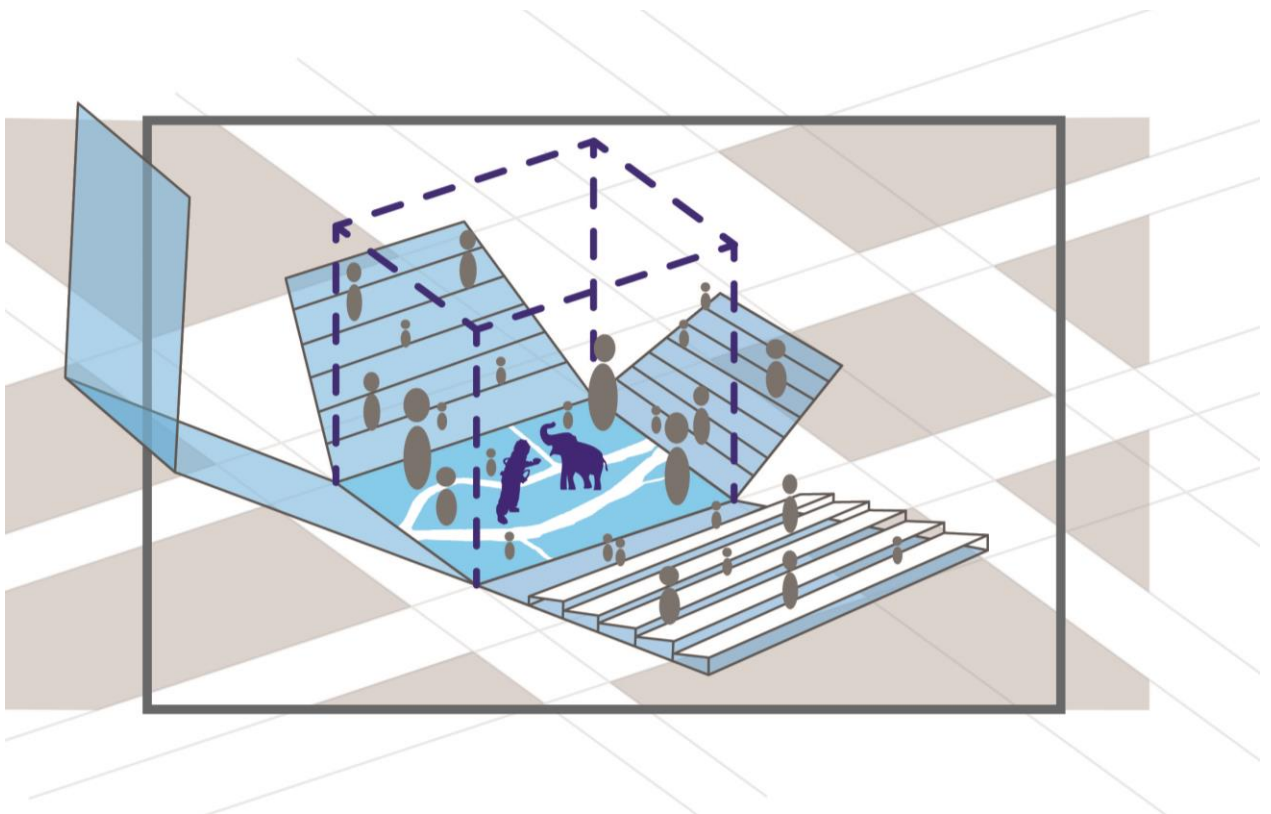
La Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique, dans ses missions, tient ponctuellement le rôle de scénographe en gérant l'espace et le temps du projet. Les temps urbains sont synchronisés avec les temps culturels et des expérimentations *in situ* sur le temps court font évoluer la place de l'artiste dans le projet. L'aménageur agit à l'échelle du territoire sur les liens entre artiste, public et projet urbain en développant un mode opératoire scénographique. Les espaces publics sont envisagés comme des lieux réversibles, qui peuvent se transformer ponctuellement en scène. Dans un accroissement des activités de loisirs, les événements favorisent un effet de dépaysement et la création d'une localité à partir de l'idée d'une invitation au voyage.

Plus largement, l'évolution des pratiques de l'aménageur autour d'une fonction de scénographie montre l'impact d'une institutionnalisation des pratiques éphémères issues des arts de la rue et du lancement d'une politique culturelle par projet. Il y a eu une oscillation entre expérimentations artistiques et prise de relais des pouvoirs publics locaux. Les faiseurs de ville opèrent des transferts progressifs de compétences et multiplient les connexions entre projet culturel et projet de ville. L'aménageur-scénographe agit comme connecteur entre les différents propos (architectural, artistique, économique) dans une mise en récit du territoire polyphonique entre créateur, gestionnaire, aménageur et usager.

Enfin, l'aménageur en s'impliquant dans la gestion du chronotope urbain trouve une forme de réponse à la crise de la planification, étendant ses champs d'interventions via l'accompagnement de projets artistiques. Ses missions s'élargissent, elles impliquent la médiation du projet urbain et en partie l'animation des espaces publics. Ainsi, ce qui était avant considéré comme futile, nécessaire simplement comme une sorte de supplément d'âme devient utile. Au-delà d'espaces fonctionnels, l'aménageur cherche à concevoir des espaces expérientiels pour renforcer l'attractivité du territoire dont il s'occupe. L'action artistique est valorisée à toutes les étapes de la construction de la ville à des fins de publication de l'intervention publique, d'implication de l'utilisateur, et de préfiguration d'usage. L'artiste est sollicité par l'aménageur pour sa capacité à toucher le public et à produire des moments urbains marquants. Ce dernier est en capacité d'ajouter du signifiant au territoire, par l'inclusion d'une dramaturgie et d'une dimension poétique, qui est propre à son intervention. Celle-ci peut compléter le récit qui fait identité de ville. Néanmoins, cela pose aussi la question du factice, et du pendant de la publication à des fins exclusives de communication. Sur la scène nantaise — depuis son apparition au début des années 1990 — la mise en récit du territoire est historiquement établit dans une démarche up/down où le récit de la ville s'est construit à partir de l'expression des artistes. Néanmoins, dans une phase de la gestion du fait artistique comme élément constitutif de la fabrique urbaine, l'instrumentalisation de l'action culturelle à des fins de communication pose question sur ce qui fait l'identité de ville. N'y-t-il pas le risque d'un inversement du processus d'allitération du récit où le propos artistique ne serait là que pour s'adjoindre à un récit de ville préétablit dès le départ par l'aménageur ?

Dans une ville événementielle, l'aménageur publicise son action en synchronisant fait urbain et fait culturel. La narration passe par la production d'images à partir d'éléments architecturaux et urbanistiques iconiques du territoire mais aussi de moments collectifs marquants. Avec ces pratiques qui se formalisent au fil du temps un changement de paradigme s'amorce à nouveau, ainsi il ne s'agirait plus pour l'aménageur de trouver les conditions d'une scène ouverte en ville, mais au contraire, de composer les espaces pour à nouveau construire la ville sur scène. Lorsque l'espace en scène s'échappe de l'édifice théâtral, les rôles se réinventent ; l'aménageur scénographie la ville, et le scénographe l'aménage. C'est ainsi que l'aménageur-scénographe s'attelle, à son tour, à rendre le territoire-scène signifiant, mettant la scénographie au cœur du projet de ville.

Chapitre Conclusif
La scénographie,
une question de point de vue
entre théâtralité et urbanité



Chapitre conclusif : la scénographie, une question de point de vue entre théâtralité et urbanité

« L'architecture théâtrale, comme le poète dramatique, est par essence inachevée, parce qu'elle est humaine. Elle naît du jeu et s'accomplit dans l'imagination du spectateur. Indispensable pour que cela ait lieu, elle s'efface au moment de ce que Stendhal nomme l'illusion parfaite »⁸⁵²

Le moment est venu de conclure cette réflexion. Si les architectures théâtrales peuvent varier au cours du temps, tout au long de ce travail de recherche, nous nous sommes intéressés à l'espace de croisement entre le poète et le spectateur ainsi qu'à la façon dont le jeu se détache entre réalité et fiction. Au commencement du jeu était la scène, et c'est précisément en suivant ceux qui la dessinent que nous avons souhaité savoir ce qui se passe lorsque la scène devient urbaine. Entre dispositif précaire et théâtre instrument, nous avons observé que la scénographie n'est pas attachée à l'édifice théâtral, comme on peut parfois le penser de façon contemporaine, mais à l'espace de la scène. Et, autour d'elle, la scénographie imagine, construit, et modèle l'espace pour faire exister le théâtre en ville et la ville sur scène. La scène traverse les univers – entre espace extérieur, lieu couvert et espace intermédiaire – pour aujourd'hui venir se fragmenter dans la ville. Cette dernière, à la faveur d'une attention nouvelle au sensible, à l'affect et au symbolique, se réinvente en scène. Ainsi, dans cette recherche, nous avons voulu montrer comment l'intérêt renouvelé pour la scénographie urbaine affecte la fabrique de la ville entre art et espace urbain, entre théâtralité et urbanité. Derrière cela, il est question de la manière d'insérer la création artistique et de son rôle dans la fabrique urbaine. Trois hypothèses ont guidé notre recherche.

Nous avons fait l'hypothèse que **la scénographie était urbaine** dans ses dimensions archéologiques **et que les fonctions de la scénographie étaient partagées par plusieurs acteurs** avant un enfermement au sein de l'édifice théâtral. Des points de connivences entre une pratique de la scénographie à travers les époques et ce que l'on appelle aujourd'hui la scénographie urbaine ont été mis avant. La deuxième hypothèse énoncée est **qu'alors que la scénographie est en plein extension, le groupe professionnel des scénographes – historiquement relié à une pratique théâtrale – se trouve face à un paradoxe**. L'élargissement des champs d'intervention du scénographe renforce sa légitimité en tant que concepteur, en même temps que cela le fragilise dans une dilution de sa pratique. Le développement d'une théâtralité hors les murs conduit à une évolution des fonctions prises en charge par la scénographie et par les scénographes. Nous avons observé les dynamiques qui concourent à une mutation des pratiques professionnelles. Lorsque la scénographie devient urbaine, c'est l'essence théâtrale qui se déplace dans la ville et les fonctions de la scénographie urbaine s'enracinent au cœur de projets urbains de grande

⁸⁵² Freydefont, *Le lieu, la scène, la salle, la ville*. p.42.

envergure. Enfin, nous avons considéré comme troisième hypothèse une **autonomisation de la scénographie urbaine par rapport à l'architecture théâtrale**. Avec l'essor de la ville créative et de l'activité artistique événementielle, les fonctions de la scénographie urbaine perdurent, en même temps que la société se spectacularise et la ville se théâtralise. À partir du moment où il y a une scène, la scénographie organise le lien entre la création artistique et l'aménagement urbain. Les interventions de l'artiste, de l'opérateur culturel et de l'aménageur sont valorisées dans la fabrique urbaine, chacun prend en charge à sa manière une dimension scénographique. Entre théâtre et espace public, la scénographie a toujours mis le spectateur en relation avec la cité.

Entre aspects archéologiques et pratiques actuelles, quatre grands points seront soulevés pour former la synthèse de ce travail. Dans une perspective historique, nous reviendrons d'abord sur l'espace scénique et ses variations architecturales — du dehors au-dedans, de l'espace fermé à la scène ouverte — qui placent la scénographie au cœur de la ville. Puis nous rappellerons **que la fonction de la scénographie est triple et qu'elle se décline dans l'espace urbain**, entre théâtralisation et mise en récit de la ville. Ensuite, nous **considérerons un modèle de ville** qui s'appuie sur une culture scénographique de l'espace urbain à la croisée des trois figures que sont l'artiste, le médiateur et l'aménageur. Des rapprochements s'opèrent et mettent à jour de nouvelles pratiques qui influencent durablement la fabrique urbaine. Le théâtre fait le projet urbain et le projet urbain devient théâtral, ces deux entités s'entrelaçant. Nous retracerons les limites d'une recherche à la croisée des mondes, entre scénographie, aménagement du territoire et économie. Enfin, nous proposerons de dégager **quelques perspectives offertes par ce travail**, dans la façon d'appréhender la ville comme objet d'étude ainsi que dans les approfondissements possibles autour de l'impact de la scénographie, entre interaction avec une population, identité, et phénomène de patrimonialisation dans la fabrique urbaine. Finalement, à travers l'étude de pratiques et de projets scénographiques, il s'agit de retracer la dynamique qui émerge lors de la passation d'un récit dans un espace et dans le temps, de l'artiste à la ville, de la ville à l'habitant et entre l'artiste et l'habitant.

1. Du dehors au-dedans, de l'espace fermé à la scène ouverte, la scénographie au cœur de la ville

En observant le mouvement de sortie hors les murs du théâtre et en s'intéressant à ceux qui prennent en charge la fonction de scénographie, nous avons souhaité à travers ce travail de recherche, porter un regard sur la dynamique qui s'opère entre scénographie et espace urbain. Il s'agissait de considérer la *scénographie urbaine* par rapport à la scénographie, faisant l'hypothèse d'une autonomisation de cette dernière par rapport au théâtre-monument. Puis, nous souhaitons, à travers l'étude du cas de la ville de Nantes, observer si l'émergence de la scénographie urbaine et l'intervention du scénographe traduit de nouveaux processus et modes d'actions propres à la ville événementielle, créative ou culturelle. Plus largement il s'agissait d'observer les conditions de développement d'une théâtralité au service d'une nouvelle urbanité.

1.1. Du théâtre à la scène, du jeu à l'espace, la scénographie comme moyen de donner à voir

Notre travail a débuté par la mise en évidence des liens qui ont toujours existé entre le théâtre et la cité, et, par effet de rebond, entre la scénographie et la ville. En effet, la scénographie tire ses origines du théâtre, selon la métaphore du berceau. Le théâtre est le berceau de la scénographie, et cette dernière, entre réalité et fiction, s'attache à la conception de l'espace dramatique, en étant reliée à la scène. D'ailleurs le terme de scénographie est composé de deux mots *skéné* qui désigne à l'origine une *tente*, une construction légère en toile qui servait d'abri aux acteurs et de *graphia* qui évoque le dessin. Le verbe *graphein* (*graphia* est issu du verbe *graphein*) est ambivalent. Il relève aussi bien de l'action de graver des caractères, c'est-à-dire écrire, en même temps qu'il relève du dessin de ces derniers. Apparu à l'Antiquité, l'ensemble du mot *skénographia* peut être alors traduit comme le dessin de la façade de la scène, en n'oubliant pas sa double dimension visuelle et graphique. Cette façade n'est pas une surface plane mais bien un dispositif machiné invisible pour produire l'illusion au service du drame au temps des tragédies grecques. Ainsi, comme l'avait déjà énoncé Luc Boucris⁸⁵³, lorsqu'on évoque la scénographie, le premier héritage concerne son attachement à *L'espace en scène*. Cette discipline naît en même temps que l'art du théâtre. Le jeu théâtral a besoin pour exister d'un espace organisé pour les acteurs et pour les spectateurs ; l'action jouée doit être regardée simultanément et la scénographie met en forme l'espace de la représentation. Dans cette dynamique, la représentation se joue à partir de la règle des trois unités⁸⁵⁴ entre temps, lieu et action, et la scénographie est située à leurs croisements. La scénographie correspond à une culture de l'espace qui rend lisible le drame par l'adjonction de signifiants sur scène.

Le deuxième héritage, est celui du plein-air. En effet, la scénographie est apparue avec la mise en place de dispositifs en extérieur pour donner à voir et entendre le drame. Dans l'Antiquité, les premières représentations sont en extérieur et un espace ouvert sur la ville est toujours conservé. Le théâtre s'adresse à l'ensemble de la population et a une vocation démocratique. Le théâtre médiéval théâtralise les espaces, avec l'implantation de scènes provisoires dans des lieux symboliques : parvis de temples ou d'églises, places et rues principales. Il n'y a pas de théâtres permanents, mais plutôt des dispositifs éphémères qui accompagnent les fêtes religieuses ; ce n'est qu'à la Renaissance, que sont érigés les premiers théâtres couverts en France. À travers les chapitres 1 et 2, nous avons montré que le rapport à la ville et au paysage a toujours été pris en compte avant l'enfermement du théâtre à la Renaissance au sein d'édifices dédiés.

Le troisième héritage concerne la dimension temporelle. Le théâtre est un art éphémère et selon les époques, ceux qui prennent en charge les fonctions de la scénographie imaginent des dispositifs scénographiques provisoires, facilement démontables, parfois mobiles, conçus pour durer le temps des représentations. Passant de constructions en bois provisoires, aux tréteaux, puis au sein d'un dispositif machiné avec la possibilité d'effectuer des changements

⁸⁵³ Boucris, *L'espace en scène*.

⁸⁵⁴ Boileau et Castres, *L'art poétique de Boileau-Despréaux / [Nicolas Boileau] ; avec des notes explicatives, littéraires et philologiques*, par G.-H.-F. de Castres, ... ; nouvelle édition par A. Klautzsch, ...

de décors à partir du XVII^e siècle, le scénographe a pour spécificité de gérer l'espace et le temps. Selon ce que Jean Herrmann a appelé *l'espace scénario*⁸⁵⁵, ceux qui prennent en charge la scénographie acquièrent cette compétence de la gestion des temporalités. La scénographie contemporaine est finalement en connexion directe avec la longue tradition des architectures éphémères et de plein-air. À travers les siècles, il s'agit d'organiser les rapports entre les spectateurs et la scène, et la discipline évolue à mesure que le dispositif de représentation change.

L'approche historique a été l'occasion de démontrer que la dynamique qui traverse les pratiques scénographiques contemporaines engage les deux significations données à la scénographie au cours de l'Histoire : le *sens originel* lié à l'organisation de l'espace scénique en plein air, et le sens de *Serlio* comme une technique liée à l'organisation des perspectives pour former le *theatron* : le dispositif pour voir. Aujourd'hui, ce terme peut être employé pour désigner à la fois un projet, une activité ou encore pour marquer une identité spécifique. Nous avons exposé le fait que la scénographie, en fonction des époques, était prise en charge par différents métiers, et, ce n'est qu'à partir des révolutions scéniques du XX^e siècle que cette dernière, à la faveur d'une revalorisation de l'espace de la scène, se rattache à l'édifice théâtral. Trois aspects qui caractérisent la scénographie dans ses dimensions archéologiques ont été mis en évidence. C'était un art de l'éphémère, en connexion avec le paysage environnant, qui apparaît lorsqu'il s'agit de concevoir l'espace de la scène. Les pratiques archéologiques de la scénographie étaient imbriquées à la ville, ménageant des espaces de représentation hors du temps quotidien. La scénographie et la ville se rencontrent à deux échelles en prenant en compte l'espace dans ses dimensions picturales et architecturales. Le dispositif scénographique organise le rapport à la ville, pour donner à voir, puis, sur scène, il s'agit d'organiser le rapport au spectateur. La scénographie organise l'espace du jeu mais n'est pas rattachée à l'édifice, le théâtre-monument. Ce dernier, est apparu afin de donner à voir le théâtre — le jeu — dans de meilleures conditions, et afin — entre-autre — de mieux pouvoir maîtriser les effets scéniques liés aux changements de décors. La scénographie organise les passerelles du réel à l'imaginaire, du physique au symbolique, de l'acteur au spectateur, en somme, selon des techniques qui lui sont propres — entre dimension picturale et architecturale — elle révèle le sens de l'espace. Lorsque les façons d'imaginer *l'espace en scène* sont remises en question, *l'espace de la scène* se transforme et l'art de *dessiner la scène* se dilue. La scénographie contemporaine recouvre alors des pratiques élargies revenant à ces différentes acceptions originelles.

1.2. De la scène à la ville, entre maîtrise du point de vue et reconquête théâtrale

Nous avons vu que la scénographie était reliée à l'espace de la scène, qui a longtemps été en plein-air. Néanmoins, progressivement, dans une volonté de mieux maîtriser le point de vue que le spectateur a sur la scène, des dispositifs de plus en plus complexes ont fait leur apparition. D'abord de nature à être en extérieur, l'application de la perspective sur scène fait

⁸⁵⁵ Jean Herrmann, « Pour un espace-scénario ».

évoluer les équipements scéniques, qui nécessitent de nombreux réglages techniques et une maîtrise totale du point de vue du public. Cela encourage la création d'édifices spécifiques au XVII^e siècle. Il y a donc un passage du plein-air vers un enfermement du jeu dans un lieu clos, puis couvert, et dans le même temps, un mouvement de structures provisoires vers des structures en dur. Le rôle de la scénographie n'est plus de distinguer un espace de fiction en ville, mais d'offrir un dispositif scénique spécifique qui reproduit le lieu de fiction. Le paradigme s'inverse alors : il ne s'agit plus de construire une scène dans la ville, mais de mettre la ville sur scène.

S'inspirant du modèle antique, à la Renaissance, l'art perspectif s'utilise au service de la *mimésis* pour figurer le réel. De nombreux effets et constructions scéniques sont mis en œuvre pour représenter et *faire croire* la rue, la ville, et tout ce qui établit un paysage sur scène. La maîtrise du point de vue s'ancre dans un système frontal et joue avec la profondeur de scène. L'emploi de la perspective linéaire implique un changement de pratiques où progressivement ceux qui occupent la fonction de scénographe cherchent à établir un dispositif de vision totalement coupé de l'environnement qui s'appuie sur la maîtrise du regard du spectateur. Ce dernier perçoit alors une image construite d'un réel transformé. Cette coupure s'opère avec l'arrivée de la boîte optique qui délimite des frontières physiques entre l'espace du jeu, l'espace du public et le monde réel. Ce passage à deux dimensions rend l'expérience de la boîte optique spectaculaire, le mot *scénographie* disparaît alors au profit du terme *décorations*. Ce changement de pratiques influence les spécialistes. Ceux, qui, au temps des tragédies grecques, prenaient en charge une fonction de *scénographie urbaine*, s'occupaient de la mise en relation entre un dispositif éphémère et son environnement et s'apparentaient à des architectes. Ceux qui prenaient en charge la boîte optique s'apparentaient plutôt à des peintres et/ou des machinistes expérimentés et se chargeaient de faire évoluer les décors de la représentation à l'échelle du cadre en fonction du drame. Dans cette recherche de transfiguration, il y a une mise en tension entre un espace visible et un autre invisible ; l'espace donné à voir au public émane d'un dispositif architecturé qui se coupe du réel pour rendre audible le récit, en même temps qu'il s'en imprègne pour éprouver la véracité du drame.

Par ailleurs, l'ensemble de la société évolue à partir du XVI^e siècle. Jouer sur la place publique devient progressivement impossible et les espaces scéniques se sont multipliés en même temps que l'offre de divertissement profane s'étendait dans la ville. Pour autant, avec la révolution industrielle, le théâtre s'embourgeoise, les nobles sont remplacés par une classe de privilégiés, qui se déplace au théâtre pour se donner elle-même en spectacle. Le théâtre devient payant, ce qui éloigne les classes populaires⁸⁵⁶. Les théâtres-monuments dans les grandes villes ne revêtent pas le caractère populaire des anciens lieux de représentations comme les jeux de paumes ou encore les théâtres privés du Boulevard du Crime. Ainsi, dès la fin du XIX^e siècle, un certain nombre d'artistes cherchent à s'affranchir des codes de ce théâtre-instrument qui semble alors très figé d'un point de vue spatial et social. L'espace de la scène revient au centre des attentions, le rapport frontal est réinterrogé, les artistes

⁸⁵⁶ Sonrel, *Traité de scénographie*.

souhaitent se rapprocher du public en atténuant la frontière physique entre la salle et la scène. Nous n'avons pas abordé les transformations qui ont eu lieu ensuite au sein même des théâtres pour nous focaliser sur le mouvement qui s'opère au même moment, c'est-à-dire une sortie de l'activité théâtrale hors de son architecture dédiée. Entre-temps, avec la revalorisation de l'espace scénique, la profession de scénographe émerge. Depuis, elle n'a eu de cesse d'étendre ses champs d'interventions en même temps que la théâtralité se diffusait à l'extérieur. Nous pouvons donc affirmer un retour aux origines, qui n'est pas toujours identifié comme tel, tant les pratiques de la scénographie se sont institutionnalisées au sein du bâtiment parapluie qui abrite l'activité théâtrale, le théâtre-temple.

Dans nos travaux, nous avons souligné le fait que l'enfermement du théâtre au sein d'édifices dédiés était motivé par la mise en place de meilleures conditions de représentations. La présence d'une cage de scène machinée permettait aux spectateurs d'accéder — par le biais d'effets spéciaux — à une dimension spectaculaire du jeu. Mais dans le même temps lorsque la maîtrise du point de vue n'est plus réinterrogée en fonction du drame joué, le terme scénographie disparaît au profit des mots *décor* et *décorations*. Lorsque le système de représentation est figé dans un dispositif unique qui aplanit le décor, les fonctionnalités de la scénographie ne sont plus valorisées. Ces dernières réapparaissent à la faveur des révolutions scéniques du XX^e siècle où un certain nombre de réformateurs tels que Craig ou Appia, réinterrogent l'espace de la scène et le rapport au spectateur. Ensuite, nous avons vu que même si la scénographie est rattachée à l'espace de la scène, son évolution est liée aux transformations sociétales vis-à-vis de l'art dramatique. Enfin, nous avons pu observer que même si la profession de scénographe s'était construite dans les années 1960 à partir du lieu théâtral, elle n'a depuis eu de cesse d'élargir ses champs d'intervention, en même temps que la théâtralité se diluait à nouveau dans la société. En effet, à côté du rejet du rapport frontal que provoquait le théâtre classique, il y a un mouvement de théâtralisation des arts comme la sculpture et la peinture. D'un côté, il y a une mutation du théâtre qui remet le drame au centre, et, de l'autre, une mutation des arts plastiques qui se théâtralisent. Le scénographe n'est pas attaché à l'espace théâtral mais à la scène, et les scénographes sortent en même temps que la scène s'échappe de l'édifice théâtral. La scène se réimplante à nouveau au cœur de la ville, entre théâtre et public. Enfin, nous avons pu observer à travers l'exploitation de l'espace scénique en trois dimensions, la revalorisation des fonctions de la scénographie. Ces dernières trouvent une forme d'indépendance par rapport au spectacle vivant à la faveur de nouvelles formes de ville, d'une gouvernance par projet, et de la prise d'importance de la culture au sein des métropoles.

1.3. De la scénographie à la scénographie urbaine, une fonction triple qui s'autonomise

Enfin le dernier point qui met la scénographie au cœur de la ville est l'évolution des rapports entre théâtre et ville. Avec la naissance de l'urbanisme et la montée en puissance des centres métropolitains comme acteurs économiques sans intermédiaire, des fonctionnalités issues d'une culture dramatique s'autonomisent, réactivant un lien archéologique entre théâtre et cité. L'émergence de la fonction de scénographie urbaine est mise au service de la spectacularisation des villes, de la théâtralisation des espaces publics, faisant des espaces

précaires des lieux d'expérimentations artistiques. Cela permet de réinventer les rapports que les habitants ont à leur ville en fabricant un imaginaire urbain. En France, ce mouvement s'est accéléré après les événements de Mai 68. La société a eu besoin de lieux de publication et l'espace public est apparu comme un lieu de croisement potentiel de la société. A partir des années 1970, les artistes font de l'espace public un terrain d'expression, la ville devient un arrière-plan de l'action théâtrale. Le XX^e siècle a connu un essor sans précédent de l'offre théâtrale hors les murs qui se décline sous toutes les formes, urbaines, foraines, circassiennes, renouant avec les aspects archéologiques de la scénographie. Les lieux de scène se multiplient, et la ville dans son ensemble est prise pour une scène à 360 degrés. La démocratisation culturelle et la volonté d'instaurer un nouveau rapport au public ont favorisé les expérimentations artistiques éphémères en plein-air. Dans le même temps, à l'extérieur, les centres urbains se développent et convoquent une théâtralité des espaces pour renforcer leur attractivité. La scénographie accompagne alors cette évolution de l'interface entre le jeu, les interactions et les procédés de mises en vues. Ainsi l'apparition du concept de *scénographie urbaine* peut être vu comme une réponse à la prise en charge de la fonction de scénographie dans la ville contemporaine qui, tour à tour, se transforme en espace de représentation, espace de jeu, ou encore en éléments de décors. Le milieu artistique réinvente les fonctionnalités de la scénographie théâtrale, qui, avec ces pratiques qui paraissaient nouvelles, évoluent.

Notre recherche a mis en évidence la transposition des trois principales fonctions de la scénographie de théâtre lorsqu'elle est opérante dans la ville. Il s'agit de la gestion du rapport acteur/spectateur, de l'espace et du temps, et du rapport entre réalité et fiction. Entre art et aménagement, **ces dernières se déclinent** en même temps qu'évolue la place de création artistique dans la fabrique urbaine.

Dans une autonomisation par rapport au théâtre, en même temps que la théâtralité se propage à la faveur d'un brouillage des arts⁸⁵⁷, **le rapport acteur/spectateur au théâtre se transpose dans la ville comme la prise en compte du rapport entre l'œuvre et son public.** Initié par les artistes, ce nouveau rapport à l'utilisateur ou à l'habitant est relayé par l'institution. La ville créative est productrice d'événements (ville événementielle) et d'ambiance (ville sensible) afin de marquer sa différence. Les espaces urbains sont mis en spectacle, les métropoles cherchent à se représenter, l'utilisateur devient tour-à-tour spectateur, acteur et consommateur de l'expérience artistique. Plus largement il est question de la prise en compte de la relation au vivant et de l'interactivité dans la ville contemporaine, entre proposition artistique et appropriation du cadre de vie. Une des autres fonctions de la scénographie opérante dans la fabrique urbaine est la gestion de l'espace et du temps. **La gestion des changements de décors au théâtre se traduit par la prise en compte de l'éphémère et une maîtrise de la chronotopie urbaine** en relation avec la mise en événement de la ville. Enfin **le dernier aspect transposé est la gestion du rapport entre réel et fiction qui se traduit par l'organisation d'un décalage et la constitution d'un imaginaire d'urbain.** Derrière cette maîtrise des temporalités se pose plus largement la

⁸⁵⁷ Adorno et Lauxerois, *L'art et les arts*.

question du rapport de la ville au récit, tour-à-tour relayée par les différents acteurs de la ville (artiste, opérateur culturel et aménageur). Ainsi, les pratiques scénographiques influencent l'action publique dans la façon d'intégrer le public-population, d'inclure l'artiste et de construire l'identité d'une ville.

Avec cette évolution des pratiques, s'opère aussi un changement d'acteurs. En effet, alors que la main a d'abord été donnée aux artistes pour réinvestir la ville, ce sont de plus en plus souvent les services de la ville et les aménageurs qui se saisissent des fonctionnalités de la scénographie. Elles ne sont plus forcément liées au théâtre mais mettent plus généralement en tension les liens entre les pratiques artistiques, le public et le territoire. À partir d'une revalorisation des fonctions de la scénographie et de leurs aspects opérationnels dans d'autres domaines d'interventions, le groupe des scénographes se structure et bientôt de nouveaux acteurs se saisissent des possibilités de la scénographie urbaine. Entre développement culturel et développement urbain, de nouveaux modes de production des villes émergent. Il n'est plus tant question de théâtre et d'espace public, mais plus généralement de formes artistiques qui proposent un nouveau rapport au monde entre jeu, interaction, et mise en récit.

2. La ville comme scène ouverte, les fonctions de la scénographie urbaine relayées au sein du cas de Nantes

Dans ce travail, à travers une approche historique puis par le biais d'une étude de cas, nous avons mis en exergue la dynamique qui s'opère quand la scénographie devient urbaine, à partir d'actions artistiques éphémères qui appellent à la mise en place de nouveaux modes d'action publique, de nouvelles pratiques professionnelles et qui influencent les formes urbaines. Nous avons pu observer que Nantes est un laboratoire des formes que peuvent prendre les projets de scénographies urbaines. La culture est encadrée dans la ville symboliquement et physiquement, depuis les années 1990, la métropole ligérienne s'est progressivement ouverte à toutes les formes de dispositifs scénographiques éphémères et pérennes. Comme nous le rappelle François Duconseille « *La ville est comprise comme un territoire artistique, un espace d'écriture d'expressions pérennes ou événementielles, la scénographie devient urbaine, le monde devient une scène publique à investir de l'intérieur mais aussi à déplacer* »⁸⁵⁸. Lorsque la scène se superpose à l'espace public, les fonctionnalités qui sont rattachées à la scénographie s'exportent. Dans notre étude de cas, nous avons pu observer comment des artistes de rue, qui souhaitent *construire pour et avec la rue*, ont fait de la ville une scène à 360 degrés. La capitale ligérienne est redevenue une scène pour des raisons théâtrales, puis cette dernière s'est ouverte à tous les arts. D'abord les artistes ont souhaité prendre la ville comme arrière-plan de l'action théâtrale renouant avec sa dimension populaire, et des pratiques archéologiques. Les compagnies de rue, dans un rapport d'échelle inédit, théâtralisent l'espace urbain et transforment la ville en un espace de représentation.

⁸⁵⁸ François Duconseille, Jean-Christophe Lauquetin « « Du scénographique » Porosités et extensions des pratiques et de l'enseignement de la scénographie » in Boucris et al., " *Qu'est-ce que la scénographie ? Qu'est-ce que la scénographie.* p.243.

Puis, portés par la mise en place de festivals consacré à l'art contemporain, des artistes de *l'in situ* ont à leur tour intégré une dimension scénographique pour sociabiliser leurs œuvres. Enfin avec la multiplication d'installations artistiques présentes sur l'espace public, la scénographie est employée à des fins de mettre en réseau les œuvres et de représenter le territoire. Nantes, prise comme une scène, a intégré à sa manière des fonctions de la scénographie urbaine au cœur de son projet métropolitain. Lorsque la ville est superposée à la scène, la scénographie est revalorisée comme culture de l'espace à part entière, elle s'échappe de l'édifice théâtral, et influence la manière d'imaginer la construction des centres urbains.

2.1. La valorisation et la prise en compte d'un public-population, de la catharsis à l'expérientiel.

En premier lieu, nous nous sommes intéressées à la façon dont le rapport acteur/spectateur est pris en charge au théâtre à travers les époques. Lorsque la scène est urbaine, nous avons montré que la scénographie devient opérante en ville pour organiser les liens entre un public-population et la création artistique. Le terme de public-population — dont la paternité est souvent attribuée à Michel Crespin — émerge dans les années 1970. Les artistes s'en emparent pour décrire leur volonté d'aller chercher le public là où il se trouve, c'est-à-dire dans les rues. Cela correspond à l'audience d'un spectacle en accès libre, gratuit qui se joue sur l'espace public. Le spectacle de rue mélange un public averti et une masse de personnes qui de facto passent par-là, une population-passante, et dont le regard est détourné le temps du spectacle. La prise en compte du public dans l'établissement d'un dispositif scénographique existe depuis la Grèce antique. La scénographie urbaine valorise cette fonctionnalité. Celui qui endosse le rôle du scénographe urbain prend en charge de ce que Louis Jouvet a appelé le diagramme dramatique, c'est-à-dire le rapport scène/salle, autrement dit la connexion entre le spectateur et l'acteur. Cela nous renseigne sur une nouvelle façon d'appréhender la population dans son rapport à la ville.

La catharsis

Alors que la scénographie est née en même temps que la tragédie, la catharsis au sens entendu par Aristote dans *La Poétique*⁸⁵⁹ pourrait se définir comme l'épuration des passions par les moyens de la représentation artistique. Le spectateur, en assistant à une tragédie, en quelque sorte, se libère de ses émotions. La structure théâtrale grecque institutionnalise — avec un dispositif pour voir — les rapports entre public et représentation. Le public éprouve la catharsis et les limites entre ce que l'on appellerait aujourd'hui théâtre amateur et théâtre professionnel sont minces. Lorsque le combat et la mise à mort réelle remplace le jeu théâtral à l'époque romaine, ce que l'on nomme scénographie disparaît. Si tant est que l'on peut faire des comparaisons entre des pratiques anciennes et actuelles, lorsque la ville se transfigure en scène, les artistes entremêlent l'expérience de la catharsis avec l'expérience de la ville, selon une culture dramatique. La ville scénographiée implique l'habitant, devenu spectateur des

⁸⁵⁹ Aristote, *La Poétique*.

transformations urbaines, entre actions artistiques théâtralisées et projets d'aménagement du territoire.

L'interaction

Aujourd'hui, il y a enchevêtrement physique de la scène et de la ville prise comme espace de représentation, ce qui amène un nouvel ancrage de l'essence théâtrale dans la cité. À travers le théâtre puis avec les arts urbains sous toutes ses formes, l'analyse des œuvres nantaises (voir chapitre 5-6) nous montre que la scénographie existe dans un besoin d'interaction avec la création présentée. Alors que les compagnies de théâtre de rue réinventent le rapport avec la population en proposant des parades urbaines qui s'appuient sur les aspérités de la ville comme matière de création, les artistes de l'art contemporain s'interrogent sur le rapport au contexte et à la façon dont le public perçoit les œuvres. L'essor d'œuvres d'art contextuelles, incluant des dispositifs interactifs et participatifs, témoigne d'une proximité grandissante entre scénographie et œuvre d'art. A Nantes, dès la mise en place de la Biennale Estuaire, les œuvres ont en commun d'être *in situ*. La commande est faite aux artistes de créer une installation qui fait écho à son environnement, en jouant du décalage ou en mettant à l'honneur le paysage ligérien. Il ne s'agit pas d'exposer des installations déjà réalisées, mais de constituer une collection d'œuvres qui interpellent, dans leurs processus de création, le territoire pour en offrir une vision sensible. Cette contrainte implique pour les artistes de penser à l'interaction avec le public et à la mise en représentation des œuvres. L'artiste lui-même ou l'opérateur culturel anticipe la façon dont l'œuvre interagit avec le territoire dans la relation au contexte et au public. Dans ses choix, l'équipe de direction artistique des différents événements prend en compte la façon dont se *socialise* l'œuvre et dont cette dernière interagit avec le public. Plus récemment, le festival Le Voyage à Nantes multiplie la dissémination de *playgrounds (espaces de jeu)* conçus par des créateurs locaux dans l'agglomération et encourage le public par le jeu à devenir l'acteur involontaire d'une œuvre-expérience.

L'expérientiel

À l'heure de la ville sensible, une attention est portée à l'espace dans son adjonction de signifiant mais aussi dans le moyen d'interagir avec la population par les sens. Après que les artistes aient souhaité interpeller la population en se représentant dans la rue, ces dernières années, l'audience est de plus en plus souvent conviée à participer à la création d'un spectacle ou d'une œuvre qui prend place sur l'espace urbain comme l'indique Chloé Langeard :

« Cette injonction à la participation se déploie aujourd'hui dans le secteur artistique et culturel, prenant, au-delà de la forme politique, une forme esthétique. Interpellés en tant que citoyens, les publics sont appelés à devenir tour à tour partenaires et co-producteurs de ces formes artistiques. »⁸⁶⁰

L'immersion dans un récit prend alors des formes diverses où l'habitant peut se trouver co-créateur d'un projet artistique. Par ricochets, le projet urbain s'en trouve impacté et l'utilisateur

⁸⁶⁰ Langeard, « Penser les catégories de pensée ». p.173.

devient un potentiel co-concepteur d'aménagement. Nantes, se transformant en ville scénique, a pu interroger de manière détournée les acteurs de la fabrique urbaine sur la place du *sensible* dans l'aménagement urbain. Notre recherche a néanmoins mis en évidence les limites de la prise en compte du public-population en tant que masse, et ne pose pas la question des variations entre perceptions individuelle et collective. Nous nous sommes concentrés sur les rapports spatiaux et symboliques entre la scène et la salle transposés à la ville. Dans de plus larges perspectives, l'approche pourrait être complétée par l'étude de la perception des spectateurs d'une œuvre dans son rapport à la ville.

La montée en puissance du besoin de maîtrise du lien œuvre/spectateur a un effet positif sur la valorisation de la dimension sensible et poétique de la ville. Une attention nouvelle est portée sur la façon dont le public réceptionne l'œuvre et s'intègre au récit urbain. Le scénographe crée l'implication physique et symbolique du public dans le récit, ce que qui se traduit dans la ville par l'adjonction de signes autour d'éléments iconiques comme Le Grand Éléphant. Nous l'avons vu au sein des chapitres 4-5-6, il y a un besoin d'éprouver à nouveau la catharsis, d'atténuer les tensions dans les centres urbains et de les rendre agréables à vivre via la production de moments urbains festifs. La métropole se raconte telle une *happy city* et encourage la diffusion d'une image de ville où il fait bon vivre en suscitant auprès de la population des sentiments sympathiques et en multipliant la conduite d'*expériences artistiques interactives*. Initiée par les artistes, la prise en charge de l'interactivité dans les espaces urbains au court du temps a été relayée par les services de la ville. Néanmoins le risque est que la scénographie devienne un levier pour lisser les rapports entre les habitants et leur cadre de vie, où l'institution ne s'attacherait à montrer que les bons côtés dans une spectacularisation des espaces urbains. L'attractivité semble passer par la production d'expériences urbaines inédites qui font appel aux émotions et aux sens. Un autre risque se loge dans la perte progressive de la dimension utopique du projet artistique dans une forme de dépendance au projet de ville, et, de perte d'autonomie des artistes vis-à-vis des structures culturelles locales. Cela fait écho aux pratiques anciennes, lorsqu'à l'époque romaine le théâtre disparaît passant des jeux scéniques — *Ludi Scaenici* — aux jeux du cirque — *la gladiature* — dans une perte de confrontation à la catharsis et un retour au réel.

Dans cette ville représentée, l'intégration de la population paraît être une composante essentielle pour éviter la production d'un espace public simulacre où finalement tout serait policé et réglementé par l'institution qui construirait le récit d'une ville factice vidée de sens. La scénographie délimite ce que Svoboda a dénommé « *la ligne de partage des eaux* »⁸⁶¹ entre la scène et la salle. Dans une agglomération qui emploie la culture comme levier de développement, cela consiste à aménager les conditions d'interaction entre une œuvre, son contexte et son public. Ce dernier quitte progressivement sa place de spectateur, pour devenir acteur en même temps qu'une pérennisation de la culture scénographique s'opère.

⁸⁶¹ Joseph Svoboda « La ligne de partage des eaux » in Freydefont, *Petit traité de scénographie*. p.125.

2.2. De l'éphémère au séquençage de points de vue, l'essor d'une culture événementielle de la ville à des fins utiles

L'un des autres points fondateurs de notre travail a été de s'intéresser à la figure de la ville événementielle⁸⁶² et de voir comment le développement d'une activité artistique éphémère a fait évoluer les modes d'actions pour animer les espaces urbains et fabriquer la ville.

L'éphémère au théâtre

La notion d'éphémère est intrinsèque au théâtre, la représentation d'un spectacle étant délimitée dans le temps. Adolphe Appia nous éclaire sur l'usage des temporalités ; « *Dans l'espace, la durée s'exprimera par une succession de formes, donc par le mouvement. Dans le temps, l'espace s'exprimera par une succession de mots et de sons, c'est-à-dire par des durées diverses qui dictent l'étendue du mouvement.* »⁸⁶³. La gestion des temporalités appelle le mouvement, selon le principe des changements de décors au sein de l'édifice théâtral. Lorsque les arts vivants sortent de *la boîte noire*, il s'agit de prendre en compte le rythme dans la création d'espaces provisoires. La scénographie manie l'unité de temps pour symboliser le lieu de l'action. Ainsi, nous avons concentré notre étude à l'observation de projets scénographiques par le prisme de l'éphémère, en éloignant d'emblée les projets présents sur le terrain nantais qui s'appuyaient exclusivement sur le sens perspectiviste de la scénographie. Nous avons découvert ensuite une des spécificités de l'exemple nantais qui est d'avoir mis en place un jeu des temporalités à l'échelle d'une ville, avec l'emploi par tous les acteurs de la scénographie urbaine de ce que nous avons appelé la pérennisation de l'éphémère. Au sein de la métropole ligérienne de ces dix dernières années, nous assistons au passage d'une production éphémère utopique et expérimentale à la mise en œuvre d'un éphémère qui dure. Derrière cela, les gestionnaires de l'espace urbain acquièrent des compétences scénographiques par une maîtrise de l'espace et du temps. Nous avons donc délimité des typologies de projets au regard de leur utilisation ponctuelle dans la fabrique urbaine puis étudié aussi différents cas limites qui ne sont pas par essence éphémère, mais qui s'imprègnent très fortement d'une culture de l'éphémère comme l'équipement des Machines de l'île ou encore le projet urbain de l'île de Nantes.

La gestion de l'espace et du temps dans la ville

Nantes est une ville qui se joue des temporalités. En accueillant des spectacles de rue autour de la Saga des Géants, elle a habitué la population à la conduite de scénarios prospectifs. Grâce à la présence des artistes sur le territoire, la temporalité est présente dans les spectacles, à l'échelle de la journée, de la semaine ou des années. Les équipes municipales se sont habituées à organiser les va-et-vient entre saisonnalité ou cycles de productions artistiques. L'expérience sensible s'opère aussi dans la durée, et à la possibilité de jouer avec, en arrêtant le temps quotidien urbain, avec des temps-forts ou au contraire, en faisant perdurer des expériences fugaces dans la mise en place d'un *storytelling* qui s'appuie sur une culture de l'éphémère. Les pouvoirs locaux ont saisi la capacité des artistes à raconter des

⁸⁶² Chaudoir, « La ville événementielle ».

⁸⁶³ Appia, *L'œuvre d'art vivant*. p.18.

histoires et à établir des supports communs à l'imaginaire urbain, ceux-ci ont ensuite pu être largement relayé par la gouvernance. Depuis, ces initiatives se sont institutionnalisées, laissant des traces physiques dans la ville, avec l'installation d'œuvres pérennes, éléments agrippeurs de mémoires, mais surtout avec le colportage d'images, de sensations et d'un langage dédié. Ce type d'expérience issu d'une culture des arts urbains imprègne la ville d'une dimension esthétique qui lui est singulière, et qui est complétée par un ensemble d'interventions artistiques urbaines et éphémères.

Le récit porté par l'artiste (issu à Nantes d'une culture du monumental éphémère et de l'art contextuel) est venu s'entrelacer dans la construction d'une identité métropolitaine qui s'est organisée autour de moments urbains marquants. La multiplication d'expériences engendre des phénomènes d'apprentissage pour la ville qui s'est habituée à se raconter dans un jeu des temporalités et la multiplication d'images décalées.

Pérennisation de l'éphémère

Trois périodes distinctes sont ressorties à travers l'étude du cas nantais, elles correspondent à différentes manières d'appréhender la culture et l'événement. La ville, sous l'impulsion politique d'une nouvelle équipe municipale arrivée en 1989, était prête à accueillir les arts vivants et à multiplier les scènes éphémères sur son territoire. Avec l'arrivée des artistes défricheurs, la première phase (1989-1997) correspond à une période d'expérimentation. La seconde phase porte sur l'institutionnalisation avec la mise en place d'une politique culturelle autour de la pérennisation de l'éphémère (1997-2007). Enfin, la période (2007-2017) correspond à une troisième phase de gestion du *fait artistique* comme un mode de vie à la nantaise. A travers les chapitres 5-6, nous avons démontré la manière dont la gestion du temps initiée par les artistes est devenue un moyen pour l'acteur culturel de moduler son action et pour l'aménageur de faire évoluer la conduite de projets urbains.

Alors que la convocation du temps long est habituelle pour les professionnels de l'aménagement, nous avons montré comment suite à l'institutionnalisation d'une culture de l'éphémère, ce que nous avons appelé le temps médian — dans une dualité entre le court qui reste, et le long qui s'en va — s'ajuste en fonction des usages et de la place prise par les dispositifs artistiques éphémères dans le récit de la ville. Ce temps médian a été employé par les opérateurs culturels et urbains dans une démarche incrémentale. Le projet éphémère peut préfigurer le projet pérenne. À contrario un projet pérenne qui ne trouve pas son public ou son usage peut disparaître. Progressivement les acteurs de la fabrique urbaine, à travers l'emploi de l'éphémère, se laissent une marge de manœuvre pour expérimenter et animer le temps présent. La pérennisation de l'éphémère s'opère à différents niveaux. D'abord dans sa conception, le projet durable inclut toujours une amorce événementielle. Ensuite, l'événement a un impact sur le temps au-delà de sa durée propre, entrant en résonance avec le récit de ville. Le temps médian est utilisé pour connecter ce qui constitue des micro-événements avec le temps long, celui des transformations territoriales. Ensuite au cœur du temps médian, le temps court est pensé pour animer le temps présent et permettre d'expérimenter des situations qui pourraient perdurer. Ce jeu des temporalités, entrouvre la possibilité d'expérimenter, d'ajuster et de séquencer en permanence un projet de développement territorial.

Séquençage de point de vue

L'essor d'une culture de l'événementiel a mis en évidence une nouvelle fonctionnalité de la scénographie lorsque le fait culturel devient un fait urbain. En effet, la pérennisation de l'éphémère fait émerger la figure de l'aménageur-scénographe (voir chapitre 6). Ce dernier peut agir sur le chronotope urbain en organisant des scènes urbaines entre elles dans l'espace et le temps, et, établir un lien entre passé, présent et futur. Enfin, alors que l'art est entré dans un mode de vie à la nantaise, la gestion des temporalités par rapport à l'espace se gère de deux manières : à l'échelle du projet urbain, mais aussi, de plus en plus, à l'échelle du public, avec l'inclusion d'une dynamique temporelle qui l'amène à se déplacer. Les espaces urbains, au-delà de leurs aspects fonctionnels sont envisagés comme des séquences urbaines et le parcours offre une compréhension du territoire entre espaces construits et lieux figurés.

Cette façon nouvelle de corréler projets culturels et urbains a des côtés positifs. Le culturel et l'événementiel sont associés dans une dynamique de projet. En effet, la capitale ligérienne n'a pas fait le choix au préalable de construire un équipement culturel totem. La politique culturelle s'est développée via les structures publiques locales qui chacune mettent en place des projets culturels et les font exister par le biais de l'événementiel. À Nantes, ce qui se passait en surface sur l'espace public devenu scène a modifié en profondeur les pratiques pour donner un nouveau souffle à *la belle endormie*. Nous avons vu que l'institutionnalisation des procédés scénographiques par les gestionnaires de l'espace urbain font que la ville de Nantes est aujourd'hui *en ordre de marche*. L'agglomération s'est progressivement dotée d'équipes capable de porter une attention à la gestion de l'espace et du temps, au rapport au contexte, à la prise en compte des interactions, et peut ainsi mettre en œuvre une multitude d'actions artistiques éphémères. Néanmoins dans le même temps, depuis une dizaine d'années, on commence à percevoir les revers de la pérennisation de l'éphémère avec la perte de la dimension utopique et décalée de l'action artistique éphémère. Cela soulève un risque de patrimonialisation de cette culture de l'éphémère, qui perd de son essence théâtrale pour finalement renouer avec un art de l'embellissement à l'opposé de l'intention initiale. Le risque est de passer d'une scène dynamique à une scène statique où l'institution aurait le monopole et l'exclusivité sur ce qui est donné à voir dans la ville et sur ce qui doit être conservé. À ce sujet, nous avons limité notre recherche au regard de l'éphémère qui dure, en choisissant de ne pas traiter les effets sur le paysage et l'esthétique des villes dans ses aspects perspectivistes. Les liens entre urbanisme, scénographie, paysagisme pourraient être approfondis. Dans la ville événementielle, nous observons une mutation dans le déploiement d'une théâtralité à des fins populaires mais aussi à des fins économiques. L'éphémère est vu comme un outil pour fabriquer le territoire, entre livraisons des espaces publics, lancements d'événements et mises en récit.

2.3. L'adaptation de l'institution entre ville en ordre de marche et conformisme

Le dernier point que nous souhaitons mettre en évidence est la façon dont le spectaculaire entre en résonance avec les modes d'action publique et évolue face à des phénomènes de routine. Nous avons vu dans cette recherche l'adaptation constante des services municipaux face aux propositions artistiques, afin de les accompagner et aussi de s'en inspirer pour faire évoluer leurs propres procédés d'intervention sur l'espace urbain. Ainsi, il y a un apprentissage dans la façon de rendre des espaces urbains réversibles en scène, d'animer le quotidien par l'événementiel et d'appréhender le spectaculaire pour amorcer des transformations urbaines.

Le spectaculaire pour amorcer des transformations urbaines

Avec le mouvement populaire de sortie hors les murs du théâtre, les arts de la rue ont permis d'inverser le rapport des proportions urbaines. Les gens ont pu, grâce à des dispositifs scénographiques spectaculaires — dans leur taille et dans les effets scéniques déployés — aborder leur environnement quotidien sous un nouvel angle. Durant le spectacle, les rues sont le support du récit des artistes. Les gens lèvent les yeux au ciel, prennent le temps de sentir, de regarder et d'imaginer leur cadre de vie au prétexte de la fiction. La ville de Nantes a découvert le potentiel du monumental éphémère et a vu naître les parades urbaines de Royal de Luxe qui ont placé la ville dans une perspective inédite. La population s'est muée en spectateur et s'est habituée à saisir son cadre de vie par le jeu théâtral. Puis, à travers d'autres événements comme Les Allumées, Les Floralties, etc., et la présence de l'art dans l'espace public, les habitants sont devenus coutumiers d'une relecture de leur cadre de vie par le prisme de l'art et de l'affect. Progressivement, il y a eu un accroissement de l'offre culturelle événementielle et un jeu de concurrence entre les gestionnaires, animateurs et aménageurs de l'espace urbain. Cette routine a offert la possibilité d'aller plus loin dans les effets scénographiques en même temps que la spectacularisation de l'art dans la ville s'est banalisée avec un risque toujours plus grand d'esthétisation de la ville à des fins exclusivement utiles.

Lorsque nous avons retracé le cas du festival du Voyage à Nantes au sein du chapitre 5 nous avons pu dégager quelques observations concernant l'impact sur le quotidien. En effet, cet événement qui existe depuis 2012 utilise la métaphore du *voyage*, comme prétexte à la redécouverte de l'espace quotidien. Ainsi, si le quotidien est réenchanté ponctuellement par l'effet de l'éphémère, il se pose la question de sa durée pour que la scénographie urbaine ne redevienne pas un décor urbain. Dans cet exemple nous avons observé que le parcours proposé à la population ne varie quasiment pas à chaque nouvelle édition. Même si le circuit est travaillé en séquences urbaines et qu'une partie des œuvres changent après l'effet spectaculaire de la première édition, ce décalage est entré dans les habitudes. Beaucoup de lieux d'implantation des œuvres éphémères sont identifiés au préalable par les habitants et l'effet de surprise s'atténue. Les créations se logent dans un même gabarit, le rapport au contexte paysagé tend à s'effacer. Ainsi, ce qui faisait la force de la proposition d'Estuaire, une œuvre réalisée en fonction d'un territoire et non reproductible, a tendance à s'effacer au profit d'un retour de la statuaire qui engendre des phénomènes de patrimonialisation. Ces installations artistiques risquent à nouveau de s'inscrire dans un décorum urbain quotidien. Si

nous avons souligné tout au long de l'étude de cas des dynamiques entre théâtre et monument, scénographie et patrimonialisation, nous ne les avons pas abordées directement, mais ces dernières pourraient faire l'objet de recherche ultérieure. L'écueil possible est la juxtaposition progressive d'une proposition artistique qui intéresse les touristes mais qui n'interpelle plus les habitants.

Une ville en ordre de marche

Ainsi la proximité avec les artistes présents sur le territoire a profondément fait évoluer les modes d'actions des services municipaux et — plus largement — des acteurs de la fabrique urbaine. Portée par un choix politique d'instituer un service consacré au développement culturel, très vite une cellule régie de ville a accompagné l'essor de projets artistiques éphémères. Puis l'installation de compagnies de théâtre de rue et la multiplication de festivals et projets mêlant art et ville a permis l'acculturation des structures locales aux processus de création des artistes. Les services municipaux, les opérateurs et enfin les aménageurs ont appris des pratiques artistiques, notamment dans la capacité à raconter des histoires et à rendre scénique le quotidien. L'apprentissage concerne les fonctions de la scénographie urbaine. Par exemple le service des espaces verts de la ville de Nantes a créé une cellule événementielle, et les villes telles que Montréal se dotent de services spécifiques pour organiser la vie événementielle en plein-air et appréhender l'espace urbain comme un espace réversible. Des routines se sont mises en place avec l'émergence de *facilitateurs* pour aider à la connexion et la mutualisation des efforts entre services et structure autour des projets culturels. Dans le même temps l'institutionnalisation des pratiques tend au risque d'un certain *conformisme* et à une banalisation d'un processus de projet. Le terme de *conformisme* est employé pour qualifier des espaces potentiellement originaux qui deviennent similaires dans leurs singularités. En effet, alors que le contenu est réinterrogé à chaque événement, lorsque l'institution porte elle-même le décalage, des phénomènes de routines peuvent rapidement aboutir à des effets scénographiques qui se reproduisent et se standardisent.

La mise en place ponctuelle de projets spectaculaires a pour effet bénéfique de faire varier la place accordée aux artistes dans le processus de création de la ville. La gouvernance urbaine valorise la dimension artistique dans une volonté d'insuffler une dimension sensible poétique et une prise en compte de la relation entre le public l'espace et la ville. Néanmoins l'accoutumance aux procédés de spectacularisation pose la question plus large du rapport à l'image qui vieillit et du renouvellement artistique. En effet, si nous avons montré que la scénographie fait évoluer la façon dont la ville construit son identité par rapport à un récit, nous n'avons pas interrogé ce qui fait identité de ville. Cela fait écho aux pratiques que nous avons décrites au sein du chapitre 3 au sujet des expositions universelles, avec la mise en place de décors *carton pâte* pour cacher le moins beau et mettre en avant un seul point de vue aux visiteurs à des fins de marchandisation de l'espace urbain.

En résumé, de ce point nous avons vu que les pratiques scénographiques influencent la fabrique urbaine, en manient les temporalités et les interactions au vivant. À Nantes, les trois fonctionnalités de la scénographie urbaine sont modulées par les différents acteurs (artiste, opérateur culturel, gestionnaire de l'espace public et aménageur), ce qui impacte l'animation et la construction des espaces urbains. Alors que nous avons mis en évidence des limites de

l'emploi de l'éphémère, cela pose la question des limites de ce travail et des potentielles poursuites autour des notions de patrimonialisation, de construction d'identité et de récit. Ainsi les frontières sont minces entre la constitution d'une ville, instrument au service de l'événement, qui peut devenir excluante par la mise en place d'un point de vue unique et la prise en compte de la scénographie pour renouveler dans l'espace urbain le récit entre artiste, ville et public-population. Nous allons maintenant nous intéresser au rôle du scénographe, comme un acteur possible au croisement de l'art, de l'aménagement et de la ville.

3. Perspectives, évolution du rôle du scénographe, du récit de l'artiste au récit de ville

Il est maintenant venu le temps d'aborder les perspectives offertes par cette réflexion ainsi que les possibilités d'approfondissement ultérieures. L'apport d'une recherche pluridisciplinaire donne des pistes dans la manière de rendre compte de la dépendance des pratiques et des dynamiques professionnelles chez les créatifs. Ensuite, cette étude propose une nouvelle façon d'appréhender les recherches sur la population en mettant la question de l'interaction avec le public au centre. Enfin, cette réflexion a mis en évidence un modèle de ville spécifique qui inscrit la scénographie au cœur de son projet de ville, et nous pourrions nous interroger sur la diffusion de ce modèle et sa reproductibilité. Plus généralement, ces perspectives s'inscrivent dans la possibilité future d'observer la cinétique inverse, à savoir la façon dont une ville se théâtralise et comment le récit de ville se diffuse dans le récit de l'artiste.

3.1. Le rôle du scénographe, cerner les dynamiques professionnelles chez les créatifs et mettre à jour les phénomènes de concurrences

La méthodologie, que nous avons établie pour saisir le groupe professionnel émergent des scénographes, offre une lecture des dynamiques professionnelles par rapport à un changement de pratique et à la prise en charge de nouvelles fonctions. Il s'agissait d'étudier — en creux — les liens entre pratiques, professions, et évolutions des formes artistiques présentes sur l'espace urbain. Nous avons pu remarquer que l'émergence de la scénographie correspond à une revalorisation des métiers de l'espace théâtral. C'est un groupe professionnel en devenir qui n'a eu de cesse d'élargir ses domaines d'intervention. Lorsque les lieux de la scène changent, le scénographe s'exporte.

D'une pratique individuelle à des fonctions relayées par d'autres professionnels

Au sein du chapitre 3 nous avons montré que le groupe professionnel des scénographes s'est constitué par une communauté de pratiques et s'est structuré autour d'un processus de création spécifique à l'art théâtral. Dans une revalorisation d'une culture scénographique de l'espace, nous avons montré que les scénographes maîtrisent les langages qui concourent à la production du sens, à l'exception du texte. Cet art de produire du sens s'est révélé opérant dans de nombreux milieux depuis les années 1960. La scénographie permet de réunir les

conditions du développement de la théâtralité et plus largement d'offrir un dispositif de vision en trois dimensions qui prend en compte des facteurs sensibles.

Les scénographes sont portés par la conquête constante de nouveaux champs d'intervention. Il s'agit d'un groupe professionnel émergent encore traversé par de fortes mutations dans les pratiques individuelles de ses membres. Alors que le théâtre s'échappe de son édifice, les scénographes sont appelés partout où il y a un essor de la théâtralité. Ses terrains d'application se déplacent et lorsque le scénographe intervient sur l'espace urbain, ses fonctions s'autonomisent. À travers les siècles, nous avons vu que ce sont différents corps de métier – charpentiers, architectes, décorateurs, machinistes, peintres-décorateurs – qui prennent en charge la fonction de scénographie lorsque cette dernière est en plein-air. Ainsi l'ancrage largement revendiqué du groupe au théâtre (l'art) est à mettre en perspective par rapport à notre relecture historique. Lorsque les lieux du théâtre changent, c'est plus largement l'ensemble des modes de production artistique qui se réinventent.

Nous avons montré que le scénographe est connecté à la scène et qu'il prend en charge un espace dans sa volumétrie, sa matérialité et ses signifiants. Au théâtre, à partir du moment où l'espace n'était pas contraint par l'application d'un point de vue unique il y a toujours eu besoin d'un entremetteur, quelqu'un qui fait le lien entre le public, l'acteur et le texte. Le scénographe modèle l'espace pour faire exister le lieu dramatique. Lorsque le système de représentation est indépendant et n'a plus besoin d'être réinterrogé, la scénographie disparaît. Autrement dit, lorsque la maîtrise du point de vue n'engage plus un travail de conception de l'espace, la scénographie s'efface au profit d'un art pictural ou perspectiviste. Lorsque le théâtre s'infuse à nouveau dans la ville, les fonctions de la scénographie ne sont pas nécessairement prises en charge par un seul professionnel. En effet, tour-à-tour, l'artiste, l'opérateur culturel ou encore les services de la ville mobilisent l'une ou l'autre fonction de la scénographie urbaine. Deux dynamiques pourraient faire l'objet d'approfondissements. La première concerne l'étude des phénomènes de repositionnement des professionnels de l'urbain face à l'ouverture du marché de la scénographie urbaine, en s'intéressant particulièrement à la montée en puissance des collectifs pluridisciplinaires qui prennent en charge des fonctions de la scénographie à l'interface entre la ville et les habitants. La deuxième concerne les acteurs qui font appel aux fonctions de la scénographie dans la ville. En effet, lorsque la scène se transpose à la ville, il y a l'émergence d'un besoin organisé autour des fonctions scénographiques et chaque acteur tient potentiellement un rôle de scénographe urbain. Ainsi dans de plus large perspectives nous pourrions retracer les enjeux entre intégration de compétences en interne au sein des structures publiques locales et phénomènes de concurrence entre les acteurs de la ville-scène.

Saisir le rôle du scénographe urbain et les dynamiques de concurrences

Finalement le rôle du scénographe urbain peut s'apparenter à la direction artistique de l'espace urbain, partout où les lieux ouverts assument une fonction de scène. Comme nous l'évoque l'un des scénographes interviewés, cet aspect du travail tend à se développer : « *je m'aperçois aussi que mon rôle de scénographe bascule de plus en plus du côté d'une direction artistique de l'espace.* »⁸⁶⁴. Dans une ville scène, les frontières entre les arts et — par ricochets — entre les créateurs et la ville sont plus diffuses. Ainsi l'un des membres de la société d'aménagement en charge du projet île de Nantes nous confiait que :

*« le scénographe urbain s'il est capable de se positionner non pas comme un des énièmes acteurs, parce qu'on est déjà beaucoup autour de la table, mais qu'il apporte une vraie plus-value sur une forme de synthèse, de digestion et donc de mise en sensibilité de ces choses qui sont très pragmatiques comme les flux, comme la réglementation handicapée, c'est là où il devient intéressant. Finalement c'est presque se mettre en chef d'orchestre de ces différentes composantes de la création des espaces publics »*⁸⁶⁵.

Il y a donc un véritable enjeu de reconfiguration des pratiques des professionnels de la création et de l'urbain autour de celui qui endosse le rôle de scénographe. Celui qui tient ce rôle gagne finalement en pouvoir et en visibilité par rapport à d'autres acteurs potentiels de la fabrique d'un imaginaire urbain. En effet, actuellement la prédominance du récit et le rapport à la fiction dans la société font que ce rôle ne peut plus être laissé vacant. Pour exister en tant que structure culturelle, il faut aussi exister physiquement et nous l'observons à Nantes, la main est progressivement donnée à des établissements culturels comme Le Grand T qui font des événements sur l'espace public pour exister symboliquement et participer à la fabrique d'un imaginaire urbain. En même temps, ces nouvelles pratiques, et cela n'empêche pas que des créatifs puissent se spécialiser sur ce créneau, font de la scénographie urbaine un métier en devenir.

De la même façon que la scénographie peut s'enfermer dans un dispositif de représentation très contraint, dans la ville, le risque est que la scénographie devienne une stricte fonction usuelle de la ville, sans effet de régénération artistique. Ainsi pour celui qui tient le rôle de scénographe urbain cela impliquerait de redevenir décorateur au service d'une ville instrument et donc que son action se réduise à l'établissement d'un décorum urbain statique. L'écueil serait de ne plus être plus au service du théâtre (et de l'art en général) mais au service de la publicisation dans l'espace d'un discours vidé de sens. Il peut y avoir une dérive dans la volonté de mercantilisation des arts vivants et de marchandisation des espaces urbains. Par ailleurs, la valorisation des arts de la scène dans une société communicationnelle, et plus généralement des praticiens de l'espace, a un côté très positif pour le groupe des scénographes. Ainsi, le scénographe se place comme un acteur complémentaire de la fabrique urbaine et il est question d'un art entre deux arts et d'une machine à voir et à montrer.

⁸⁶⁴ Cyrille Breteau, entretien réalisé le 06/02/2015.

⁸⁶⁵ Virginie Barré, entretien réalisé le 01/04/2015.

Du scénographe à une culture scénographique de l'espace urbain

À travers les époques, ce sont de nombreux corps de métiers qui ont pris en charge la scénographie en fonction des professions valorisées autour de la conception de l'espace. Avec le besoin de rendre l'espace urbain signifiant, le rôle du scénographe est valorisé. Celui qui prend ce rôle peut dès lors influencer la fabrique d'un imaginaire urbain et plus largement impacter l'identité d'une ville. Ainsi l'artiste peut solliciter un scénographe, mais aussi l'opérateur culturel ou encore les services de la ville qui peuvent intégrer en interne des scénographes urbains. Le scénographe urbain est invité à rejoindre la direction artistique pour organiser la spatialité d'une agglomération, en somme entre récit de l'artiste et récit de ville. Finalement la méthodologie établie offre une lecture des dynamiques professionnelles qui se corréle à un changement de pratiques. La revalorisation des pratiques inhérentes à la maîtrise de l'espace du sensible et du sens ont contribué à la structuration d'une profession. À l'heure où cette conclusion s'écrit, des accords sont passés avec les différents partenaires sociaux pour entériner la reconnaissance du scénographe comme un artiste-auteur. Signe du temps, le mode de conquête du groupe professionnel pour se structurer est peut-être en train de porter ses fruits, entre porosité des arts et spécificité d'une culture de l'espace inhérente aux arts vivants. Cela peut donner des pistes pour cerner des professions créatives qui sont changeantes et très dépendantes de la façon dont l'art, le design se diffusent dans la société.

3.2. Enquêter du côté du public, entre dynamique collective et individuelle

Dans ce deuxième point, nous avons souhaité considérer une nouvelle perspective offerte par cette recherche dans la manière d'appréhender les rapports entre art, ville et usagers. L'étude révèle comment des projets artistiques éphémères marquent l'identité d'une ville et influencent les choix de la gouvernance urbaine. L'enjeu esthétique n'est finalement que peu appréhendé; cette recherche tourne autour sans jamais l'aborder frontalement. Néanmoins cette question se dessine en creux lorsqu'on s'intéresse à la spatialité, la temporalité et au processus de création. L'œuvre artistique est toujours abordée comme un objet d'étude situé par rapport à son contexte de création et de production. La mise en relation de ces données montre comment les conditions de création et de production impactent les formes urbaines. En premier lieu, nous avons traité le rapport à l'espace comme manière d'appréhender les rapports entre art et ville, côté scène. Ainsi sous de nouveaux spectres, nous pourrions voir ce qui se passe côté salle, c'est-à-dire auprès du public, et interroger plus en détail le rapport à l'utilisateur.

La place de l'utilisateur dans la création, questionner les interactions

Nous l'avons vu au sein du chapitre 6, la dimension événementielle issue des pratiques artistiques est venue impacter le champ architectural et urbanistique. Les liens entre production urbaine et présence artistique éphémère sur le territoire se renforcent et ces expérimentations ont fait évoluer le rôle de l'artiste dans le projet urbain. D'abord animateur — élément perturbateur en quelque sorte — de l'espace public, l'artiste devient un des acteurs de la fabrique urbaine. Il participe à l'élaboration du projet urbain très en amont de sa réalisation, à son animation au présent ou encore après la livraison pour amorcer de

nouveaux usages. Son action est légitimée par les politiques, qui y voient un moyen d'impliquer la population. Alors que nous avons traité de l'appropriation de la population en tant que masse, dans de plus larges perspectives nous pourrions nous intéresser à la façon dont l'individu interagit avec les œuvres et quel est son rôle dans la création artistique. Puis, il s'agirait de considérer son implication en tant que créateur dans la construction des villes entre production d'un imaginaire et mise en place de nouveaux usages.

Nous avons observé que l'artiste est souvent sollicité pour sa capacité à interagir avec un habitant devenu spectateur. Ainsi dans une ville scénographiée, la forme d'implication des gens à l'échelle d'une œuvre ou d'un dispositif scénographique se pose. Les artistes pensent aux interactions possibles et de plus en plus de projets se développent avec la participation du public dans le processus de création. Généralement encouragés par les pouvoirs publics locaux, la co-construction et le participatif contribuent à insuffler un mode de vie où l'habitant devient créateur. Nous avons aussi rapidement soulevé une tendance de glissement des acteurs concernés, d'une mobilisation de l'artiste vers une mobilisation de l'utilisateur. Ainsi des approfondissements pourraient être envisagés pour saisir le basculement d'une demande d'intervention de l'artiste pour interagir avec le public, vers la sollicitation sans intermédiaire d'un public devenu créateur. Il y a là à terme un risque de fusion entre l'injonction à la participation du public et la création artistique. Cela soulève la possible perte d'authenticité du projet éphémère. Ainsi, nous avons vu à travers l'exemple de l'événement *Green Island*, que l'aménageur devenu programmeur culturel se recentre sur la conduite d'expérimentations de l'espace à réaménager produites par les usagers eux-mêmes. Ainsi, le décalage symbolique et poétique s'efface, ce qui revient à impliquer les habitants pour résoudre des situations fonctionnelles. Cette focalisation nouvelle sur l'expérimentation des usages par les habitants interroge par effet de rebond sur les producteurs du récit. Dès lors ce travail ouvre de nouvelles vues sur les liens que peuvent entretenir une ville scène et ses publics, entre usagers, habitants et touristes. Ainsi il serait intéressant de mettre en exergue les effets sur le lien entre art et ville selon que la main est donnée aux artistes ou aux habitants. En effet, le risque est de cantonner la réflexion avec les habitants sur des expérimentations qui ne portent que sur des aspects fonctionnels. Les passerelles entre fabrication d'un imaginaire et co-conception d'usages pourraient être étudiées ainsi que les moyens mis en œuvre pour établir un lien entre espace vécu et espace raconté. Des perspectives se dessinent alors sur l'étude de la construction des ambiances urbaines et de l'implication de l'habitant dans le processus de conception architectural et urbain. Cela interpelle aussi sur des moyens pour construire le sensible.

Transmission d'un récit commun et co-construction des usages

La ville de Nantes, en choisissant de mettre en place une politique culturelle d'envergure par projet, publicise ses actions sur l'espace public pour rendre le changement appropriable par la population. Au fil du temps elle a bâti, une ossature invisible de la ville, une cage de scène afin de la rendre scénique. La ville scénographique fonctionne car le public-population peut s'insérer dans le récit de l'artiste ou de la ville. Néanmoins comme le souligne Éric Monin, un risque de confusion entre qualités urbaines et scéniques peut apparaître ;

« Les démarches délibérément scénographiques dans le domaine de la conception restent rares. Cette dimension n'intervient jamais

intentionnellement dans la mise en place d'une théâtralité urbaine justifiant l'apposition de ces deux termes. Il est délicat et parfois même dangereux de rapprocher volontairement ces deux entités. Le risque réside dans l'assimilation des qualités urbaines à des qualités scéniques. »⁸⁶⁶

La réussite du modèle nantais repose sur la superposition du récit et des usages, entre scène et cité. Cette superposition connecte les différents publics à un territoire et favorise le croisement de la population et la création d'un imaginaire commun. Nous pourrions observer, à travers l'étude d'autres métropoles, les effets d'une juxtaposition des usages et des récits divergents dans des villes patrimoniales comme Prague (la ville des touristes par rapport à la ville des habitants qui ne se croisent plus) où se pose le problème des *inners cities* touristiques. Nous avons vu que la théâtralité peut être employée à des fins d'urbanité mais elle peut aussi contribuer à segmenter l'offre culturelle et divertissante pour les usagers des centres urbains. Derrière cela, le point d'équilibre entre privatisation des lieux publics et publicisation des lieux privés est à révéler. Nous pouvons nous interroger sur les moyens de continuer à inclure de la population dans le récit, et observer comment elle influence le scénario de l'espace urbain. Avec l'émergence de la figure de l'aménageur-scénographe, nous pourrions examiner la façon dont se construit un récit de ville, notamment en montrant comment des professionnels de l'aménagement se positionnent. En effet quels sont les moyens qu'ils emploient pour raconter le projet urbain et impliquer la population ?

Finalement à travers nos travaux, nous avons considéré par l'étude de la scénographie urbaine, une façon d'observer les liens entre art et ville sous un angle spatial et symbolique. La poursuite de ce travail pourrait se focaliser sur les perceptions du public, en s'intéressant à l'individu dans son rapport au collectif par le biais d'enquête. La ville peut être envisagée comme un théâtre de l'échange où la scénographie organise les liens entre l'environnement, l'art et le public. L'aspect théâtral de la ville pour produire de l'urbanité a ceci d'irrévérencieux qu'elle dépend de la place donnée aux artistes pour révéler des aspérités et mettre en tension les dynamiques urbaines. Quelque part, cela fait écho à la tension mise en exergue dans le chapitre 1 entre scénographie urbaine et décor urbain et l'intérêt de l'un par rapport à l'autre à des fins d'urbanité. Enfin dans ce grand mouvement du théâtre vers l'espace urbain, impulsé par le besoin de juxtaposer des lieux de récits aux lieux de vie, il y a le risque d'une autonomisation des pratiques dans l'espace urbain coupée (qu'est-ce qui est coupé de ses racines ?) de ses racines, à savoir le jeu théâtral. Cette recherche nous offre donc une autre piste de réflexion pour appréhender les fonctionnalités de la scénographie dans la ville. Alors que nous nous sommes attachés à montrer la dynamique qui s'opère entre scénographie et ville, nous pourrions prendre le chemin inverse pour voir comment l'espace urbain se théâtralise. En même temps que l'on a besoin de rendre les interstices de la ville signifiants et l'espace habité multimodal entre espace de représentation, lieu de divertissement, nous pourrions voir comment les professionnels de l'aménagement et de l'urbanisme scénarisent dans l'espace les transformations urbaines.

⁸⁶⁶ Monin, « Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain ». p.153.

3.3. L'émergence d'un modèle de ville spécifique autour d'une culture scénographique à la croisée des figures de l'artiste, du médiateur, et de l'aménageur.

Ce travail a mis en évidence un modèle de ville spécifique, qui dans un système de concurrence interurbaine a fait de la scénographie urbaine une façon de se singulariser par opposition à ce qui a pu être appelé la ville générique. Ce modèle s'appuie sur des villes spécifiques qui, dans une forme de résilience, misent sur le déploiement d'une politique culturelle d'envergure pour sortir d'une période de crise (économique, identitaire, urbaine). Ces agglomérations, qui ne sont pas généralement dotées d'un patrimoine architectural remarquable, ont cherché des solutions pour exister dans un système concurrentiel et rendre leurs territoires attractifs. L'exemple nantais est remarquable dans le sens où c'est l'une des premières villes qui a déployé une politique culturelle par projet, faisant de la ville une scène urbaine, entre expérimentations et phénomènes d'apprentissage à partir d'une culture du théâtre de rue. Dans une ville scénographique, la dimension esthétique et sensible vient au premier plan de ce qui fait l'identité de ville. En fonction de qui construit le récit, des leviers différents et pertinents sont activés autour des fonctions de la scénographie.

Une culture scénographique du projet urbain

Nous avons considéré les apports du déploiement de l'art théâtral en ville et les possibilités qu'implique la diffusion d'une culture dramatique comme vecteur de l'urbanité. Les frontières entre approche fonctionnelle et culturaliste de l'urbanisme s'atténuent en même temps que la place des artistes change à la faveur de la fabrique d'un imaginaire urbain et d'une publicisation des villes. Comme nous l'indique Gilbert Smadja :

« Le retour de l'artiste sur l'espace public le situe aujourd'hui de plus en plus comme un acteur, comme un contributeur légitime de la transformation et même de la conception de cet espace public et du paysage des villes ; il apparaît aussi comme un acteur nouveau dont la démarche propre singulière a un rôle important à jouer dans l'émergence d'une vision nouvelle de la ville contemporaine, de ses espaces, de ses paysages, de sa culture incorporée. »⁸⁶⁷

Ainsi dans une ville qui a servi de décor à l'action théâtrale, puis qui est elle-même devenue une scène en trois dimensions, l'artiste, le médiateur et l'aménageur se rencontrent pour scénographier la cité. Il y a une attention à tous les niveaux pour une cohérence urbaine par rapport à une cohérence artistique, les deux aspects s'étant au fil des années imbriqués l'un dans l'autre. De plus en plus d'artistes prennent compte dans leur création de la relation au public, mais dans une ville scène, il s'agit aussi d'organiser l'association des propositions artistiques les unes par rapport aux autres. La fonction de scénographie apparaît pour relier les œuvres entre elles et assembler les séquences urbaines d'un territoire scénographié. Il s'agit de rendre lisible, à l'aide d'éléments matériels et symboliques, le lien entre le récit de l'artiste et le récit de ville. En effet, la scénographie urbaine émerge dans la relation entre une

⁸⁶⁷Smadja, « Art et espace public : le point sur une démarche urbaine ». p.49.

œuvre et son contexte mais aussi dans l'association d'un ensemble de propositions artistiques pour créer une narration urbaine. Les espaces urbains sont imaginés comme des lieux réversibles, et, les événements favorisent un effet de dépaysement dans un spectaculaire devenu quotidien. Les temps urbain et culturel se synchronisent selon un mode opératoire scénographique initié par les artistes puis relayé par l'institution. Cette culture scénographique du projet urbain implique un jeu d'oscillation entre ce qui est de l'ordre de l'essence théâtrale et ce qui fait monument (entendu au sens de l'objet patrimonial), entre provisoire et durable, entre mouvement et inertie.

Un modèle reproductible ?

L'une des questions soulevées par ce travail est la reproduction du modèle nantais et de sa dépendance par rapport à un travail artistique. En effet, Nantes a construit son identité de ville et formé l'image du renouveau à partir des éléments figuratifs véhiculés à la population par des artistes qui maniaient le monumental éphémère et l'art contextuel. Les Nantais ont un sentiment d'appartenance très fort à l'univers artistique d'une compagnie de théâtre de rue et de celles qui sont nées dans son sillage, ainsi qu'à travers la dissémination des arts plastiques dans l'espace public. Ce sentiment est renforcé par la multiplication des marionnettes géantes comme éléments iconiques de la ville et du détournement régulier des artistes de l'art contemporain de leur cadre de vie. La reproduction s'esquisse à deux niveaux ; celui de l'artiste et celui de la ville. Concernant le niveau de l'artiste, ceci est particulièrement vrai pour la compagnie La Machine qui a fait des projets entre art et aménagement urbain sa marque de fabrique. Il y a une mise en tension dans le développement de son activité entre création de spectacle et architecture pérenne. L'expérience nantaise légitime son mode opératoire scénographique. Les villes *clientes* sont partagées entre la volonté d'avoir la patte de l'artiste et le besoin de se distinguer par rapport aux autres. Par ailleurs, face à la multiplication potentielle des projets de la compagnie La Machine, Nantes, par effet de rebond, perd de son originalité. En effet La compagnie La Machine développe des équipements tels que Les Machines de l'île à La Roche-sur-Yon (Les Animaux de la Place Napoléon), ou encore Toulouse. Ainsi, la signature urbaine de François Delarozière se multiplie et se banalise (avec quelques variantes évidemment). Les créations pérennes de l'artiste ne sont plus singulières de l'agglomération qui l'a porté. Concernant les arts plastiques et la mise en place d'un parcours scénographié, sa reproduction concerne plutôt son export à l'échelle de la ville. En effet, d'autres métropoles comme Le Havre se saisissent de ce mode d'intervention dans la ville pour rendre leur agglomération attractive. Les événements et festivals qui impliquent la sollicitation ponctuelle d'artistes pour réinterroger un territoire se multiplient. La capitale ligérienne s'est construite par rapport au récit d'une ville renversée par l'art, entre arts vivants et arts plastiques. Sa réplique engendre un positionnement d'équilibriste pour la ville entre fierté de l'exportation d'un savoir-faire et de sa potentielle dépersonnalisation. Dans un second temps, se pose la question de l'impact sur le public, en effet, est-ce que lorsque que l'on habitue la population à un type de proposition, cette dernière ne devient-elle pas banale ? Quels sont les moyens pour minorer les effets de la réplique et de son inertie ? Aujourd'hui, à Nantes, il y a un phénomène de routine, où les effets de surprise et de décalage sont eux-mêmes entrés dans le quotidien des habitants qui se sont habitués à la perturbation artistique.

Le modèle d'une ville scénographique tend aussi à se reproduire dans d'autres métropoles. Ainsi, nous aimerions dans de plus larges perspectives observer la façon dont le modèle nantais qui met la scénographie au cœur de son projet urbain s'applique à d'autres villes occidentales. Le modèle nantais a tendance à s'exporter, en France, mais aussi à l'international, ce qui nous offrira l'occasion à l'avenir de comparer les actions mises en place dans différentes moyennes et grandes agglomérations pour comprendre comment les fonctionnalités de la scénographie urbaine sont réemployées et à quel dessein. De manière sous-jacente, cela pose la question du devenir de la politique culturelle et urbaine à la nantaise. Comment l'ancienne cité portuaire fera-t-elle pour cultiver sa singularité alors que l'art s'est inscrit dans un mode de vie à la nantaise ? N'y-a-t-il pas un risque de fermeture de la scène, dans une volonté pour la ville de maîtriser son image ? Ainsi les métropoles, les unes par rapport aux autres, déploient-elles les mêmes stratégies dans la corrélation d'une politique culturelle à des politiques urbaines et à sa connexion au projet de ville ? Dans l'éventualité de recherches futures, la ville du Havre, pourrait être étudiée pour voir si le modèle d'une ville scénographique a été employée à des fins d'attractivité. C'est une ville portuaire, qui peut être comparée à Nantes car elle a été impactée par les mêmes acteurs (artiste de rue, opérateur culturel) pour observer le transfert des idées. Plus largement, la comparaison pourrait être intéressante avec des villes qui *a contrario* ont un patrimoine architectural ou paysagé remarquable comme Prague ou encore Genève qui développent une culture de l'événementiel.

De la nécessaire mobilisation de trois figures et de l'inclusion de l'artiste

Enfin notre étude a montré l'établissement d'un modèle de ville scénographique qui émane de la nécessaire mobilisation des trois figures que sont l'artiste, l'opérateur culturel et l'aménageur/gestionnaire de l'espace urbain – chacun mobilisant des fonctions de la scénographie différemment. Si les artistes ont d'abord été à l'initiative de nouvelles pratiques et collaborations, nous avons vu que les opérateurs culturels et de l'aménagement urbain se sont emparés des fonctions de la scénographie urbaine pour publiciser leurs actions sur l'espace public et contribuer à la mise en récit de la ville. Le risque dans ce modèle est la disparition de l'un des acteurs, et plus particulièrement de l'artiste. En effet, nous avons retracé un réel apprentissage de techniques émanant des arts vivants et parfois les collectivités sont tentées de gérer totalement la scénographie urbaine en interne. La ville en train de se faire est prise comme une matière de création et l'écriture scénographique de l'espace urbain implique une production artistique. Cela pointe l'ambivalence entre porter un regard sensible sur une rue, un quartier, une ville et en même temps s'en servir pour repenser des usages et modeler des lieux de vie. Nous avons pu établir plusieurs typologies de scénographies présentes sur le territoire nantais, entre dispositifs monumentaux et adjonction de signes symboliques. Toutes ont en commun la manipulation de l'espace, afin de le rendre signifiant, visible et audible. Comme l'indique Dominique Sagot-Duvaurox ; « *les apports de la culture et des spectacles au développement d'un territoire sont loin de pouvoir être mesurés en termes exclusivement monétaires : l'attractivité d'une ville et son identité*

doivent beaucoup à l'existence d'une activité culturelle dense. »⁸⁶⁸. Les métropoles ont compris et les élus sont maintenant beaucoup plus enclins à défendre une activité culturelle qui sort des lieux dédiés. L'espace public est vu comme un lieu de publicisation et de production de communs. À travers la mise en réseau d'images liées à des événements, la ville scénographique réinvente les moyens de rendre visible ses transformations et de se raconter au monde. Ainsi, à travers l'émergence d'un modèle spécifique, de nouvelles pistes sont données pour réinventer les rapports entre art et ville. Enfin, ce modèle pose aussi la question de l'interdépendance entre attractivité économique et développement de propositions artistiques originales. À partir d'une réflexion spatiale et sensible spécifique aux projets scénographiques, nous avons observé des variations dans les modalités de construction d'une identité urbaine et des moyens utilisés entre art et ville pour perdurer et se renouveler.

4. D'un point de vue à l'autre, d'un lieu à voir à un lieu à vivre

Pour résumer, cette recherche pose les bases d'une définition de la scénographie par rapport à la fabrique urbaine et expose un modèle de ville qui met la scénographie au cœur de sa politique culturelle.

À Nantes, nous avons pu observer que la scénographie était opérante à deux échelles. La première, est celle du dispositif artistique. L'artiste sur la scène nantaise trouve un terrain de jeu pour implanter un dispositif de monstration qui nécessite de porter un regard sur la façon dont le public peut l'appréhender. L'opérateur culturel l'interpelle sur son insertion dans un dispositif de publication, entre espace et symbole. En effet l'espace public est un espace partagé, fragmenté où pour exister il faut prendre en charge le rapport au contexte et l'interaction avec le spectateur. La deuxième échelle est celle de la mise en réseau d'œuvres sur un territoire délimité. Pour que le modèle d'une ville scénographique soit opérant, ces deux échelles doivent continuellement se superposer, afin que le récit de l'artiste contribue au récit de ville. La jonction entre ces deux échelles provoque des moments de théâtralité à des fins d'urbanité et c'est ce rapport qui fait modèle de ville. Ainsi, nous pouvons nous demander si l'attractivité d'une ville n'émane-t-elle pas dans un savant mélange entre interaction, identité et mise en récit ? Dès lors, il est question d'espaces communs, de transmission d'une culture populaire, et des moyens pour rendre possible un vivre-ensemble à l'échelle d'un territoire et ce que l'on peut partager, entre moments à connaître, à vivre, à voir et fabrique d'un imaginaire urbain.

Partant de la scène physique à la scène symbolique, notre travail pose en creux les questions des interrelations entre scène artistique, économique et politique et offre de nouvelles perspectives pour observer la ville. Finalement le scénographe urbain met en place la continuité entre l'art et la ville, l'espace du récit et l'espace quotidien, et, influence la façon dont le patrimoine culturel immatériel fait identité. Il est question d'une utopie à partager dans l'espace et le temps d'une ville devenue abri. En se donnant les moyens de réaliser l'utopie d'un lieu à voir et à entendre, le modèle d'une ville scénographiée pose les bases d'un

⁸⁶⁸ Dominique Sagot-Duvaurox, « Economie du théâtre, quoi de neuf? Rien sauf... », *Théâtre/Public*, 2015, 29- 33.

lieu à vivre et à représenter. Ces bases peuvent être remployées afin que les métropoles de demain s'organisent, se construisent et s'imaginent entre ville sensible et espaces fonctionnels. Entre scène ouverte et productions d'espaces figés, est-ce que la scénographie urbaine suivra la même évolution que la scénographie au théâtre ? Va-t-elle disparaître dans un encastrement des fonctions de la ville où au contraire s'ouvrir à nouveau à la faveur d'une régénération artistique ? Ainsi, nous posons dans ce travail les prémises d'une réflexion sur les rapports entre théâtre et aménagement du territoire, art et ville, sujet encore peu traité, et nous esquissons une façon d'appréhender la ville sous un nouvel angle. Des principes fondamentaux ont été mis à jour dans la relation entre théâtre et espace urbain, et dans la façon d'appréhender l'objet d'étude de la ville dans une perspective interdisciplinaire. Ces principes mettent en lumière les fonctionnalités de la scénographie, ses évolutions, ainsi que le rôle du scénographe dans des pratiques urbaines et scéniques en constante évolution. Placer la scénographie au cœur d'un projet de ville ouvre un champ des possibles pour produire du sens à partir des petits riens qui font le quotidien, et permettre aux habitants de rêver d'un monde meilleur — le regard voyageur — à la faveur d'un imaginaire urbain. Il est question du passage d'une ville sensible à une ville récit, du récit de l'artiste au récit de ville, d'un point de vue à l'autre, d'un lieu à voir à un lieu à vivre, comme une histoire qui n'en finit pas de se réécrire...

Glossaire

ADC : Association des chefs décorateurs de cinéma
AFSTT : Association française des scénographes et techniciens de théâtre
AS : Actualité de la Scénographie
BIE : Bureau international des expositions
BTP : Bâtiment et travaux publics
CNTRL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
CRENAU : Centre de Recherche Nantais Architectures Urbanité
CU : Communauté Urbaine
EPCI : Établissement public de coopération intercommunale
EPICE : Éclairage public et infrastructures de communications électroniques
GERSA : Groupe d'étude et de recherche en scénologie et architecture
GRANEM : Groupe de recherche angevin en économie et management
ICOM : Conseil international des musées
IDN : Île de Nantes
LU : Lieu Unique
MNACEP : Mission nationale art création en espace public
MOE : Maîtrise d'œuvre
OISTAT : Organisation internationale des scénographes et architectes de théâtre
PADD : Projet d'aménagement et du développement durable
PME : Petites et moyennes entreprises
REDITEC : Réunion des directions techniques
SAMOA : Société d'aménagement de la métropole ouest atlantique
SCOT : Schéma de cohérence territoriale
SEM : Société d'économie mixte
SEVE : Service des espaces verts et de l'environnement
SPL : Société publique locale
TGI : Tribunal de Grande Instance
UDS : Union des Scénographes
UNEDIC : Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce
VAN : Voyage à Nantes

Liste des figures

Figure 1 : Plan de thèse illustré.....	55
Figure 2 : Schéma du théâtre grec.....	66
Figure 3 : Le théâtre d'Épidaure.....	68
Figure 4 : Le théâtre romain d'Orange. Les Chorégies, 2007.....	71
Figure 5 : Scène à mansions, le Mystère de la Passion de Valenciennes, 1547.....	73
Figure 6 : Tréteau médiéval.....	75
Figure 7 : Schéma explicatif de la Tavoletta.....	77
Figure 8 : Les trois décors type de Serlio, selon une relecture du traité de Vitruve.....	78
Figure 9 : Le théâtre Palladio de Vicence.....	79
Figure 10 : Plan d'implantation des rues au sein du Teatro Olimpico. 1590.....	79
Figure 11 : Coupe transversale de la rue centrale et du gradin au sein du Teatro Olimpico.....	79
Figure 12 : Plan et Vue du Feu d'Artifice tiré à Paris sur la rivière le 21 janvier 1730 entre le Louvre et l'hôtel de Bouillon au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin.....	86
Figure 13 : Périactes et châssis coulissants, d'après Sabbatini.....	87
Figure 14 : Illustration du théâtre du Globe.....	89
Figure 15 ; Du décor urbain à la scénographie.....	94
Figure 16 : Illustration des Théâtres du Boulevard du Temple.....	108
Figure 17 : Plan des transformations du Boulevard du Temple par Haussmann.....	108
Figure 18 : L'Opéra Garnier, Paris, construit par Charles Garnier.....	110
Figure 19 : Vue d'ensemble de L'Exposition Universelle.....	114
Figure 20 : Plan pratique de L'Exposition Universelle.....	114
Figure 21 : Le palais de l'électricité.....	114
Figure 22 : Le palais de l'électricité « <i>Champ de Mars. Palais de l'électricité, fête de nuit</i> ».....	114
Figure 23 : Schéma d'implantation théâtre à l'italienne.....	116
Figure 24 : Théâtre du Chatelet, Paris.....	116
Figure 25 et 26 : Le Théâtre National Ambulant de Firmin Gémier.....	121
Figure 27 : Vue intérieure de La Volière Dromesko.....	122
Figure 28 : Le spectacle 1789 dans la cartoucherie de Vincennes.....	125
Figure 29 : Le scénographe Guy-Claude François en train de modeler le sol de la Cartoucherie pour le spectacle <i>L'Âge d'or</i>	125
Figure 30 : Le spectacle <i>L'Âge d'or</i> , scénographie terminée.....	125
Figure 31 et 32: Exemple contemporain <i>Un petit coin de paradis</i> par la compagnie Coup de Foudre au Festival Quai des Entresorts, Nantes, 2015.....	128
Figure 33 : la médiation sensible prise en charge par la scénographie.....	135
Figure 34 : Frise chronologique retraçant l'histoire de la profession.....	164
Figure 35 : Frise chronologique de la révolution contemporaine de la profession de scénographe.....	164
Figure 36 et 37 : Le stand Français lors de la première Quadriennale de Prague.....	173
Figure 38 : Exposition <i>Cité-Cinés</i> , La Villette, 1987.....	195

Figure 39 : Les liens entre le spectateur et la ville dans une exposition.	196
Figure 40 : Plan de la Ville de Nantes.	211
Figure 41 : Affiche de la tournée Cargo 92.	229
Figure 42 et 43 : Intérieur de la rue française du Cargo	231
Figure 44 : Vue du ciel sur le Cargo. Captation vidéo.	231
Figure 45 : Le Cargo lors d'une escale en Amérique Latine.	232
Figure 46 : Le Géant tombé du ciel (1993). Découverte par les Nantais	236
Figure 47 : Le Géant tombé du ciel (1993).	237
Figure 48 : La Petite Géante et le Scaphandrier (2009)	237
Figure 49 : El Xolo (2011).	237
Figure 50 : La Petite Géante lors du spectacle El Xolo (2011)	238
Figure 51 : Le Petit Géant, Les chasseurs de girafe (2000).	238
Figure 52 : Croquis d'El Xolo.	242
Figure 53 : El Xolo pendant le spectacle El Xolo (2011).	242
Figure 54 : La Petite Géante en train de faire sa sieste, El Xolo (2011).	242
Figure 55 : Le Géant El Campesino, El Xolo (2011)	243
Figure 56 : Le Camion à Musique.	243
Figure 57 : La Machine à Cymbales.	243
Figure 58 : Le Revolver.	243
Figure 59 et 60 : Le bloc de glace.	245
Figure 61 et 62 : La scène du coucher de la Petite Géante sur la place Gloriette. ..	245
Figure 63 : Article de presse, Nantes visitée à pas de géant.	247
Figure 64 : Article presse, Concepteur, François Delarozière, mécanicien du rêve. 253	
Figure 65 : Campagne de pub, Les fous de Nantes. Nantes Métropole.	253
Figure 66 : Les nefs Dubigeon ; vue avant restauration.	256
Figure 67 : Les nefs Dubigeon : vue sur le projet des Machines de l'île.	256
Figure 68 : Perspective dessinée des Nefs Dubigeon après restauration.	256
Figure 69 et 70 : Vues intérieures de La Galerie des Machines.	256
Figure 71 : L'exposition Le Grand Répertoire investit toute la place.	257
Figure 72 : Le Grand Livre, décor issu du spectacle La véritable Histoire de France	257
Figure 73 et 74 : L'Éléphant de La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps.	260
Figure 75 et 76 : L'Éléphant machine de ville. Attraction des Machines de l'île.	260
Figure 77 : Arrivée sur place. Le Grand Éléphant est stationné	263
Figure 78 : Le Grand Éléphant débute son parcours	263
Figure 79 : Vue sur l'espace intermédiaire au niveau de la billetterie	263
Figure 80 : Vue sur l'espace intérieur, La Galerie des Machines	263
Figure 81 : Vue sur l'Atelier de la compagnie	263
Figure 82 : Vue à dos du Grand Éléphant	263
Figure 83 et 84 : Vue de la branche prototype	263
Figure 85 et 86 : Plan des nefs Dubigeons, partie Machines de l'Île. Architectes ; Christophe Theilmann et Nicole Concordet.	264
Figure 87 : Perspective dessinée du parvis des Nefs au Carrousel des Mondes Marins.	264

Figure 88 : Schéma théâtre urbain sur les Nefs.	266
Figure 89 : Saynètes de L'Éléphant, inversion du rapport acteur/spectateur. Ouverture du point de vue sur la ville.	266
Figure 90 : Le Carrousel des Mondes Marins et le Grand Éléphant.	268
Figure 91 : Illustration du projet.	269
Figure 92 : Photo de la maquette.	269
Figure 93 : Photomontage de <i>L'Arbre aux Hérons</i> à la carrière Miséry. Vue de la pointe ouest de l'île.	271
Figure 94 : L'affiche du spectacle <i>La visite du sultan des Indes</i>.	273
Figure 95 : L'affiche de l'inauguration des Machines de l'Île.	273
Figure 96 : Affiche campagne de pub <i>ohlala</i> 2009.	273
Figure 97 : Affiche illustration par Jean Jullien.	273
Figure 98 : Logo French tech, Nantes Tech.	273
Figure 99 : Signalétique installée en 2013 à proximité du trajet de l'Éléphant.	273
Figure 100 et 101 : Le stand du SEVE.	279
Figure 102 et 103 : Croquis d'Arnaud Thalmant et archive photographique.	279
Figure 104 105 : La Serre-Volante à Chaumont-sur-Loire.	279
Figure 106 et 107 : <i>L'Aéroflorale</i>, place Royale à Nantes.	280
Figure 108 : Croquis de <i>L'Aéroflorale II</i>. François Delarozière.	
Figure 109 : <i>L'Expédition Végétale</i> à Dessau.	280
Figure 110 : <i>L'Expédition Végétale</i> de nuit à Dessau.	280
Figure 111 : Zoom sur <i>L'AÉROFLORALE II</i> lors de <i>L'Expédition Végétale</i>.	280
Figure 112 et 113 : Montage de <i>L'Expédition Végétale</i>.	283
Figure 114 et 115 : La Serre-Volante.	283
Figure 116, 117 et 118 : Les comédiens-chercheurs de <i>L'Expédition Végétale</i>.	283
Figure 119 : Présence de Denis Clavreul, peintre-illustrateur qui est parti en tournée avec les artistes.	
Figure 120 : Aquarelle de Denis Clavreul.	284
Figure 121 et 122 : Vue sur le dispositif d'exposition qui accompagne le spectacle	284
Figure 123 : Le module d'incubation du Jardin des Plantes.	288
Figure 124 : Les Nefs transformées en théâtre urbain.	292
Figure 125 : Campagne <i>Les Fous de Nantes</i>, Nantes Métropole.	296
Figure 126 : Prise de Parole de Pierre Orefice et François Delarozière.	296
Figure 127 : Carte postale, le Quai Feydeau avant comblement de la Loire, Nantes.	298
Figure 128 : Réaménagement du quai Feydeau par Bruno Fortier et Italo Ruta.	298
Figure 129 : Le port végétal installé sur l'île Feydeau.	298
Figure 130 et 131 : Le Port végétal installé sur l'île Feydeau, zoom sur le dispositif.	298
Figure 132 : Panorama des Jardins à quai, quai Ceineray.	302
Figure 133 et 134 : L'îlot d'habitation flottant et les fanions.	302
Figure 135 : Les arbres bleus.	302
Figure 136 : Le Bateau-Lavoir.	302
Figure 137 : Croquis du Bateau-Lavoir, François Delarozière.	304

Figure 138 : Le Bateau-Lavoir, quai Feydeau.	304
Figure 139 : Le Bateau-Lavoir, quai Ceineray	304
Figure 140 : La scène flottante des Rendez-vous de l'Erdre.	304
Figure 141 et 142 : Nouvelle version du Bateau-Lavoir, quai Ceineray.	304
Figure 143 et 144 : Inauguration des Jardins à Quai.	307
Figure 145 et 146 : <i>Les Chroniques d'Entredeuzo, ZUR.</i>	307
Figure 147 : Le Bateau-Lavoir pendant les Rendez-vous de l'Erdre.	307
Figure 148 : Plateforme avec support de médiation.	307
Figure 149 : Portrait de Jean Blaise	322
Figure 150 : Les Allumées, Saint-Pétersbourg, 1991.	323
Figure 151 : Voiture dans les Arbres, Royal de Luxe.	323
Figure 152 : Les affiches des Allumées.	323
Figure 153 : La Fabrique à Glace, avant sa destruction.	325
Figure 154 : de Nantes à Saint-Nazaire.	330
Figure 155 : Plan-Guide de l'Estuaire, 2009.	331
Figure 156 : <i>Les Anneaux</i> de Daniel Buren et Patrick Bouchain.	333
Figure 157 : <i>Les Anneaux</i>, vue de jour.	333
Figure 158 : Manifestation Estuaire, édition 2007.	333
Figure 159 : Le bateau mou, <i>Misconceivable</i> par Erwin Wurm.	337
Figure 160 : 2012, la ligne est rose.	344
Figure 161 : 2015, la ligne est verte.	344
Figure 162 et 163 : Extraits photographiques du parcours complet effectué en 2015.	344
Figure 164 : Superposition des parcours 2012 et 2013, d'après dépliants du VAN. Photomontage.	345
Figure 165 et 166 : Le festival des Accroche-Cœurs.	347
Figure 167 et 168 : Vue de la route, la façade est aveugle.	351
Figure 169 : Vue côté ouest, on entrevoit les joueurs.	351
Figure 170: Vue à partir du cheminement piéton, en bordure de Loire.	351
Figure 171 : Plan-masse du Footchball.	351
Figure 172 et 173 Le Ping-pong Park, Laurent Perbos.	354
Figure 174 : Image de concours.	356
Figure 175 et 176 : Photos prises lors de l'inauguration le 01 juillet 2015.	356
Figure 177 : Le rôle du facilitateur.	362
Figure 178 et 179 : Vue sur l'œuvre depuis le quai de la Fosse, Nantes.	365
Figure 180 : Ville de Nantes. Loire-Inférieure, extrait, Hugo d'Alesi, vers 1888. ...	373
Figure 181 : Île de Nantes, pointe ouest, juillet 2016.	373
Figure 182 : Étude Dominique Perrault & Grethers. 1992-1996.	374
Figure 183 : Plan île de Nantes, avec différents points de repères.	375
Figure 184 : Le palais de Justice de Jean Nouvel.	376
Figure 185 : Une scène qui se révèle sous les yeux des habitants.	377
Figure 186 : Le plan-guide dans ses différentes mises à jour.	378
Figure 187 : le Site des Chantiers de l'île de Nantes.	380
Figure 188 : le jardin des voyages de l'île de Nantes.	380
Figure 189 : Le plan Green-Island.	390

Figure 190 : Le cumul des parcours Green-Island et Voyage à Nantes, photomontage.	390
Figure 191 : Vue de la berge sur le jardin.	393
Figure 192 : Vue du pont.	393
Figure 193 : Plan de masse, projet Écosphère, Quai Hoche.	393
Figure 194 : Mobilier de contemplation.	393
Figure 195 : Image de synthèse du projet d'aménagement des quais Rhuys et Hoche, avant.	395
Figure 196 : Image de synthèse du projet d'aménagement des quais Rhuys et Hoche, après, avec l'inclusion de la proposition du Bruit du Frigo.	395
Figure 197 : Dessin de l'artiste.	397
Figure 198 et 199 : Le projet réalisé, rapport au territoire.	397
Figure 200 et 201 : Le projet réalisé, rapport au spectateur.	397
Figure 202 : Perspective sur l'œuvre Traverses.	403
Figure 203 : Réinterprétation du passage-piéton par l'artiste.	403
Figure 204 : L'aménagement en cours de réalisation, juin 2016.	403
Figure 205 : La place des Festivals.	406
Figure 206 : La place des Festivals.	406
Figure 207 : Eozone, une œuvre est installée temporairement sur la place. Source, Emmanuelle Gangloff, mai 2014.....	406
Figure 208 et Figure 209 : Focus sur les équipements scéniques temporaires.	406
Figure 210 : Marcel Freydefont, Clémence Gabilleau « Cartographie des lieux scéniques à Nantes/Saint-Nazaire »	469
Figure 211 : Charte du scénographe auteur de décors et costumes,	470
Figure 212 : Lettre à Madame la Ministre.	471
Figure 213 et 214 : Dessins illustrant la marionnette <i>El Xolo</i>, par Royal de Luxe. ... 472	
Figure 215 : Scène du bloc de Glace, <i>El Xolo</i>, par Royal de Luxe.	473
Figure 216 : Plan de repérage, île de Nantes, 2017.	474
Figure 217 et 218 : L'itinéraire de la déambulation des Géants de Royal de Luxe. .. 475	
Figure 219 et 220 : Focus sur des scènes statiques, le public se loge autour des géants pour observer la scène.	476
Figure 221 et 222 : Photographies du spectacle <i>El Xolo</i>, focus sur le chien <i>El Xolo</i> et l'Oncle <i>El Peon</i>	477
Figure 223 : Plan de repérage, île de Nantes, 2017.	479
Figure 224 : Plan de repérage, les parcours des Éléphants.	481
Figure 225 : Plan de repérage, des implantations du Port Végétal et des Jardins à Quai.	483
Figure 226 et 227 : Focus sur Le Grand Éléphant et sa zone de stationnement. 484	
Figure 228 : Focus sur l'entrée de La Galerie des Machines.	484
Figure 229 et 230 : Le Port Végétal au niveau du quai Feydeau, 2004.	485
Figure 231 et 232 : Jardins à Quai, lors de <i>Nantes Green Capital 2013</i>.	486
Figure 233 : Frise chronologique 1, la famille des arts de la rue.	487
Figure 234 : Frise chronologique 2, la médiation culturelle.	489
Figure 235 : Frise chronologique 1, le service des Espaces Verts et de l'Environnement.	491

Bibliographie

- Abirached, Robert. *La Décentralisation théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1993.
- Adorno, Theodor W. *L'art et les arts: Theodor W. Adorno. Textes réunis, trad. et présentés par Jean Lauxerois*. Traduit par Jean Lauxerois. Arts & esthétique. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- Adorno, Theodor Wiesengrund, et Jean Lauxerois. *L'art et les arts*. Paris: Desclée De Brouwer, 2002.
- Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN), et District de l'agglomération nantaise, éd. *Atlas rives de Loire*. Nantes: District de l'agglomération nantaise Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN), 1997.
- Ambrosino, Charles, et Dominique Sagot-Duvaurox. « L'encastrement territorial des activités artistiques, du cluster à la scène ». In *Renouveler la géographie économique*, par Bernard Pecqueur et Magali Talendier. Economica-Anthropos, 2017.
- Amphoux, Pascal. « Ambiances urbaines et espaces publics ». In *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne.*, pp.50-56. Université de Toulouse Le Mirail: G. CAPRON et N. HASCHAR-NOÉ, 2003.
- Appia, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*. Genève, Atar, 1921. <http://archive.org/details/loeuvedartvivan00appiuoft>.
- Ardenne, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.
- Aristote. *De l'âme*. Paris: Editions Flammarion, 1999.
- . *La Poétique*. Traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Seuil, 1980.
- Association Scénographes. *Projet d'exposition, guide des bonnes pratiques*. co-édition EPL et l'association des scénographes, 2014.
- Attinger, Perrine, et Marcel Freydefont. *L'Arbre aux Hérons, projet en devenir de la compagnie la Machine, outils d'expérimentation de la ville: un dispositif scénographique pérenne et monumental sur le territoire urbain*. Nantes: Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes, 2013.
- Augoyard, Jean-François. « Introduction aux actes du colloque "Faire une ambiance" - "Creating an atmosphere" », 11-16. À La Croisée, 2008. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00833923/document>.
- . *L' Espace urbain et l'action artistique*. Grenoble: Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement urbain, 2000.
- Augoyard, Jean-François, et Ambiances architecturales et urbaines (Grenoble), éd. *Faire une ambiance Creating an atmosphere: actes du colloque international, Grenoble, 10-12 septembre 2008*. Bernin: À la croisée, 2011.
- Bablet, Denis. *les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: Société internationale d'art, 1975.
- Bablet, Denis, et Jean Jacquot. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1978.
- Bablet, Denis, et Élie Konigson, éd. *L'oeuvre d'art totale*. Paris, France: CNRS éd, 1995.
- Bahrman, Henri, et Mang ho van. *L'ambiance urbaine. réflexions sur la ville et l'environnement sensible*. Paris, France: Centre de Recherche d'Urbanisme, 1972.

- Baridon, Michel. *Naissance et renaissance du paysage*. Actes Sud, 2006.
- Barthel, Pierre-Arnaud. « Faire la preuve de l'urbanisme durable : Les enjeux de la régénération de l'île de Nantes ». *Vertigo* - la revue électronique en sciences de l'environnement, n° Volume 9 Numéro 2 (23 septembre 2009). doi:10.4000/vertigo.8699.
- Barthon, Céline, Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas, et Vincent Veschambre. « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs ». *Géocarrefour* Vol. 82, n° 3 (1 juillet 2007): 111-21.
- Basualdo, Ricardo. « Réveiller le merveilleux urbain ». *Le merveilleux urbain*, Nordeste, n° 4, numéro spécial (mai 1983): pp.4-5.
- Baumol, William Jack. « L'avenir du théâtre et les problèmes des coûts du spectacle vivant ». In *L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel: colloque international, Nice, 15-16 octobre 1984*, par Association pour le développement et la diffusion de l'économie de la culture et France. Ministère de la culture. Service des études et recherches, édité par Xavier Dupuis et Augustin Girard. Paris, France: la Documentation française, 1985.
- Beaulieu, Henri (1873-1953). *Les théâtres du boulevard du Crime, cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs: de Nicolet à Déjazet (1752-1862)... / Henri Beaulieu*, 1905. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122811d>.
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Traduit par Jeanne Bouniort. Paris: Flammarion, 2006.
- Benghozi, Pierre-Jean, et Dominique Sagot-Duvaurox. « Les économies de la culture ». *Réseaux* 12, n° 68 (1994): 107-30. doi:10.3406/reso.1994.2624.
- Benito, Luc. *Les festivals en France: marchés, enjeux et alchimie*. Paris, France: Harmattan, 2001.
- Berbain, Iris, et Jean-Michel Leniaud. *Du peintre décorateur au scénographe, l'évolution du métier de décorateur de théâtre dans la première moitié du XXe siècle: le cas d'Emile Bertin*. 2 vol. Villeurbanne, Rhône, France, 2004.
- Berdet, Marc. *Fantasmagories du capital: l'invention de la ville-marchandise*. Paris: Zones, 2013.
- Berthomé, Jean-Pierre. « Les décorateurs du cinéma muet en France ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65 (1 décembre 2011): 90-111. doi:10.4000/1895.4437.
- Biau, Véronique, et Guy Tapie. *La fabrication de la ville: métiers et organisations*. Eupalinos. Marseille: Parenthèses, 2009.
- Blaise, Jean, Jean Viard, et Stéphane Paoli. *Remettre le poireau à l'endroit*. EDITIONS DE L'AUBE, 2015.
- Böhme, Gernot. « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ». *Ambiances. Environnement Sensible, Architecture et Espace Urbain*, 10 février 2013. <http://ambiances.revues.org/315>.
- Boileau, Nicolas (1636-1711) Auteur du texte, et G. H. F. de Auteur du texte Castres. *L'art poétique de Boileau-Despréaux / [Nicolas Boileau]; avec des notes explicatives, littéraires et philologiques, par G.-H.-F. de Castres,...; nouvelle édition par A. Klautzsch,...*, 1874. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5467770v>.
- Bonnin, Jean-Louis, Olivier Caro, et Lisa Pignot. « Le « quartier de la création » : un cluster en émergence ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 36 (1 janvier 2017): 63-68.

- Bouchain, Patrick. *Construire autrement: comment faire?* Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 2006.
- Bouchard, Alfred. *La langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif*. Hachette BNF, 1878.
- Boucris, Luc. « La montée du scénographe ». Thèse de doctorat, Paris VIII, 1987.
- . *L'espace en scène*. Libr. théâtrale, 1993.
- . « Qu'est-ce qu'une scène? » In *Place du théâtre, forme de la ville*, par Luc Boucris et Marcel Freydefont, pp.15-21. Théâtre public 215. Gennevilliers; Montreuil: Editions Théâtrales, 2015.
- Boucris, Luc, et Marcel Freydefont. *Scénographes en France: 1975-2012: diversité & mutations*. Arles: Actes Sud, 2013.
- Boucris, Luc, Marcel Freydefont, Véronique Lemaire, et Raymond Sarti. *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. 2 Pratiques et enseignements*. Etudes Théâtrales 54-55, 2012.
- Boucris, Luc, Marcel Freydefont, et Raymond Sarti. « Incertitudes cartographique ». In *Qu'est-ce que la scénographie? Vol.2. Pratiques et enseignements*. Etudes Théâtrales 54-55, 2012.
- Bourdin, Philippe. « Introduction. Théâtre et révolutions ». *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367 (1 mars 2012): 3-15.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Collection Documents sur l'art. Dijon: Presses du réel, 2001.
- Buren, Daniel. *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* Paris: Sens & Tonka, 2004.
- Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. 4e édition. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2013.
- Celler, Ludovic. *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, 1615-1680*. Paris, France: Liepmannssohn et Dufour, 1869.
- Ceva, Marie-Luz. « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation? » *Culture & Musées* 3, n° 1 (2004): 69-96. doi:10.3406/pumus.2004.1188.
- Chadoin, Olivier. « La notion d'ambiance: Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle postmoderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine ». *Les Annales de la recherche urbaine* 106, n° 1 (2010): 153-59. doi:10.3406/aru.2010.2791.
- . « Le champ architectural et ses marchés: un cas de «réhabilitation symbolique» ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 213 (28 juin 2016): 20-37.
- Champy, Florent. *La sociologie des professions*. Paris: PUF, 2012.
- Charle, Christophe. *La dérégulation culturelle: Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*. Presses Universitaires de France, 2015.
- Chaudoir, P. « La ville événementielle: temps de l'éphémère et espace festif ». *Géocarrefour* 82, n° 3 (2007): 105-109.
- Chaudoir, Philippe. *Discours et figures de l'espace public a travers les arts de la rue. la ville en scènes*. Paris: Editions L'Harmattan, 2000.
- . « Les esthétiques des arts urbains ». Rapport final de recherche. Marche. Ministère de la culture et de la communication, 2007. <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/Texte%20final%20DMDTS.pdf>.

- Chaumier, Serge. « Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles ». In *Les esthétiques des arts urbains*, 96-97, 2007.
- Chemetoff, Alexandre. *Le plan-guide de l'île de Nantes: agence Alexandre Chemetoff & associés*. Paris: Archibooks + Sautereau, 2010.
- Chemetoff, Alexandre, et Marcel Freydefont. « Les possibilités d'un «dépaysement» ». *L'Observatoire*, n° 47 (28 février 2017): 40-43.
- Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités: une anthologie*. Paris: Éd. Points, 2014.
- Chollet, Jean, et Marcel Freydefont. *Les lieux scéniques en France 1980-1995: 15 ans d'architecture et de scénographie*. Scéno+. Paris: Ed. AS, 1996.
- Coëffé, Vincent, et Jean-René Morice. « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain. » *Norois*, n° 228 (1 février 2014): 77-88.
- Collectif. *THÉÂTRES EN VILLE, THÉÂTRES EN VIE*. Paris: Editions L'Harmattan, 2001.
- COLLECTIF, et Sophie Proust. *Mise en scène et droits d'auteur*. Montpellier: L'ENTRETEMPS, 2012.
- commission européenne. « Livre vert - Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives ». Bruxelles, Belgique, 27 avril 2010.
- Coquiot, Gustave (1865-1926). *Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre: utile aux décorateurs, aux auteurs dramatiques, aux acteurs et aux amateurs de théâtre (2e éd.) / par Gustave Coquiot,...; préf. de M. L. Jusseume, 1927.* <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083794>.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas, 2008.
- Courcoult, Jean-Luc. *Royal de luxe: 1993-2001*. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 2001.
- Courcoult, Jean-Luc, et Quentin Faucompré. *La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps*. Nantes: Éd. MeMo, 2006.
- Craig, Edward Gordon, Peter Brook, Natasha Parry, Georges Banu, et Monique Borie. *De l'art du théâtre*. S.l.: Circé, 2004.
- Crespin, Michel. « L'espace de la ville : la scène d'un théâtre à 360° ». In *Le lieu, la scène, la salle, la ville*. Etudes Théâtrales. Centre d'études théâtrales de l'U.C.L à Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 1997.
- Crespin, Michel, et Michel Gladysky. « La pratique de l'espace public », *Actualité de la scénographie*, n° 52 (1992).
- Dapporto, Elena, Dominique Sagot-Duvaurox, et France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études et de la prospective. *Les arts de la rue: portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris: La Documentation française Ministère de la culture et de la communication, 2000.
- David-Gibert, Gwénola, Jean-Michel Guy, Dominique Sagot-Duvaurox, et de la prospective et des statistiques France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études. *Les arts du cirque: logiques et enjeux économiques*. Paris: La Documentation française, 2006.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Nachdr. Collection Folio 2788. Paris: Gallimard, 2008.
- « Définition - Rue Libre! » Consulté le 29 janvier 2016. <http://www.ruelibre.net/Definition>.

- Delarozière, François, Bover, Jordi, et Emmanuel Bourgeau Darrault, David. *La machine spectacle*. Arles: Actes sud, 2013.
- Delfour, Jean-jacques. « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral ». *Espaces et sociétés*, n° 90 (1997). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619680m>.
- Demazière, Didier, Charles Gadea, et Howard Saul Becker. *Sociologie des groupes professionnels acquis récents et nouveaux défis*. Paris: la Découverte, 2009.
- DEP - Ministère de la Culture. « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs, Villes et festivals, volume monographique », Avril 2002.
- Devisme, Laurent. « Figures urbanistiques en régime prospectif. Pour une critique des pouvoirs de l'évocation ». *Articulo - Journal of Urban Research*, n° Special issue 7 (13 juillet 2015). doi:10.4000/articulo.2731.
- . « La théâtralité contre l'urbanité ? », *Place Publique*, n° 48 (novembre 2014): 60.
- District de l'agglomération nantaise, et Agence d'études urbaines de l'agglomération nantaise (AURAN), éd. *Projet 2005*. Nantes: District AURAN, 1997.
- Dossal, Philippe. *Réenchanteur de ville, Jean Blaise*. Editions Ateliers Henry Dougier, 2015.
- « Dossier pédagogique 2012 ». Juin 2012.
- Douhet, Jules de. *Dictionnaire des mystères*. Édité par Jacques Paul Migne. Genève, Suisse: Slatkine, 1977.
- Dubar, Claude, et Pierre Tripiier. *Sociologie des professions*. Paris: A. Colin, 1998.
- Dubouilh, Sandrine. *Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*. Paris: Éditions AS, 2012.
- Dupavillon, Christian. *Architectures du cirque : des origines a nos jours*. Le Moniteur, 1982.
- . *La tente et le chapiteau*. Paris: Editions Norma, 2004.
- , éd. *Les lieux du spectacle*. 2. 1 vol. L'Architecture d'aujourd'hui, n°199. Boulogne-sur-Seine, 1978. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402244845>.
- Estuaire 2007*. Nantes: 303, 2007.
- Estuaire 2009, le paysage, l'art et le fleuve*. Nantes: 303, 2009.
- Estuaire, le paysage, l'art et le fleuve*. Nantes: 303, 2012.
- Fabry, Nathalie, Virginie Picon-Lefèbvre, et Benjamin Pradel. *Narrations touristiques et fabrique des territoires: quand tourisme, loisirs et consommation réécrivent la ville*. Paris: L'Oeil d'Or, 2015.
- Fiori, Sandra, et Cécile Regnault. *Concepteurs sonores et concepteurs lumière : deux groupes professionnels émergents*. Editions Parenthèses, 2009. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01128922>.
- Fleury, Laurent. « L'invention de la notion de " non-public" ». In *LES NON-PUBLICS, Les arts en réceptions*, par Pascal Ancel et Alain Pessin, p.53-82. L'Harmattan, 2004.
- Flexner, Abraham. *Is Social Work a Profession? - Scholar's Choice Edition*. Scholar's Choice, 2015.
- Floc'h, Maud Le, Philippe Chaudoir, et Collectif. *Un élu, un artiste : Mission Repérage(s) : 17 Rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville*. L'Entretemps Editions, 2006.
- Florida, Richard. *Who's Your City? How the Creative Economy Is Making Where to You Live the Most Important Decision of Your Life*. New York, NY: Basic Books, 2008.
- Florida, Richard L. *The Rise of the Creative Class: Revisited*. 10. Anniversary ed., And expanded. New York, NY: Basic Books, 2012.

Forum sur le théâtre ambulant, éd. *Théâtre ambulant: nouvelles formes, nouveaux lieux: actes du forum de Loches, juin 1996*. Orléans: HYX, 1997.

François Delotte. « Cirque et Rue Les Fruits de l'institutionnalisation ». *AS Actualité de la scénographie. Les Éditions AS*, n° 212 (Avril 2017): p.70-73.

François, Guy-Claude. Construire pour le temps d'un regard: entretien avec Nicolas Tixier réalisé pour la revue Culture et Recherche, 113, automne 2007, automne 2007. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836241>.

Freydefont, Luc Boucris et Marcel. *Arts de la scène, scène des arts Volume III: Formes hybrides: vers de nouvelles identités*. Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain Ecole d'Architecture de Nantes et Centre d'Étude du XXe siècle Université Paul-Valéry de Montpellier, 2004.

Freydefont, Marcel. « Au bonheur d'un terme ». In *La scénographie. Théâtre Aujourd'hui* 13. Futuroscope: SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2012.

———. « Dramaturgie, scénographie, régie ». In *Les esthétiques des arts urbains*, 2007.

———. *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun*. Clermont-Ferrand: Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand, 1993.

———. *Le lieu, la scène, la salle, la ville: [actes du colloque organisé les 6 et 7 décembre 1996 par le centre d'études théâtrales de l'université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve]*. Louvain-la-Neuve: centre d'études théâtrales, 1997.

———, éd. *Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange*. Études théâtrales, 41/42.2008. Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2008.

———. « Les origines architecturales de la scénographie; rappel historique et enjeux actuels. Essai de définition de la scénologie ». Note dactylographiée, s. d. GERSA.

———. « Les théâtres de toile et de planche: un principe vital ». In *Théâtre ambulant: nouvelles formes, nouveaux lieux*, 19-22. Forum de Loches: HYX, 1996.

———. « Machine en jeu sur un théâtre urbain à Nantes ». *Revue AS - Actualité de la scénographie*, juin 2010.

———. *Petit traité de scénographie: Représentation de lieu/Lieu de représentation*. Editions Joca Seria, 2007.

———. « Scène, scènes, essaimage d'un mot ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47 (28 février 2017): 14-16.

———. « Un nouvel urbanisme culturaliste, variation en situation », 2015.

———. « Un théâtre infusé », 26-29 septembre. <http://lacompaniedeshommes.fr/presse/LGBDS-Un-theatre-infuseTexteEdition-DefinitifNov2012.pdf?PHPSESSID=200fd3aaae57930445f9fdde01caea47>.

Freydefont, Marcel, et Luc Boucris. *Théâtre/Public, N° 215: Le théâtre et la ville*. Gennevilliers; Montreuil: Editions Théâtrales, 2015.

Freydefont, Marcel, Susanna Muston, et Emmanuelle Gangloff. *Scénographier l'art. Maitriser*. Futuroscope: Centre national de documentation pédagogique, 2015.

Frézouls, Edmond. « La construction du Theatrum lapideum et son contexte politique ». In *Actes des Colloques du CRPOGA*, Vol. VII. Strasbourg, 1983.

Gachet, Laurent. « Lieu, temps, action, public, les spécificités de l'écriture de l'événementiel urbain ». Université de Bourgogne, Anfiac, 1992.

- Gangloff, Emmanuelle. « Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville. Entretien avec François Delarozière. », *L'Observatoire*, n° 47 (Hiver 2016).
- . « Entre territoire et public; le cas de la scénographie du campement des Colporteurs ». In *Tome 3 Méthodes et Concepts, à l'épreuve du pluralisme*. PUR, A paraître.
- . « La scénographie de l'oeuvre d'art dans l'espace public ». In *Scénographier l'art*, par Emmanuelle Gangloff, Marcel Freydefont, et Suzanna Muston, 39-51. Maîtriser. Canopé - CRDP, 2015.
- . « La scénographie urbaine, émergence d'une fonction », *L'observatoire*, n° 47 (Hiver 2016): 48-52.
- . « Mise en mouvement éphémère de la ville, vers une vision scénographique de l'espace urbain ». In *Ville à vivre : le quotidien métropolitain entre ancrage et mobilité*. Montréal, 2013.
- . « Vers une culture scénographique de l'espace urbain; Le cas du réaménagement de la place Napoléon à La Roche sur Yon "Les animaux de la place" ». présenté à La culture dans tous ses états, Metz, 2013.
- Gangloff, Emmanuelle (interviewer), et François (interviewé) Delarozière. « Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville: entretien avec François Delarozière ». *L'Observatoire : la revue des politiques culturelles*, 2016. ASCL_RSC.
- Garat, Isabelle, Maria Gravari-Barbas, et Vincent Veschambre. « Préservation du patrimoine bâti et développement durable: une tautologie? Les cas de Nantes et Angers ». *Développement durable et territoires*, n° Dossier 4 (3 mars 2008). doi:10.4000/developpementdurable.4913.
- Garnier, Charles, Georges BANU, et Martine KALANE. *Théâtre (Le)*. Le temps du théâtre. Paris: Actes sud, 1990.
- Garnier, Jean-Pierre. « Scénographies pour un simulacre: l'espace public réenchante ». *Espaces et sociétés* n° 134, n° 3 (29 septembre 2008): 67-81. doi:10.3917/esp.134.0067.
- Girou-Świdorski, Marie-Laure, Stéphanie Massé, et Françoise Rubellin, éd. *Ris, masques et tréteaux: aspects du théâtre du XVIIIe siècle mélanges en hommage à David A. Trott*. 1 vol. Les Collections de la République des lettres - Symposiums. Québec: Presses de l'université Laval, 2008. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42073780b>.
- Glicenstein, Jérôme. *L'art contemporain entre les lignes: textes et sous-textes de médiation*. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- . *L'art: une histoire d'expositions*. 1. éd., 2. tirage. Lignes d'art. Paris: Presses Univ. de France, 2010.
- Goffman, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Traduit par Isaac Joseph, Michel Dartevelle, et Pascale Joseph. Paris, France: les Éd. de Minuit, impr. 1991, 1991.
- Gonon, Anne. *In vivo: les figures du spectateur des arts de la rue*. Carnets de rue. Montpellier: L'entretemps Éd, 2011.
- . « Qu'est-ce que le théâtre de rue? de la définition du genre artistique " théâtre de rue " ». Mémoire. institut d'Etudes politiques de Lyon, septembre 2001.
- Gonon, Anne, et quels publics?" Colloque "Arts de la rue. « La relation au public dans les arts de la rue ». Entretemps, 2006.
- Grandet, Magali. *Nantes la belle éveillée: le pari de la culture*. Toulouse: L'Attribut, 2010.

Gravari-Barbas, Maria. *Aménager la ville par la culture et le tourisme*. Ville-aménagement. Paris: Moniteur, 2013.

Gravelaine, Frédérique de. *La création prend ses quartiers*. Nantes: Place Publique, 2011.

Grésillon, Boris. « La culture comme alternative au déclin : mythe ou réalité ? » *Géocarrefour*, n° 2 (17 décembre 2011): 151-60. doi:10.4000/geocarrefour.8305.

———. « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle ». *Annales de géographie* 660-661, n° 2 (1 juillet 2008): 179-98.

Gros, Pierre. « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du De architectura : Revue archéologique, 1994, p. 57-80 ». In *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : Fabrica et ratiocinatio*, 327-50. Collection de l'École française de Rome. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2013. <http://books.openedition.org/efr/2513>.

Grzech, Kinga. « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 96 (2004): 4-12.

Guidoboni, Francesco. « Monuments éphémères et monumentalité urbaine dans l'œuvre de Servandoni ». Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), 2011.

Guiu, Claire, et Zoé Wambergue. « « Voyage à Nantes » : l'art pour déployer l'urbanité ? » *Géographie et cultures*, n° 84 (1 décembre 2012): 141-44.

Gwiazdzinski, Luc. « La ville éphémère, festive et événementielle. », 21-29. Rennes, 2009.

Habermas, Jürgen. *L'Espace public: avec une préface inédite de l'auteur*. Critique de la politique. Paris: Payot et Rivages, 1997.

Harouel, J.-L. *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIIIe siècle*. Paris: Editions A&J Picard, 2000.

Heilmann, Eric, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvauroux, et Bruno Schnebelin. *Les utopies à l'épreuve de l'art : ilotopie*. L'Entretemps Editions, 2008.

Hénin, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Librairie Droz, 2003.

Herrmann, Jean. *Entre la lyre et le compas : Note pour une scénographie de l'espace ludique*. Institut national de l'éducation populaire, 1984.

« horslesmurs-guide-web.indd - Guide des Bons Usages.pdf ». Consulté le 11 juin 2013. <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Conseil/Esapce%20public,%20technique%20et%20securite/Occupation%20de%20l%20espace%20public/Guide%20des%20Bons%20Usages.pdf>.

Howard, Pamela. *What Is Scenography?* 2 edition. London: Routledge, 2009.

Huberson, Claire, Christian Le Bart, et Institut d'études politiques (Rennes). « Les machines de l'île de Nantes un équipement touristique et culturel au service du développement local et du renouvellement de l'image du territoire ». [s.n.], 2008.

Jean Herrmann. « Pour un espace-scénario », *AS scénographie*, n° 8 (décembre 1978).

Jeanson, Francis. *L'Action culturelle dans la cité*. Éd. du Seuil, 1973.

Joseph, Isaac. *La ville sans qualités*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube, 1998.

———, éd. *Prendre place: espace public et culture dramatique*. Paris, France: Ed. Recherches : Plan urbain, cop. 1995, 1995.

Konigson, Elie. *L'espace théâtral médiéval*. Collection « Le chœur des muses ». Paris: Ed. du C. N. R. S, 1975.

- Konigson, Élie. *Le théâtre dans la ville espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*. Paris: C.N.R.S. éd., 2002.
- Konigson, Élie, Marcel Oddon, et Centre national de la recherche scientifique. *Le Lieu théâtral à la Renaissance: Royaumont, 22-27 mars 1963*. Édité par Jean Jacquot. Paris, France: Éd du Centre national de la recherche scientifique, 2002.
- Koopmans, Jelle. « L'effectivité de la législation sur le théâtre ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 23 (30 juin 2012): 141-50. doi:10.4000/crm.12821.
- Lahuerta, Claire. « La scénographie plasticienne en question: l'art du conditionnement ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 12 (15 avril 2011): 78-87. doi:10.4000/marges.411.
- Lallias, Jean-Claude. *La scénographie*. Théâtre Aujourd'hui 13. Futuroscope: Canopé - CRDP, 2012.
- Landry, Charles. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. 2. ed. London: Earthscan from Routledge, 2008.
- Langeard, Chloé. « Des publics qui ne comptent pas! Mises à l'épreuve d'une catégorie d'action publique ». In *Penser les catégories de pensée: arts, cultures et médiations*, édité par Chloé Delaporte, Leonor Graser, Julien Péquignot, Laboratoire d'excellence industries culturelles et création artistique (Paris), Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, et UFR arts et médias, 228. Paris: l'Harmattan, 2016.
- . « Les intermittents en scènes: travail, action collective et engagement individuel ». Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Larrue, Jean-Marc. « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance ». *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 11 (1992): 103. doi:10.7202/041161ar.
- « Le guide Goliath des arts de la rue - 2008 ». *calameo.com*. Consulté le 29 janvier 2016. <http://www.calameo.com/read/000916441a1f2cc0fe59b>.
- Le Marquet, Jacques. « La scénographie aux Arts Déco », *Actualité de la scénographie*, n° 34 (1987): p.36.
- Lebeau, Anne, et Paul Demont. *Introduction au théâtre grec antique*. Paris: Le Livre de Poche, 1996.
- Leenhardt, Pierre, et Jordi Bover. *Il était une fois Cargo 92: Royal de Luxe, Mano Negra, Philippe Decouflé, Philippe Genty sur la route de Christophe Colomb*. Arles: Actes Sud, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Lescop, Laurent. « Nantes, le développement par la culture: la construction de l'image d'une ville ». Dessau, 2010. <http://www.keris-studio.fr/blog/?p=933>.
- Lextrait, Fabrice, Frédéric Kahn, et Collectif. *Nouveaux territoires de l'art*. Montreuil: Sujet, 2005.
- Liefooghe, Christine. « Économie créative et développement des territoires: enjeux et perspectives de recherche ». *Innovations*, n° 31 (1 février 2010): 181-97.
- Lipovetsky, Gilles. *L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Collection Folio Essais 170. Paris: Gallimard, 2008.
- Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy. *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*. [Paris]: Gallimard, 2013.

- Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: L. Hachette, 1873. <http://www.littre.org>.
- Lori, Renato. *Le métier de scénographe: Au cinéma, au théâtre et à la télévision*. Gremese Editore, 2006.
- Lydon, Mike, et Anthony Garcia. *Tactical Urbanism: Short-Term Action for Long-Term Change*. Washington, DC: Island Press, 2015.
- Lyonnais, Marion. *Du théâtre au musée: la scénographie et l'exposition*. Grenoble, 2014. <http://www.theses.fr/2014GREN005>.
- Macaire, Élise. « L'architecture à l'épreuve de nouvelles pratiques: recompositions professionnelles et démocratisation culturelle ». Paris Est, 2012. <http://www.theses.fr/2012PEST1179>.
- Marx, Karl, et Maximilien Rubel. *Les Luttes de classes en France, suivi de La Constitution de la République française adoptée le 4 novembre 1848 et de Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Gallimard, 2002.
- Masboungi, Ariella. *Estuaire Nantes-Saint Nazaire: écométropole, mode d'emploi*. Projet Urbain. Le Moniteur, 2012.
- Masboungi, Ariella, et Club Ville Aménagement. *Fabriquer la ville: outils et méthodes: les aménageurs proposent*. Paris: la Documentation française, 2001.
- Matthey, Laurent. *Building up stories: sur l'action urbanistique à l'heure de la société du spectacle intégré*. Genève: A-Type, 2014.
- . « Urbanisme fictionnel: l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle ». Consulté le 4 juin 2014. <http://www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>.
- « « Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roy, entretenus de Sa Magesté... commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent, en l'année 1673 ». » Manuscrit, 1700 1601. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90631697>.
- Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux*. Paris: Fayard/Pluriel, 2011.
- Miranda, Monica. « L'ÉVENEMENT URBAIN FESTIF: VERS UNE «GESTION DE SITE EXPLORATOIRE» SUR L'ESPACE PUBLIC? Les cas de Nantes et de Bordeaux ». Phdthesis, Université Paris-Est, 2010. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00561875/document>.
- Molina, Géraldine. « Les faiseurs de ville et la littérature: lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes ». Theses, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2010. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602>.
- Mommaas, Hans. « Cultural clusters and the post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy ». *Urban studies* 41, n° 3 (2004): 507-532.
- Mongin, Olivier. « Métamorphose de l'espace public ». *Esprit* Novembre, n° 11 (2012): 73. doi:10.3917/espri.1211.0073.
- Monin, Eric. « Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain: une analyse critique de projets d'aménagement temporaires réalisés en France au XVIIIe et au XXe siècles ». Ecole polytechnique de l'Université de Nantes, 2001.
- . *L'espace de l'artifice*. Nancy: Musée des beaux-arts de Nancy, 2005.
- Mons, Alain. *Les lieux du sensible villes, hommes, images*. Paris: CNRS éditions, 2012.
- Moreigne, Marc. « Royal de Luxe, Mythologies contemporaines et espaces urbains ». Hors les murs, juin 1998.

- Moretti, Jean-Charles. *Théâtre et société dans la Grèce antique*. Paris: LGF - Livre de Poche, 2001.
- Moretti, Jean-Charles, et Christian Landes (éd.). « L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux ». *Spectacula. Le théâtre antique et ses spectacles II* (1992): 179-85.
- Morteau, Hélène. « Dynamique des clusters culturels métropolitains; une perspective évolutionniste ». Université d'Angers, 2016.
- Moussinac, Léon. *La Décoration théâtrale, par Léon Moussinac*. L'Art Français depuis vingt ans. F. Rieder, 1922.
- . *Traité de la mise en scène*. [Nachdr. der Ausg.] Paris, Massin, 1948. Les introuvables. Paris: L'Harmattan, 1993.
- « N° 4 Boulevard du crime: | Revue Orages ». Consulté le 12 juillet 2016. http://orages.eu/?page_id=317.
- Navarre, Octave (1864-1938) Auteur du texte. *Dionysos: étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien / par Octave Navarre*. Paris: C. Klincksieck, 1895. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106094c>.
- Nietzsche, Friedrich, et Patrick Wotling. *La naissance de la tragédie: ou hellénisme et pessimisme; précédé de l'Essai d'autocritique*. Nouvelle édition. Le livre de poche Classiques de la philosophie 32696. Paris: Librairie générale française, 2013.
- Oechslin, Werner, et Anja Buschow. *Architecture de fête: l'architecte comme metteur en scène*. Liège: P. Mardaga, 1987.
- Ollivier, Carine. « Division du travail et concurrences sur le marché de l'architecture d'intérieur ». *Revue française de sociologie* Vol. 53, n° 2 (15 mai 2012): 225-58.
- Ollivier, Karine. « Les architectes d'intérieur: division du travail et concurrences ». UVSQ, 25 mars 2010.
- PAQUOT, Thierry. *L'espace public*. Paris: La Découverte, 2015.
- Paradeise, Catherine. « Les professions comme marchés du travail fermés ». *Sociologie et sociétés* 20, n° 2 (1988): 9. doi:10.7202/001543ar.
- Paris, France Bibliothèque nationale, et Friedrich Eduard Schneegans. *La résurrection du Sauveur; fragment d'un mystère anglo-normand du 13e siècle. Publié d'après le manuscrit 902 fonds français de la Bibliothèque nationale. [Editée et avec introd. par F.E. Schneegans]*. Strasbourg J.H.E. Heitz, 1900. <http://archive.org/details/larsurrectiond00pariuoft>.
- Pauly, Danièle, et Marcel Freydefont. *Construire pour le temps d'un regard: Guy-Claude François, scénographe*. Fage Editions, 2009.
- Pignot, Lisa. *La ville créative: concept marketing ou utopie mobilisatrice?*, s. d.
- Pinson, Gilles. *Gouverner la ville par projet: Urbanisme et gouvernance des villes européennes*. Gouvernances. Paris: presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2009.
- Piscator, Erwin, Arthur Adamov, Felix Gasbarra, et Claude Sebisch. *Erwin Piscator. Le Théâtre politique: Das politische Theater. Avec la collaboration de Gasbarra. Texte français d'Arthur Adamov, avec la collaboration de Claude Sebisch*. L'Arche impr. Clerc, 1962.
- Place du théâtre, forme de la ville*. Gennevilliers, France: Association Théâtre public, 2015.
- « Plan-Guide arts et aménagement des territoires. Sous la direction de Maud Le Floc'h ». Etude Nationale pour le Ministère de la culture et de la communication. pOlau, 2015.

Plassard, Didier. « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat ». *Société française de littérature générale et comparée*. Consulté le 25 janvier 2016. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html>.

Poète, Marcel. *Introduction à l'urbanisme*. Mémoire volontaire 2. Paris: Sens & Tonka, 2000.

Poliéri, Jacques. « Espace scénique nouveau », *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° n°42-43. (1963).

Pougin, Arthur. *Dict. historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Hachette Livre BNF, 1885.

Pradel, Benjamin. « Mettre en scène et mettre en intrigue : un urbanisme festif des espaces publics ». *Géocarrefour* Vol. 82, n° 3 (1 juillet 2007): 123-30.

———. *Rendez-vous en ville! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle: les nouveaux rythmes collectifs*. Paris Est, 2010. <http://www.theses.fr/2010PEST1120>.

Proust, Serge. « La communauté théâtrale ». *Revue française de sociologie* Vol. 44, n° 1 (1 mars 2003): 93-113.

———. « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre ». *Sociologie du Travail* 43, n° 4 (octobre 2001): 471-89. doi:10.1016/S0038-0296(01)01176-1.

Pruner, Michel. *La fabrique du théâtre*. Lettres sup. Paris: Colin, 2005.

Rabreau, Daniel. *Apollon dans la ville*. Temps et espace des arts. Paris: Monum, Ed. du Patrimoine, 2008.

———. « Le théâtre et l'"embellissement" des villes de France au XVIIIe siècle ». Th. Etat, 1978.

———. « L'image du monument et l'éducation du regard au XVIIIe siècle. De la figuration du projet à la mise en scène de sa réception ». Université d'Aix-en-Provence, 2003.

———. « L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes.: Une "nouvelle Athènes" sur la Loire : migrations et mutations architecturales (1780-1820) ». In *Graslin : Le temps des Lumières à Nantes*, édité par Arnaud Orain et Philippe Le Pichon, 273-89. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. <http://books.openedition.org/pur/5539>.

Rabreau, Daniel, Sandra Pascalis, Vincent Bradel, Jean-Pierre Husson, et Collectif. *La nature citadine au siècle des Lumières: Promenades urbaines et villégiature*. Bordeaux: William Blake And Co, 2006.

« Révéler le fleuve et la métropole - l'enseignement de l'Estuaire de Nantes - ADUQ ». Consulté le 27 juillet 2017. <http://aduq.ca/2014/12/reveler-le-fleuve-et-la-metropole-lenseignement-de-lestuaire-de-nantes/>.

Rey-Flaud, Henri. *Le cercle magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. 1re éd. Gallimard, 1973.

Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Paris, France: Éd. du Seuil, DL 1984, 1984.

Rouveret, Agnès. *Histoire et imaginaire de la peinture ancien: Ve siècle av. J.-C.-Ier siècle ap. J.-C.* École Française, 1989.

———. « Skiagraphia/scenographia. Quelques remarques », *Pallas*, n° 71 (2006).

Roy-Valex, Myrtille, et Guy Bellavance, éd. *Arts et territoires à l'ère du développement durable: vers une nouvelle économie culturelle?* Quebec, Canada: Presses de l'Université Laval, DL 2015, 2015.

Ruby, Christian. *L'art public: un art de vivre la ville*. Collection essais / La lettre volée. Bruxelles: Lettre volée, 2001.

- Sabbattini, Nicola, et Louis Jouvet. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre: réimprimé augmenté du Livre second*. Traduit par Marie Canavaggia et Renée Canavaggia. Neuchâtel, Suisse, France: Ides et Calendes, 1994.
- Sagot-Duvauroux, Dominique. « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? » *Place publique*, n° 27 (mai 2011): 49-52.
- . « Culture et Créativité: les nouvelles scènes », *la revue des politiques culturelles*, n° 47 (Hiver 2016): 98.
- . « Economie du théâtre, quoi de neuf? Rien sauf... » *Théâtre/Public*, 2015, 29-33.
- . « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique ». In *Nantes, la Belle Eveillée, le pari de la culture*, 95-107. Les éditions de l'attribut, 2010. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00456982>.
- . « Le théâtre ambulant: son économie et ses partenaires ». In *Théâtre ambulant: nouvelles formes, nouveaux lieux*. Forum de Loches: HYX, 1996.
- Salmon, Christian. *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: Editions La Découverte, 2008.
- Scott, Allen J. « Creative cities: The role of culture ». *Revue d'économie politique* 120, n° 1 (19 mai 2010): 181-204.
- . « Villes et régions du capitalisme cognitif et culturel ». *L'Espace géographique* Tome 43, n° 3 (17 décembre 2014): 215-26.
- Scott, Allen J., et Frédéric Leriche. « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial ». *L'Espace géographique* tome 34, n° 3 (2005): 207-22.
- Secchi, Bernardo. *Première leçon d'urbanisme*. Traduit par Patrizia Ingallina. eupalinos. Marseille: Parenthèses Editions, 2006.
- Sennett, Richard, et Dominique Dill. *La conscience de l'oeil: urbanisme et société*. Lagrasse: Editions Verdier, 2009.
- Serlio, Sebastiano, François Ier, et Jean Barbé. *Il primo libro d'architettura, di Sebastiano Serlio, Bolognese. Le premier liure d'architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue françoise, par Iehan Martin, secretaire de monseigneur le reuerendissime cardinal de Lenoncourt*. Traduit par Jean Martin. A Paris. Avec privilege du Roy, pour dix ans audict Sebastian, son architecte de Fontainebleau. 1545., France, 1545.
- Sitte, Camillo, Daniel Wiczorek, et Françoise Choay. *L'Art de bâtir les villes: l'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris: Ed. du Seuil, 1996.
- Smadja, Gilbert. « Art et espace public: le point sur une démarche urbaine ». Paris: Ministère de l'équipement et des transports, 2003.
- SODERSTROM, Ola. *Des images pour agir: le visuel en urbanisme*. Lausanne: Payot Lausanne, 2000.
- Soichot, Olivier. « Scénographe d'exposition, une profession en quête d'espace ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 130 (1 juillet 2010): 36-40. doi:10.4000/ocim.139.
- Sonrel, Pierre. *Traité de scénographie: évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Paris: Librairie théâtrale, 2001.
- Stiegler, Bernard. *Réenchâter le monde: la valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris: Flammarion, 2006.

- Surgers, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Armand Colin, 2011.
- Tapie, Guy. *Les architectes: mutations d'une profession*. Collection Logiques sociales. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Thibaud, Jean-Paul. « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines ». *Flux*, n° 66-67 (1 janvier 2008): 111-19.
- . « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communications* 73, n° 1 (2002): 185-201. doi:10.3406/comm.2002.2119.
- . « Petite archéologie de la notion d'ambiance ». *Communications* n° 90, n° 1 (1 mai 2012): 155-74.
- Thierry Guidet, Jean Blaise, Michel Luneau, et Yves Michaud. « Estuaire 2007 : esbroufe ou coup de génie? » *Ile de Nantes : une ville se construit sous nos yeux*, Place Publique, n° 4 (2007). <http://revue-placepublique.fr/Sommaires/Sommaires/Articles/estuaire07.html>.
- Tixier, Nicolas. « L'usage des ambiances ». *Culture et recherche*, n° 113 (2007): 10-11.
- Tubiana-Sustrac, Michelle, et Isaac Joseph. « Séminaire Scénographie et espaces publics: les lieux de la représentation dans la ville ». Actes de séminaires - PUCA. Paris, 1992.
- Union des Scénographes. « Brève histoire de l'intermittence (1936-2008) ». *OverBlog*. Consulté le 19 février 2013. <http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-24275199.html>.
- Union des scénographes. « Charte sur les scénographes de spectacles », *Actualité de la scénographie*, n° 136 (2004): pp.50-51.
- . « Combien de scénographes? » *Le blog de l'Union Des Scénographes*. Consulté le 14 septembre 2017. <http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/page-543143.html>.
- Vercellone, Carlo. « Les politiques de développement à l'heure du capitalisme cognitif ». *Multitudes* no 10, n° 3 (s. d.): 11-21.
- Vitruve. *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Traduit par Claude Perrault. Liège: Mardaga, 1988.
- Vivant, Elsa. *Qu'est-ce que la ville créative?* Paris: Presses universitaires de France, 2009.
- Wallon, Emmanuel. « Le théâtre en ses dehors, Postface ». In *Qu'est-ce que le théâtre?* Folio Essai. Paris: Gallimard, 2006.
- Walter, Benjamin, et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle: Le Livre des passages*. Édition : 3e. Paris: Cerf, 1997.
- Webster, T. B. L. « Le théâtre grec et son décor ». *L'antiquité classique* 32, n° 2 (1963): 562-70. doi:10.3406/antiqu.1963.1385.

Liste des archives consultées

Archives institutionnelles :

Fonds documentaire de la ville de Nantes, rapport d'activités, photos, dossier de presse, coupure de journaux.

Archives privées :

Archives de la revue Actualité de la Scénographie, de 1977 à 2016. Sauf les numéros suivants : 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 23, 25 à 34, 37, 62, 68, 70, 72, 76, 78, 82, 86.

Archives de l'Union des Scénographes, non classées, documents administratifs, procès-verbaux, notes, correspondances, rapports, annuaires.

Archives personnelles de Marcel Freydefont, non classées, mémoires et dossiers d'étudiants, compte-rendu de réunions, correspondance diverses, notes personnelles, textes non publiés.

Annexes

Tables des Annexes :

Annexe 1 : Cartographie des lieux scéniques à Nantes

Annexe 2 : Extrait de la charte du scénographe auteur de décors et de costumes, par l'Union des Scénographes, 1996

Annexe 3 : Lettre à Madame la Ministre, Guy-Claude François, par l'Union des Scénographes, 1997

Annexe 4 : Extraits du dossier de manifestation (fiche technique) pour les représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes

Annexe 5 : Plans de l'itinéraire du spectacle *El Xolo* en fonction des personnages

Annexe 6 : Les Géants, représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes en 2011, photographies complémentaires

Annexe 7 : Plan de repérage des différents sites abordés sur l'île de Nantes

Annexe 8 : Plan de repérage comparaison des parcours du Grand Éléphant et des Géants du spectacle *El Xolo* en 2011

Annexe 9 : Plan de repérage des implantations du Port végétal et des Jardins à Quai

Annexe 10 : Les Machines de l'île, photos complémentaires de l'espace intermédiaire

Annexe 11 : Le Port végétal et Les Jardins à Quai, photos complémentaires

Annexe 12 : Frise Chronologie selon trois mouvances.

Annexe n°1 : Cartographie des lieux scéniques à Nantes

Lieux scéniques de Nantes Métropole

L'ensemble des lieux répertoriés ci-dessous, est complété des informations suivantes : type d'établissement, jauge(s), type de représentation

1 - THEATRE BORIS VIAN théâtre 240 p. assises	12 - LA TLEURNAIE théâtre, musique, danse	25 - LE CREMAU T théâtre, musique, danse, cirque, one man show	38 - LA CITE NANTES EVENTS CENTER centre des congrès (3 auditoriums) 1000 p. assises / 804 p. assises / 750 p. assises	41 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises
2 - LA CARRIERE scène conventionnés danse 700 p. assises, 1800 p. debout	13 - LE VALLOIN théâtre, musique	26 - CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL formation, de création et de diffusion 200 p. assises	39 - THEATRE BEAULIEU théâtre, musique, one man shows 280 p. assises	42 - LES NEFS jeuage inconnue musique, danse
3 - ONVX scène conventionnés danse 558 p. assises, 850 p. debout	14 - LIGERIA centre culturel 390 p. assises, 700 p. debout	27 - LA RUCHE théâtre 49 p. assises	40 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	43 - STEREOLOUX scène musicales actuelles et pratiques numériques 400 p. debout / 548 p. assises ou 1200 p. debout
4 - ZENITH NANTES METROPOLE Zénith 2200 à 3000 p. musique, one man shows, comédies musicales	15 - SALLE PAUL BOUIN centre culturel théâtre, musique 100 p. assises	28 - SALLE PAUL FORT scène musicales actuelles 503 p. assises	44 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	44 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
5 - MAISON DES ARTS maison des arts 165 p. assises	16 - L'EMBARCADERE complexe cinématographique - cinéma 483 p. assises	29 - SALLE WASSE théâtre, musique, one man shows 308 p. assises	45 - THEATRE GRASLIN théâtre (opéra, ballet) 700 p. assises	45 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
6 - MAISON DE QUARTIER DES DEVALLEES centre socio-culturel 200 p. assises, 300 p. debout	17 - L'ESCALL salle de spectacles théâtre, musique, danse 100 p. assises	30 - THEATRE GRASLIN théâtre (opéra, ballet) 700 p. assises	46 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	46 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
7 - LODVISEE théâtre 323 p. assises, 1100 p. debout	18 - THEATRE MUNICIPAL DE REZE théâtre, musique, danse, one man shows théâtre, musique, danse	31 - THEATRE DE JEANNE théâtre 100 p. assises	47 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	47 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
8 - THEATRE DE LA GOBERNIE théâtre 203 p. assises	19 - LA BARAKASSON salle de spectacles 411 p. assises	32 - THEATRE 100 NOMS théâtre 224 p. assises	48 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	48 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
9 - TU - THEATRE UNIVERSITAIRE théâtre, danse 312 p. assises	20 - LA TROCARDIERE salle de spectacles 1000 p. assises ou 3000p. Debout / 1000 p. assises	33 - LA COMPAGNIE DU CAFE théâtre conventionnée de 22 p. assises à 120 p. assises	49 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	49 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
10 - ESPACE CULTUREL CAPELLA espace culturel 500 p. assises, 1000 p. debout	21 - PIANO D'ITAL centre culturel 320 p. assises, 3 790 p. debout		50 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	50 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques
11 - LE MAM scène de musiques actuelles et studios de répétition 200 p.	22 - SALLE BAPTISTE MARCET centre socio-culturel - scène conventionnée 380 p. assises		51 - AUDITORIUM théâtre (opéra, ballet) 1000 p. assises	51 - LES NEFS musiques actuelles, arts numériques

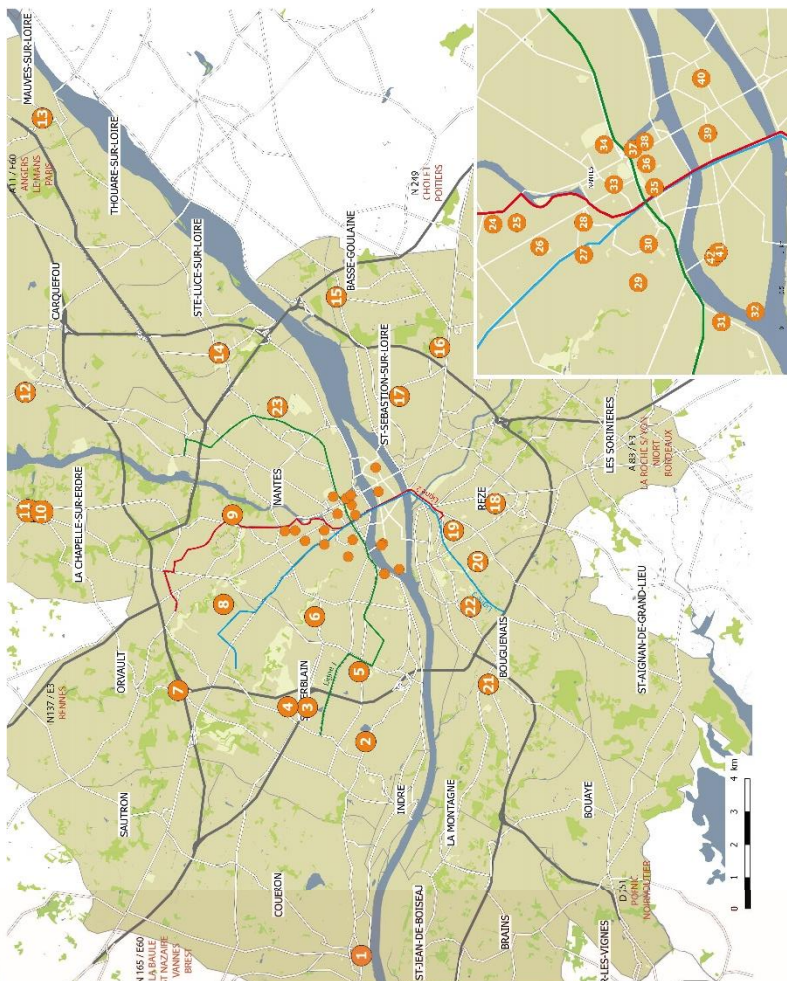


Figure 210 : Marcel Freydefont, Clémence Gabilleau « Cartographie des lieux scéniques à Nantes/Saint-Nazaire » in Le théâtre, art de la ville. La ville, théâtre vivant, Place publique n°48.

Annexe 2 :

Extrait de la charte du scénographe auteur de décors et de costumes, par l'Union des Scénographes, 1996

CHARTRE DU SCENOGRAPHE AUTEUR DE DÉCORS ET COSTUMES

DÉFINITION ET MISSION

Le scénographe est l'auteur des décors et/ou costumes de spectacles vivants ou audi-visuels.
Sa mission est d'exprimer ses conceptions de décors et/ou costumes à l'aide de dessins et/ de maquettes quelqu'en soit le support, et d'en assurer la maîtrise artistique.
Cette mission n'inclut pas celle de maîtrise d'oeuvre qui peut faire l'objet d'une mission séparée.

DROITS D'AUTEUR

Le scénographe est propriétaire des esquisses, dessins et maquettes quelqu'en soit le support.
La personne physique ou morale qui a qualité pour passer commande au scénographe, est propriétaire des décors et/ou costumes pour une exploitation limitée à celle du spectacle vivant ou audiovisuel pour lequel ils ont été conçus et réalisés.

RESPECT DE L'OEUVRE

Le nom du scénographe doit figurer sur les documents d'information et de communication selon les modalités établies entre les parties.
Toute utilisation partielle ou intégrale, non prévu au contrat initial, des documents graphiques, maquettes, décors et/ou costumes ainsi que leurs images, doit être soumise à l'autorisation formelle du scénographe qui en est l'auteur et faire l'objet d'un accord entre les parties.

Février 96.

SIGNATAIRES:

Richard Peduzzi, Guy-Claude François, Jean Haas, Yannis Kokkos, Françoise Darne, Nicolas Sire, Christine Marest, Alain Batifoulier, Yves Cassagne, Gérard Didier, Marcel Freydefont, Hubert Monloup, Claudie Gastine, Natacha Cyrulnick, Jacques Marillier, Françoise Chevalier, Rémy Bourdier, Gabriel du Rivau, Michel Coquet, Jean Hugues Manoury, Bernard Jaunay, Igor Hilbert, Jean Chollet, André Levasseur, Patrice Cauchetier, Emmanuelle Sage-Lenoir, Cyril Tain, Claude Plet, Evelyne Guillin, Alain Cunillera, Xavier Ronze, Raymond Sarti, Lionel Soulié, Michel Launay, Rudy Saboungi, Torum Valderhaug, Brigitte Lauber, Claude Lemaire, Claire Dehove, Françoise Lanier, Pétronille Tijarovic, Elisabeth Son Enzo Iorio, Sophie Quatrevaux, Valérie Jung, Frédéric Chauvaux, Michel Marty, M. Clair Peretti, Antoine Selva, Nathalie Pavlowky, Marc-André Risacher, Didier Saindreichin, Catherine Bluwal, Muriel Trembleau, Chloé Cambournac, Jean Pierre Capeyron, Frédéric Pineau, Audrey Vuong, Denis Fruchaud, Natalie Roubaud, Frank Vallet, Pascal Lecoq, Charlie Mangel.

Figure 211 : Charte du scénographe auteur de décors et costumes.
Source, archives Union des Scénographes.

Annexe n°3 :

Lettre à Madame la Ministre, Guy-Claude François, par l'Union des Scénographes, 1997

Union
des
Scénographes

Le 23 Décembre 1997

Madame le Ministre,

Les scénographes sont, depuis une dizaine d'années, de plus en plus sollicités dans d'autres secteurs d'activité que le Théâtre.

Ainsi certains d'entre nous passe du décor de cinéma à la scénographie d'exposition ou de la conception technique d'un théâtre à la mise en espace d'un défilé de mode ou d'un spectacle de danse sans difficulté d'adaptation.

Cette «élasticité» nous vient de la pratique rigoureuse de la Scénographie de Théâtre, exigeante sur nos capacités de transposition littéraire et spatiale, nos aptitudes à la maîtrise plastique et nos connaissances techniques.

En fait nous sommes plutôt fiers de cette pratique de la pluridisciplinarité, satisfaits de notre sort artistique et n'avons, finalement, aucune réclamation à faire à «notre» ministrel..

Nous sollicitons seulement un peu d'aide.

Notre position est toujours malaisée avec le fisc, les caisses diverses, les assedic, les organismes professionnels et syndicales du Spectacle, les producteurs, les directeurs de théâtre, etc... parce que nous n'existons pas!.. du moins statutairement.

Nous aimerions être reconnus comme auteur.

Nous souhaiterions pouvoir être inscrits dans des caisses et mutuelles correspondantes à notre activité.

Nous désirerions que nos jeunes collègues puissent, en sortant de l'école, bénéficier des aides à l'insertion professionnelle.

Nous préparons un Séminaire sur l'enseignement de la Scénographie (il aura lieu les 3 et 4 Mars à l'Ecole d'Architecture de Clermont Ferrand).

Nous mettons sur pied un Institut Européen de la Scénographie.

Nous cherchons à exposer dans des lieux professionnellement intéressants (Festival d'Avignon, par exemple) les travaux des élèves sortant des écoles publiques de scénographie (ENSAD, TNS, ENSATT et Ecole d'Architecture de Cl Ferrand).

Nous participons (par mon intermédiaire) aux travaux du Conseil National de la Scénographie.

Voilà quelques-unes de nos aspirations et actions. Il y a en d'autres mais nous préférons en parler de vive voix.

Pour formaliser ces entreprises nous avons constitué un syndicat regroupant une centaine de scénographes (c'est à dire la presque totalité des représentants de notre métier). J'ai été élu président parce que je suis un exemple («exemple», pas «modèle») du poly-scénographe, et c'est à ce titre que je sollicite une rencontre pour évoquer ces questions sous forme générale et agréable et sous forme professionnelle et stricte.

Je vous prie de croire, Madame la Ministre à l'expression de mes hommages sincères et respectueux.

Guy-Claude FRANCOIS

PS: Je vous joins un «Curriculum vitae» abrégé vous permettant de mieux me connaître.

Syndicat des Scénographes de Spectacle, d'Équipement et d'Exposition
86, rue Salvador Allende • 92000 Nanterre

Figure 212 : Lettre à Madame la Ministre. Source, archives Union des Scénographes.

Annexe n°4 :

Extraits du dossier de manifestation (fiche technique) pour les représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes

Fiche technique produite par la compagnie pour les services de la ville de Nantes. C'est un document composé d'une trentaine de page. Nous avons fait le choix d'en extraire quelques éléments en fonction des scènes abordées dans la recherche.



Figure 213 et 214 : Dessins illustrant la marionnette *El Xolo*, par Royal de Luxe.

Source, Ville de Nantes, service développement culturel.

Annexe n°4 (suite) :
Extraits du dossier de manifestation (fiche technique) pour les représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes

Exemple du parcours de Mercredi 25 Mai 2011.

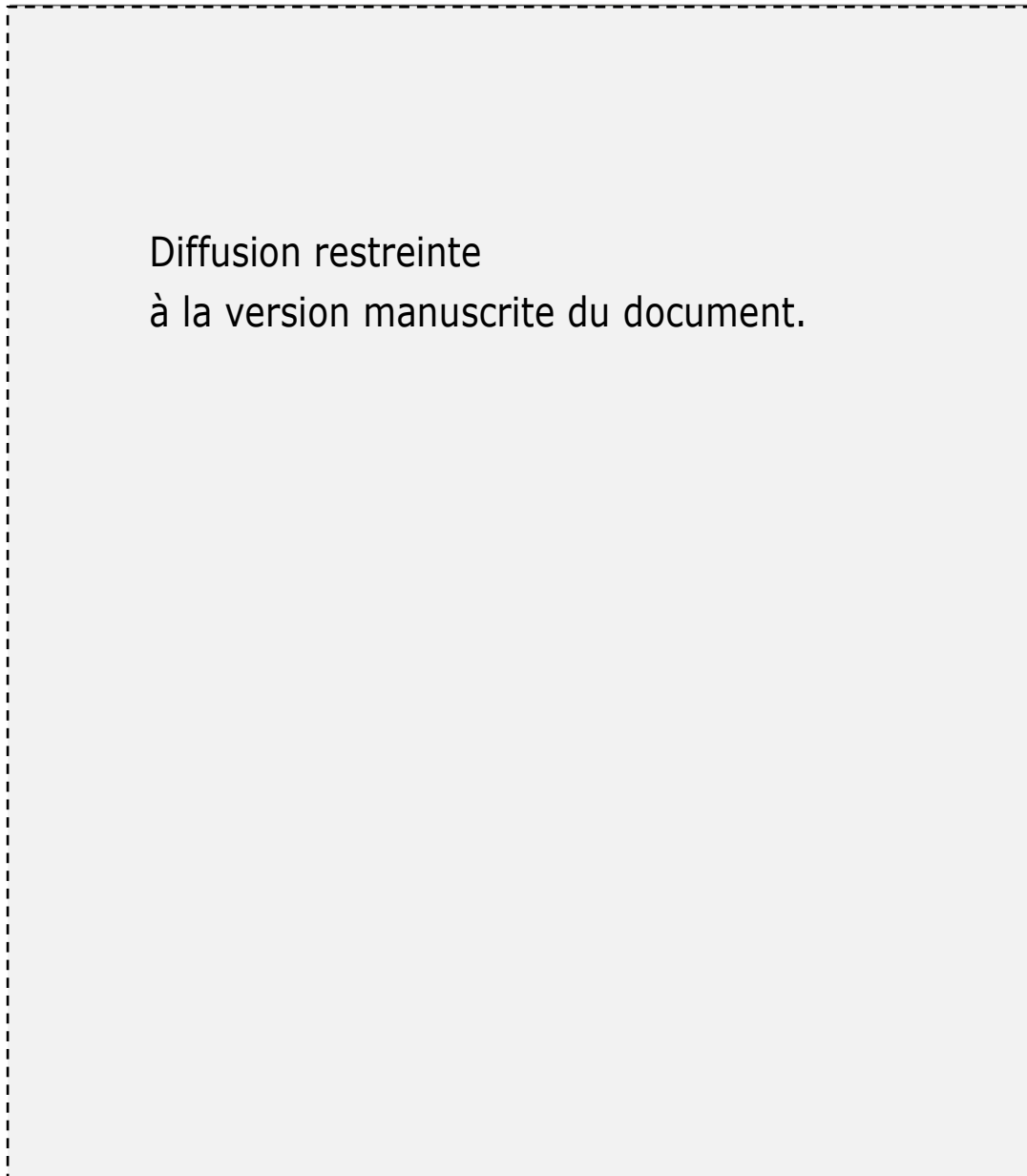


Figure 215 : Scène du bloc de Glace, *El Xolo*, par Royal de Luxe
Source, Ville de Nantes, service développement culturel.

Annexe n°4 (suite) :

Extraits du dossier de manifestation (fiche technique) pour les représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes

Exemple du parcours du Samedi Après-midi 28 Mai 2011.

Scène du coucher, petite Géante place Gloriette.

Figure 216 : Extraits de fiche technique. Spectacle *Ex Xolo*. Source Ville de Nantes.

Diffusion restreinte
à la version manuscrite du document.

Annexe n°5 :

Plans de l'itinéraire du spectacle *El Xolo* en fonction des personnages

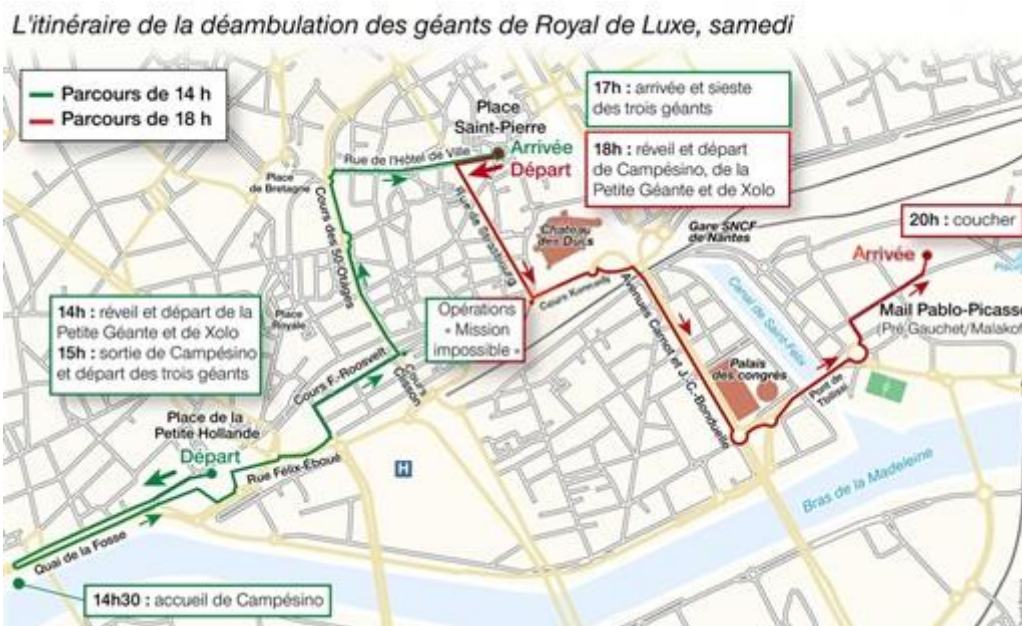


Figure 217 et 218 : L'itinéraire de la déambulation des Géants de Royal de Luxe, Source Presse Océan.

Annexe n°6 :

Les Géants, représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes en 2011, photographies complémentaires



Figure 219 et 220 : Focus sur des scènes statiques, le public se loge autour des géants pour observer la scène. Source, archives de la Ville de Nantes.

Annexe n°6 (suite) :

Les Géants, représentations du spectacle *El Xolo* à Nantes en 2011, photographies complémentaires



Figure 221 et 222 : Photographies du spectacle *El Xolo*, focus sur le chien *El Xolo* et l'Oncle *El Peon*.
Source, archives Ville de Nantes.

Annexe n°7 :
Plan de repérage des différents sites abordés sur l'île de Nantes

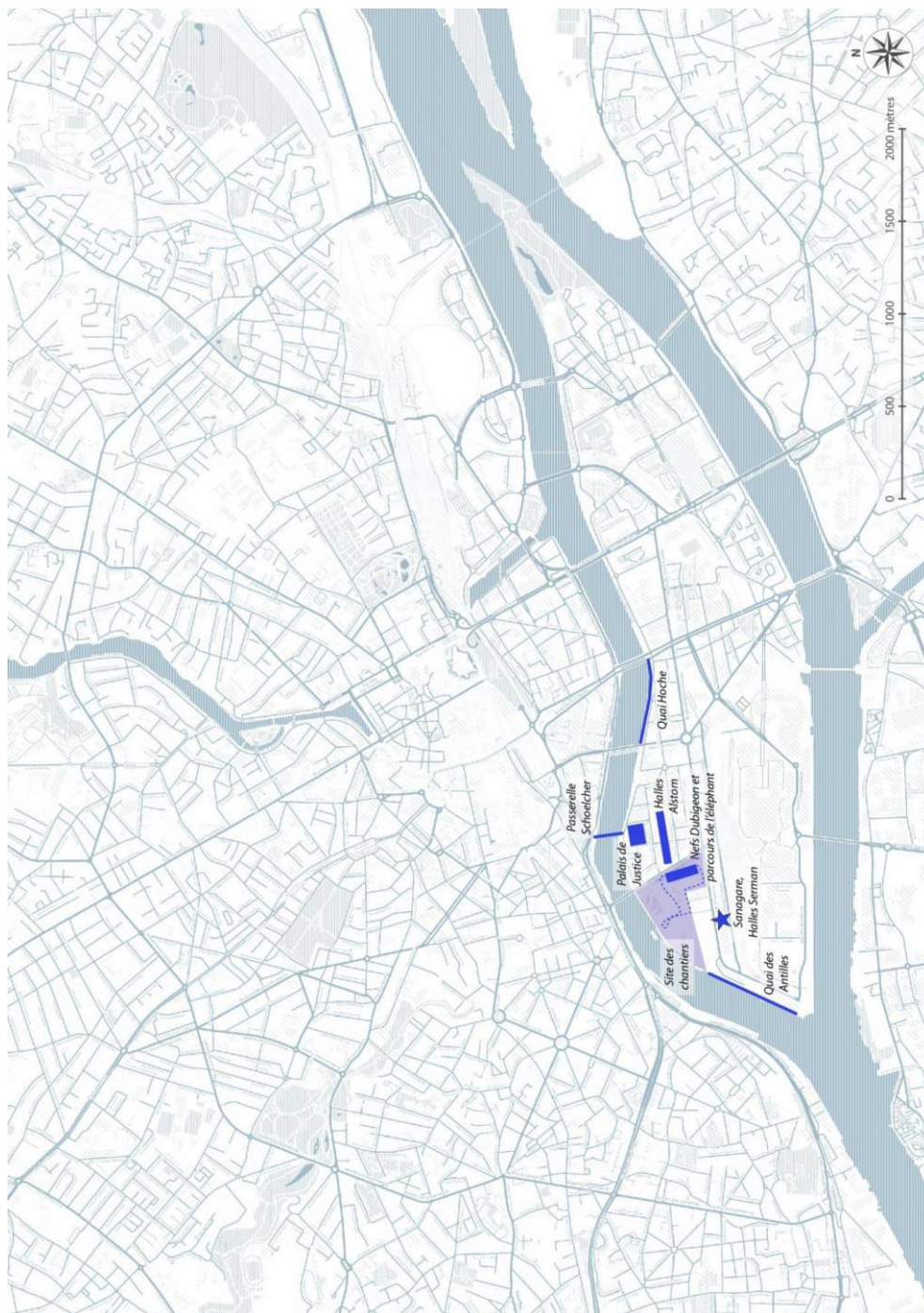


Figure 223 : Plan de repérage, île de Nantes, 2017. Source Emmanuelle Gangloff.

Annexe n°8 :
Plan de repérage comparaison des parcours du *Grand Éléphant* et des Géants du spectacle *El Xolo* en 2011

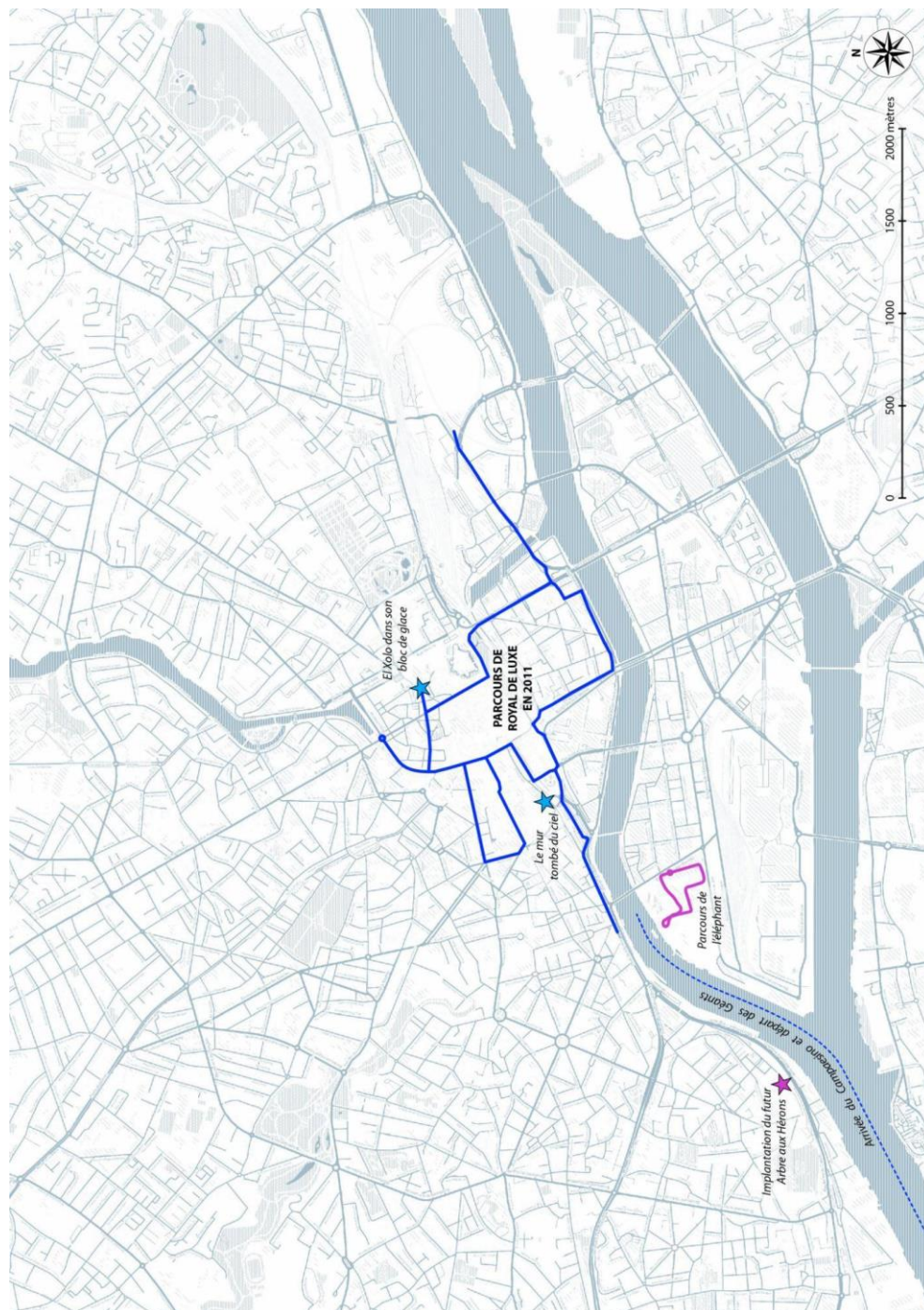


Figure 224 : Plan de repérage, les parcours des Éléphants. Source Emmanuelle Gangloff.

Annexe n°9 :
Plan de repérage des implantations du Port végétal et des Jardins à Quai

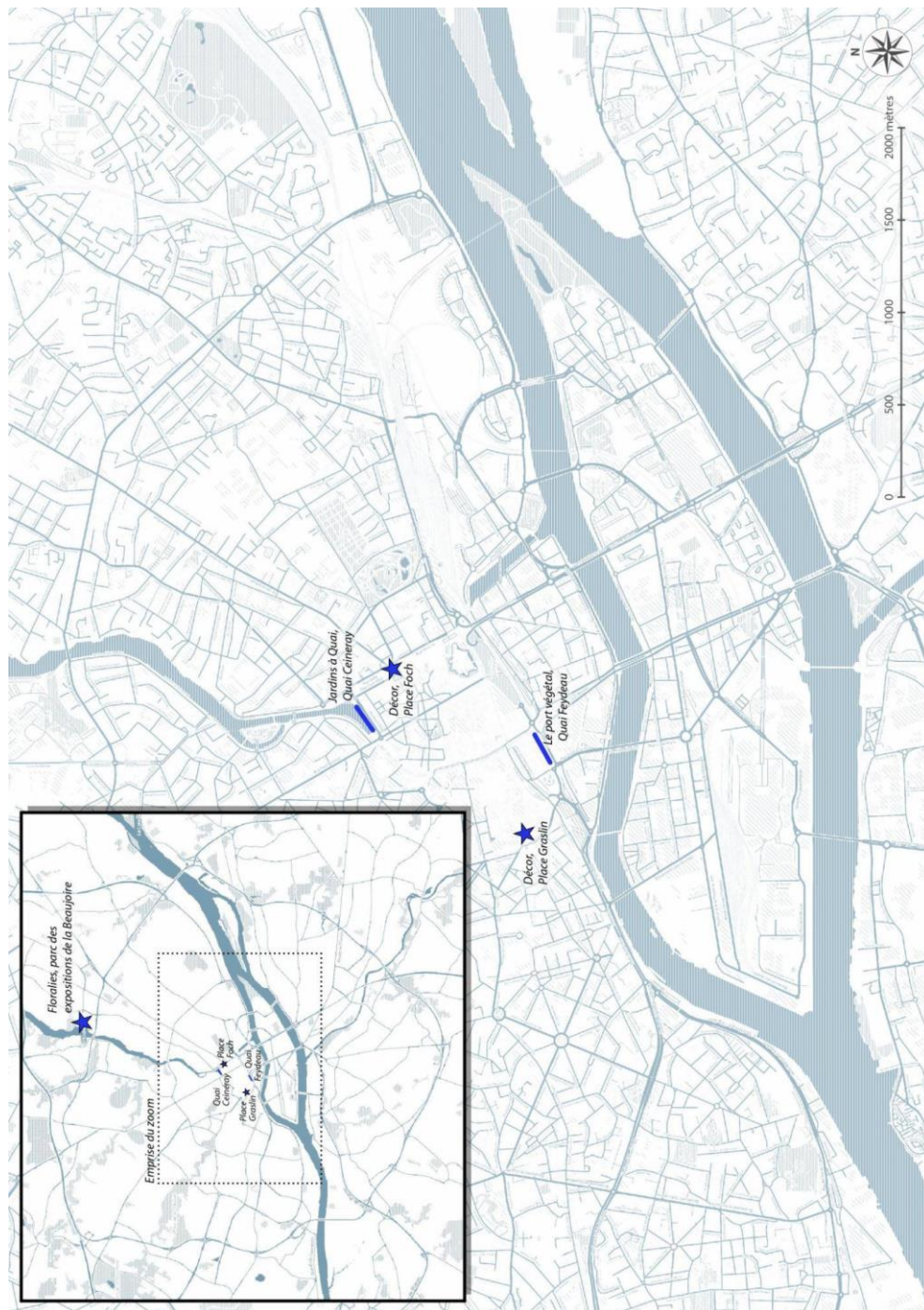


Figure 225 : Plan de repérage, des implantations du Port Végétal et des Jardins à Quai .Source Emmanuelle Gangloff.

Annexe n°10:

Les Machines de l'île, photos complémentaires de l'espace intermédiaire



Figure 226 et 227 : Focus sur Le Grand Éléphant et sa zone de stationnement.
Source, Emmanuelle Gangloff.



Figure 228 : Focus sur l'entrée de La Galerie des Machines. Source, Emmanuelle Gangloff.

**Annexe n°11:
Le Port végétal et Les Jardins à Quai, photos complémentaires**



Figure 229 et 230 : Le Port Végétal au niveau du quai Feydeau, 2004. Source, Ville de Nantes.

**Annexe n°11 (suite):
Le Port végétal et Les Jardins à Quai, photos complémentaires**



Figure 231 et 232 : Jardins à Quai, lors de Nantes Green Capital 2013. Source Ville de Nantes.

Annexe n°12 : Frise chronologique selon trois mouvances

Fiche 1 : La famille des arts de la rue

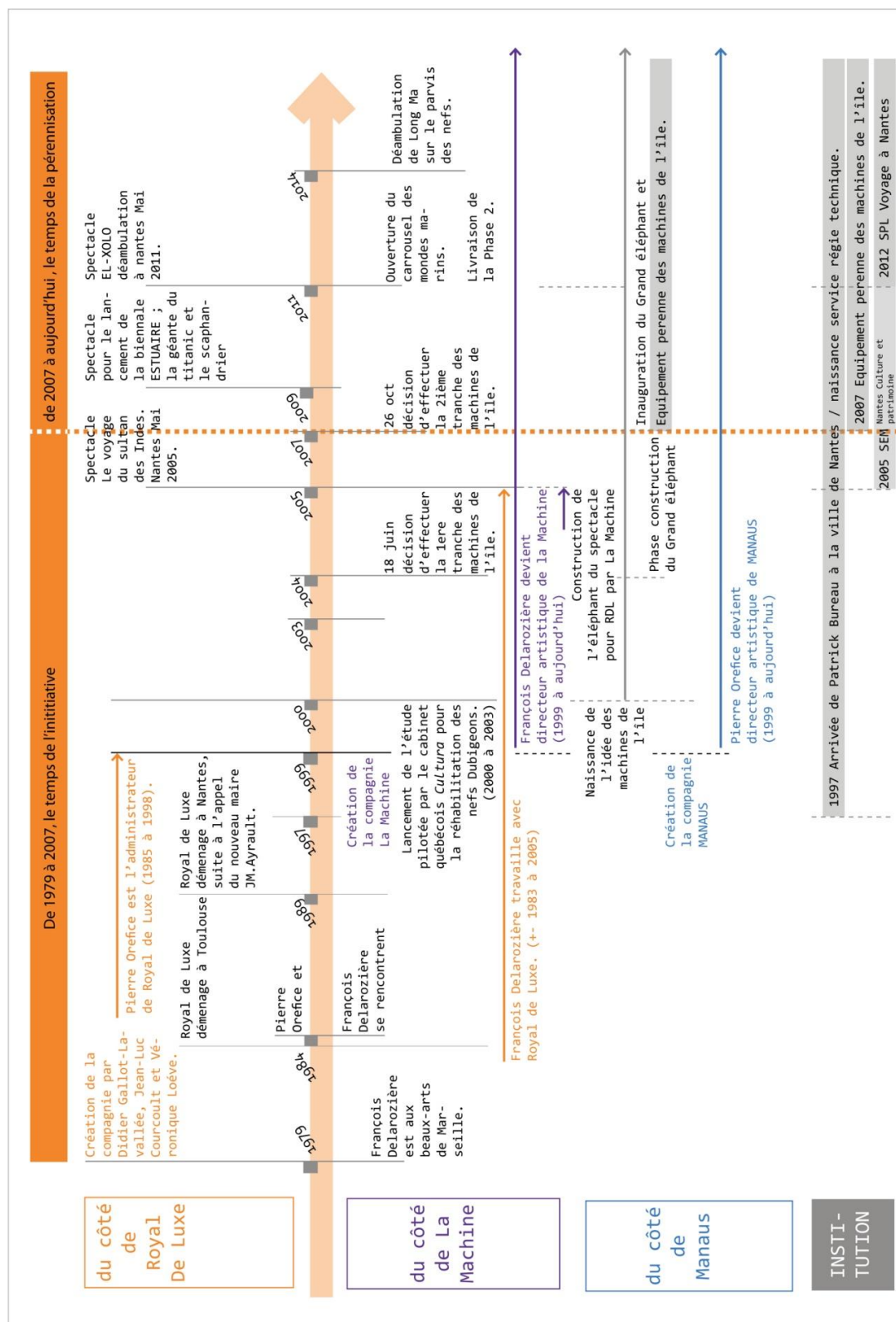


Figure 233 : Frise chronologique 1, la famille des arts de la rue. Source, Emmanuelle Gangloff.

Annexe n°12 (suite) :
Frise chronologique selon trois mouvances
 Fiche 2 : La médiation culturelle

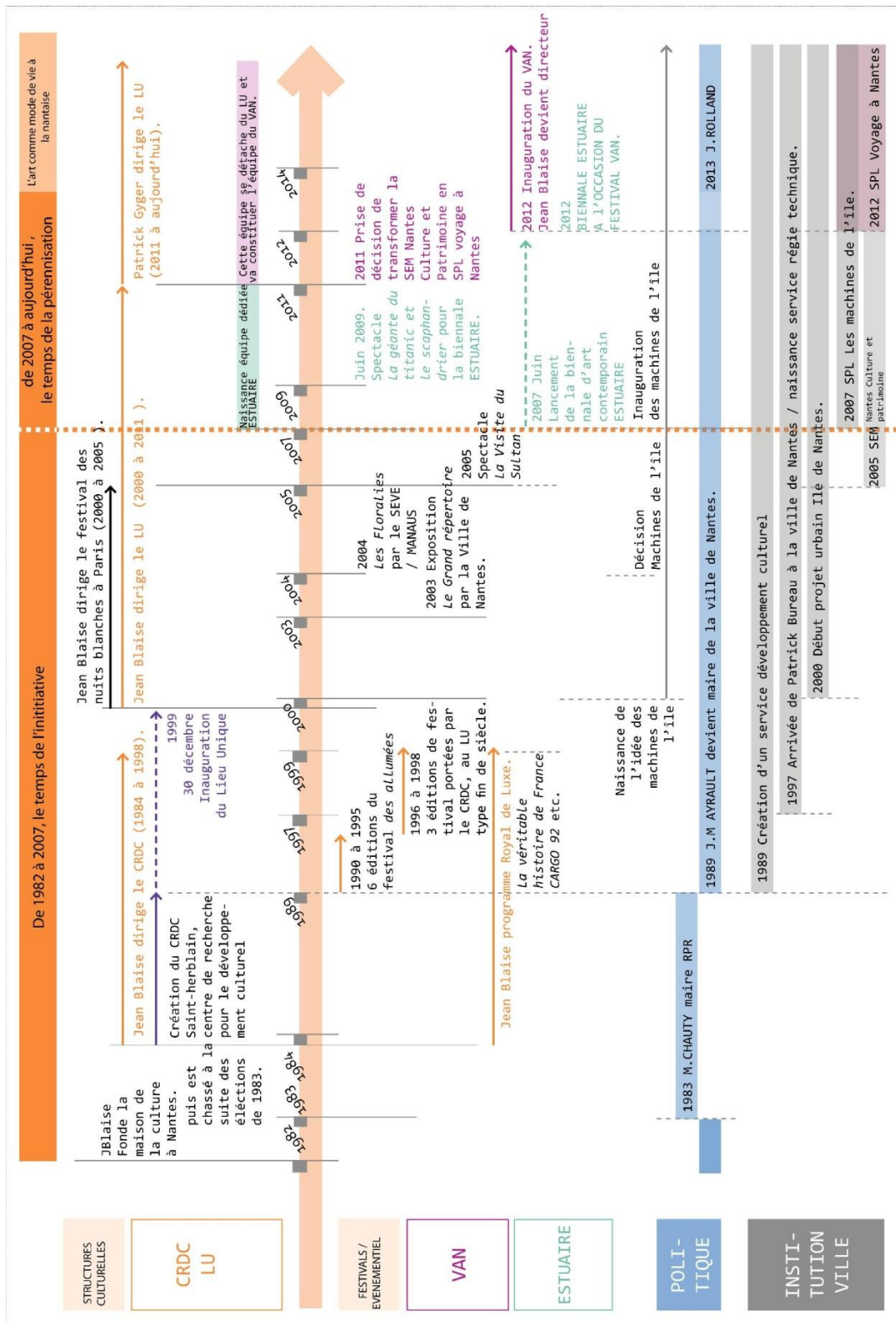


Figure 234 : Frise chronologique 2, la médiation culturelle. Source, Emmanuelle Gangloff.

Annexe n°12 (suite) :
Frise chronologique selon trois mouvances

Fiche 3 : Le service des espaces verts

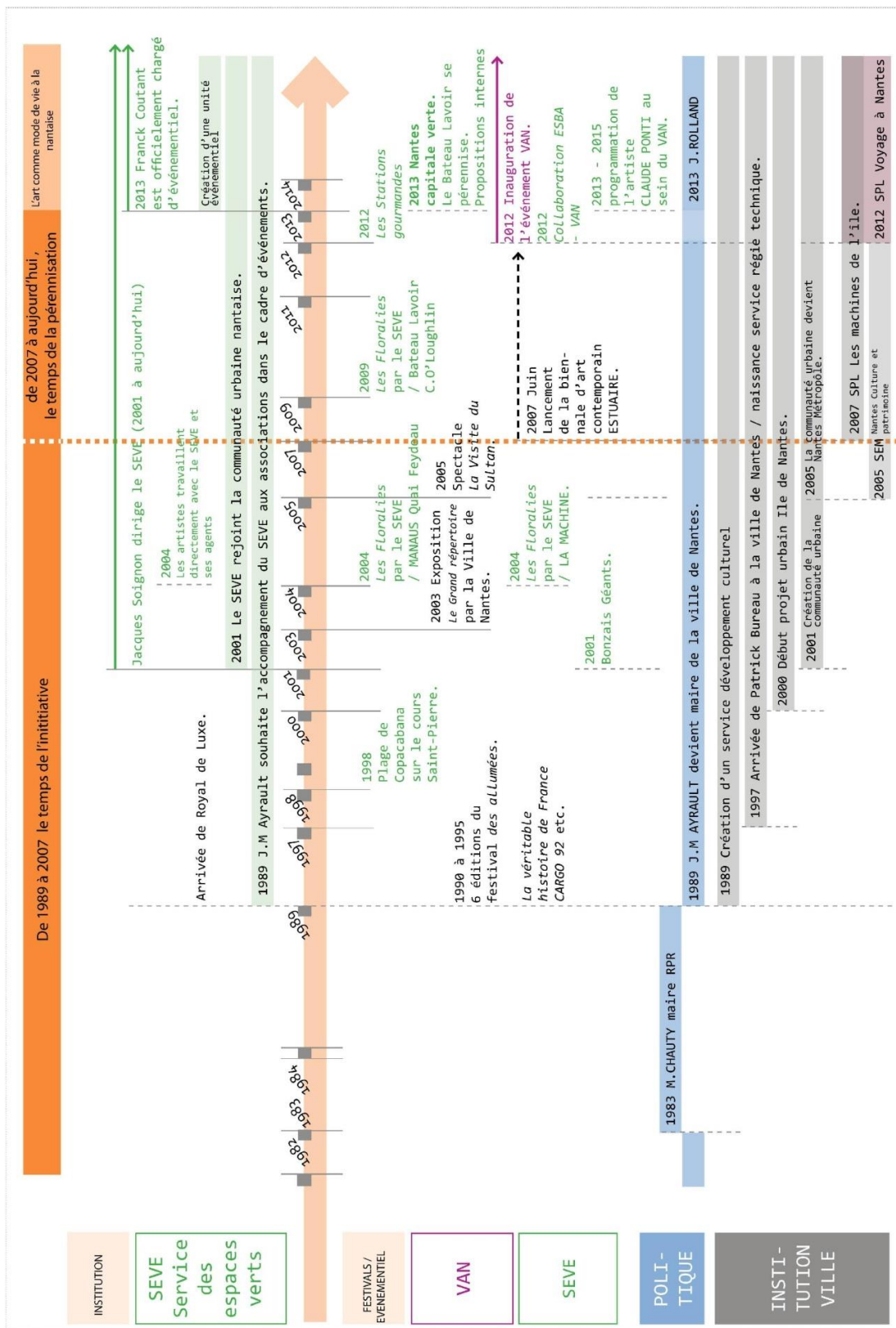


Figure 235 : Frise chronologique 1, le service des Espaces Verts et de l'Environnement.

Source, Emmanuelle Gangloff.

Thèse de Doctorat

Emmanuelle GANGLOFF

Quand la scénographie devient urbaine,

Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville.

When scenography becomes urban

Nantes as an observatory of the scenographer's functions in the city fabric.

Résumé

S'appuyant sur l'effervescence dont fait actuellement l'objet le terme de scénographie dans le milieu créatif, ce travail propose d'étudier l'apparition d'une fonction spécifique autour du concept de scénographie urbaine dans la fabrique de la ville contemporaine. En effet depuis les années 1980, dans un contexte d'essor de la *ville événementielle, créative et culturelle* nous assistons à une multiplication de propositions artistiques éphémères déployant des dispositifs scénographiques dans l'espace public qui font évoluer les modes d'action des acteurs de la fabrique urbaine (opérateurs culturels, artistes, gestionnaires publics et aménageurs). Entre théâtre et espace public, scène et ville, nous retracerons les origines de la scénographie pour ensuite s'intéresser à la scène nantaise qui est ici considérée comme un laboratoire des différentes formes que peut prendre la scénographie urbaine.

En définissant le rôle du scénographe sur un terrain d'intervention spécifique, à savoir l'espace urbain, il s'agit par-là d'identifier un groupe professionnel émergent, les scénographes, au regard de l'évolution de leurs pratiques hors du théâtre. Puis, en resserrant la focale sur un territoire, nous caractérisons plus particulièrement la fonction de scénographie urbaine dans son acception contemporaine traduisant une évolution de la place de la création artistique dans la fabrique urbaine. Plus largement, cette étude met en question la production d'espaces urbains, révélatrice de tension entre nécessité fonctionnelle et conception d'espaces sensibles. Entre fabrique artistique et dynamique de récupération, ce travail nous renseigne sur un mode de faire la ville contemporaine à l'interface entre urbanisme du divertissement et utopie artistique.

Mots clés : Scénographie urbaine – Ville événementielle – Groupe professionnel émergent – Scénographe – Arts de la scène – Ville créative – Nantes – Fabrique urbaine .

Abstract

Based on the current effervescence of scenography in the creative environment, this work proposes to study the appearance of a specific function around the concept of urban scenography in the fabric of the contemporary city. Since the 1980s, in a context of the development of event, creative and cultural city, we are witnessing a multiplication of ephemeral artistic proposals deploying scenographic devices in the public space that evolve modes of action of the actors of the urban factory (cultural operators, artists, public managers and developers). Between theater and public space, stage and city, we will trace the origins of the scenography and then take an interest in the Nantes scene, which is considered here as a laboratory of different forms that can take urban scenography. In fact, in urban space, it is an identifying an emerging professional group, the scenographers, about the evolution of their practices outside the theater. Then, by tightening the focus on a territory, we characterize more specifically the function of urban scenography in its contemporary meaning reflecting an evolution of the place of artistic creation in the urban factory. A larger scale, this study calls into question the production of urban spaces, revealing tension between functional necessity and the conception of sensitive spaces. Between artistic and dynamic recovery, this research informs us about an embodiment of the contemporary city at the interface between town planning of entertainment and artistic utopia.

Key Words : Urban Scenography – Event city – Emerging Professional Group – Scenographer – Performing Arts – Creative City – Nantes – Urban Fabric.