



Magnétisme nomade et spectacle vivant

Société, esthétique et politique

Stéphane LABARRIERE

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts du Spectacle, Communication et Médias,
Parcours Etudes théâtrales
Orientation Recherche

Sous la direction de Mme Muriel PLANA

Mai 2014

Magnétisme nomade et spectacle vivant

Société, esthétique et politique

Stéphane LABARRIERE

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts du Spectacle, Communication et Médias,
Parcours Etudes théâtrales
Orientation Recherche

Sous la direction de Mme Muriel PLANA

Mai 2014

Remerciements

A Totoch et Annah (Compagnie où rêvent les arbres), Christophe et Marie Werdyn (Cirque Werdyn), Marcel Hognon (Djungalo Teatro), Zé (Cirque Pacotille), François Fehner (Agit Théâtre), Pierrot des Roulottes (Le Rideau Attelé), Maël Tortel (Cirque Pardi),

A Fabien Granier, Marion Guyez (équilibriste et doctorante UTM), Serge Borrás (La Grainerie), Jean Guillon (conteur de Marseille), René Pareja (la Famille Magnifique), Frédéric Poty (festival Villeneuve-en-Scène), Astrid (Barbare en tout orgue),

A Frédérique Gueutier (CITI), pour ses conseils, pour le fond documentaire qu'elle a mis à ma disposition, et les contacts de professionnels qu'elle m'a communiqués avec beaucoup de pertinence,

A Alix De Morant, pour son écoute, et pour la base de travail que ses écrits de recherche ont constitué,

A Zoé Lacornerie, Laetitia Boule, Evelyne Pommerat (FNASAT-Etudes Tsiganes) et Fabienne Caraty, pour leur réactivité et pour toutes les précieuses informations apportées,

A Muriel Plana, pour son appui enthousiaste, pour ses conseils avisés, et ses remarques, à la fois exigeantes et bienveillantes,

A Christiane, Thérèse, Marie et Franck, pour leur relecture impitoyable,

A toutes les personnes que je n'ai pas encore remerciées, et que j'ai pu rencontrer tout au long de mon travail, ainsi qu'à toutes celles qui ont pris le temps de me répondre et m'aider, par email ou au téléphone,

A mes proches.

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	5
<u>I. MAGNETISME NOMADE ET CHAMP SOCIAL</u>	9
<u>INTRODUCTION</u>	9
<u>1. AGENTS, GROUPES NOMADES, INSTITUTIONS</u>	11
<u>2. TYPOLOGIE DES GROUPES</u>	32
<u>3. CORRESPONDANCES, DISTANCES, RUPTURES</u>	39
<u>4. DE LA DOMESTICATION CULTURELLE : LES APPAREILS DE CAPTURE</u>	58
<u>PARTIE I : CONCLUSION</u>	70
<u>II. VECTEURS DE CREATION ET POLITICITE DANS LE MAGNETISME NOMADE</u>	73
<u>INTRODUCTION</u>	73
<u>1. LE NOMADISME VU PAR LES SEDENTAIRES : IMAGINAIRES, LIGNES DE FUITE</u>	75
<u>2. LA MARQUE DU « STRUCTIF »</u>	96
<u>3. POLITICITES ENDOGENES</u>	111
<u>4. DU NOMADISME INTELLECTUEL A LA POLITICITE NOMADE</u>	124
<u>PARTIE II, CONCLUSION</u>	134
<u>CONCLUSION</u>	137
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	142
<u>TABLE DES MATIERES</u>	150

Il [...] me demanda sarcastiquement si je savais que les éléphants étaient en réalité les derniers individus – oui, monsieur – et qu'ils représentaient, paraît-il, les derniers droits essentiels de la personne humaine, maladroits, encombrants, anachroniques, menacés de toutes parts, et pourtant indispensables à la beauté de la vie.

Romain Gary, *Les Racines du ciel*¹

INTRODUCTION

Est-il raisonnable, dans un travail de recherche, de se fonder sur l'hypothèse – de faire le pari, en somme – de l'existence foisonnante d'une scène nomade ? La question est abrupte, triviale, mais peut-être sensée, du moins en apparence. A première vue, en effet, le spectacle vivant nomade (théâtre ambulant, numéros saltimbanques et forains, cirque) n'existe plus aux dires de certains, est moribond pour d'autres. Plus de roulottes ? Disparition des caravanes et des chapiteaux ? Que dire des tentes et des campements forains ? Doit-on se résoudre à la concomitance d'une familiarité de l'image avec la disparition de son sujet ? Ce serait négliger qu'un *peu* subsiste et qu'un *peu* émerge ou ressurgit². C'est justement ce *peu* qui nous intéresse dans ce travail, y compris dans ce qu'il contient d'un *tout*. Nous affirmons alors, en suivant, que la scène nomade dans ce qu'elle recèle, contient à elle seule ce *tout* qui est le spectacle vivant, dans l'esprit flamboyant du Grand Cirque Calder³. Tel a été effectivement notre feu dans cette présente entreprise : approchons-nous, plus près, arrêtons-nous, et regardons vraiment ; la scène nomade est vivante et belle. Certes, concédons-le, les dernières décennies ont peut-être été parmi les pires de son histoire : quasi-disparition du théâtre

¹ GARY R., *Les Racines du ciel*, Paris, Collection Folio, Gallimard, 1956, 1972, p. 153.

² DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, Mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre, 1999.

³ PAINLEVE J., *Le Grand Cirque Calder, 1927*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.

ambulant, difficultés du cirque, déconfiture des banquistes... Un matin de 1974 – ou était-ce en 1978 ? –, les chapiteaux furent nombreux à trouver leurs pinces de crabes de toile engluées dans la mélasse mazoutée des crises économiques. Fin de l'histoire ? A l'évidence non, car c'est sans doute oublier que les nomades évoluent dans un temps-espace, dans un régime de géographie. D'aucuns, même, ont rêvé de leur dédier une discipline spécifique : *nomadologie*¹. Mais plus qu'une vision ou une nouvelle approche, la *nomadologie* exprime, en un sens, la perplexité du sédentaire devant le paradigme nomade. La scène nomade est donc bien vivante et se décline d'atours divers et variés qui la parent d'une biodiversité artistique et culturelle éminemment passionnante. Ce constat n'a pas présidé au déclenchement de notre recherche, il en est le résultat, prometteur de découvertes ultérieures. Est ici présenté un travail de défrichage qui permet aujourd'hui de tracer quelques routes ainsi que d'esquisser les contours fluides de larges territoires artistiques, vivants.

La scène nomade est aujourd'hui le fait d'une part, d'artistes nomades et d'autre part d'artistes mobiles. Le terme « mobile » sera préféré au terme « itinérant », car celui-ci entretient une ambiguïté sémantique avec le terme de nomade. Il s'agit là, en effet, de distinguer précisément deux pratiques : nomade et mobile. Nous travaillons donc sur cette opposition et simultanément sur la construction sociale d'un entre-deux, qui se structure sous la forme d'une dualité : imaginaire nomade-réalité mobile. Une typologie précise de ces groupes sera définie en I.2, mais une distinction peut d'ores et déjà être formulée de manière synthétique : les artistes nomades – de tradition et de culture ou bien, néo-nomades – ont lié intimement leur mode de vie à leur démarche artistique ; à l'opposé, les artistes mobiles ont choisi l'itinérance artistique, sans pour autant abandonner leur mode de vie sédentaire. Ces différences définissent donc deux groupes sociaux, qui se rencontrent à la marge mais se distinguent plus généralement, tant par les caractéristiques de leur perception mutuelle, de leur mode de vie, de production, que dans les rapports qu'ils entretiennent avec les institutions et opérateurs culturels. En entre-deux, se situent des artistes indéterminés, entre deux mondes. Car, c'est un fait, deux mondes coexistent – nomade et mobile-sédentaire – se croisent, circulent en parallèle, entrent parfois en collision, s'interpellent, se dénigrent, se jalourent, se fantasment, se rêvent, s'idéalisent ou se diabolisent mutuellement, mais rarement, trop rarement, se parlent.

Se détache donc, en filigrane, la question de l'inclusion ou de l'exclusion des cultures et des modes de vie nomade dans la société néocapitaliste ; ce questionnement sert de point

¹ Concept introduit In DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Capitalisme et schizophrénie », n° 2, 1980.

d'ancrage, sans pour autant limiter les pistes d'enquête. A l'instar de l'exclusion sociale vécue par les populations – tsiganes, principalement, comprenant Rroms (ou Roms), gitans, manouches –, les artistes nomades subissent des pressions sociales et économiques qui mettent en péril la pérennité de leur mode de vie et, par là-même, de leur activité. Il s'agit, en outre, de déterminer en fond de problématique, quelle est la place du nomadisme dans le champ culturel du spectacle vivant occidental.

Les interrogations se portent donc, d'une part, sur les aspects sociaux, et d'autre part, sur les composantes artistiques, esthétiques et politiques : une approche transdisciplinaire, proche des cadres théoriques des « cultural studies », est privilégiée. Une hypothèse centrale soutient notre étude et s'énonce à partir d'un concept construit *ad hoc* : le *structif*. Préféré au terme de *structurant*, connoté et finalement limitatif, le *structif* a vocation à englober l'ensemble des éléments matériels, économiques, sociaux et cognitifs qui déterminent des modes de production artistique. Le *structif* doit être vu comme un cadre d'analyse transdisciplinaire (sociologie, philosophie, histoire, théorie des arts, analyse des processus de création, esthétique, économie, science/technique) mobilisé à destination de l'étude d'une démarche artistique. Ce positionnement théorique nous semble pertinent de par son ouverture et son étayage formel, *a fortiori* dans le champ des arts vivants, à la fois très concrets et immatériels. Ce travail ne donne donc pas lieu à un exercice classique d'analyse de corpus, au sens strict, mais se traduit plutôt par une démarche méthodique de décorticage des ressorts du champ social de la scène nomade, ainsi que des phénomènes artistiques et esthétiques induits dans le magnétisme nomade. Nous définissons le magnétisme nomade comme le phénomène d'attraction/répulsion des représentations et imaginaires produits, à partir des regards portés sur les cultures, les cosmogonies et les modes de vie nomade, par un individu ou un groupe sédentaire.

Plus largement, nous estimons que les méthodes d'analyse de spectacle doivent être repensées et adaptées à ces productions qui n'établissent pas les mêmes frontières que l'art occidental dominant avec la vie sociale, le sacré, les pratiques rituelles, festives... Pour initier cette démarche, les typifications de l'art, de l'artiste (dans son statut, son rôle) ont été confrontées dialectiquement avec celles en usage dans la création contemporaine sédentaire ; les mécanismes de jugement et de légitimation spécifiques à ces groupes nomades et néo-nomades ont commencé à être identifiés et détaillés. Il s'agit donc ici, d'un début de réflexion sur les modalités de dialogue et de coexistence synergique des cultures, *dans et par* le spectacle vivant.

La méthodologie s'est donc efforcée de tendre vers une démarche monographique de type ethnographique. Ce principe a cependant buté sur quelques limites liées aux conditions matérielles de recherche : éloignement et dispersion géographique des terrains d'étude, saisonnalité marquée de la scène nomade (notamment, les programmations de spectacles), opacité initiale du champ, peu étudié et très peu balisé par les institutions. Par voie de conséquence, peu d'éléments concrets tirés de spectacles vus sont analysés. Néanmoins, les entretiens non-directifs enregistrés, qui forment une grande part des travaux de collecte et d'analyse d'information ainsi que de nombreux éléments bibliographiques ont permis d'orienter la recherche, autant qu'ils ont apporté en éclairages distanciés, matériaux d'analyse et recadrages théoriques. La mise en dialogue des sociologies de Pierre Bourdieu (structuralisme génétique) et de Peter Berger/Thomas Luckmann (constructivisme social) a constitué le moteur principal de notre réflexion qui s'est aussi amusée à partir à la dérive, à se perdre au gré des puissants courants du nomadisme immobile. A ce titre, nos plus grandes découvertes sont celles d'Alix De Morant, Claire Auzias, Wadi Bouzar, Galsan Tschinag, Kenneth White, Mickael Stewart et Patrick Williams (cf. bibliographie).

En résumé, la problématique se concentre sur la caractérisation du magnétisme nomade en terme de déterminants, de constructions et d'interactions sociales entre groupes et entre individus, puis, en conséquence, sur l'analyse des vecteurs de création et de politicalité qui naissent de ce champ, au sein du spectacle vivant.

Dans notre développement, deux grandes parties se détachent : la première est consacrée aux agents et groupes sociaux, dans leur champ social, la seconde analyse les composantes artistiques, esthétiques et politiques structurant et caractérisant les arts nomades et mobiles.

Dans le déroulement effectif, il s'agit, en tout premier lieu, d'aborder les spécificités sociales, économiques des arts vivants nomades et mobiles, d'analyser leurs interactions mutuelles, ainsi que celles construites avec les autres groupes et institutions du champ social. Nous devons, en outre, définir si – et dans quel cas – l'on doit parler de continuité ou de rupture entre ces groupes, découvrir les enjeux auxquels veulent répondre les uns et les autres, expliciter les stratégies mises en place par les agents sociaux et en déduire les implications sociales et artistiques. Il s'agit ensuite de caractériser les esthétiques nomades : celles qui sont élaborées par les sédentaires et celles qui découlent du mode de vie et des conditions *structives*. Une réflexion sur la politicalité de la scène nomade doit enfin permettre de définir des traits spécifiques selon les groupes.

I. Magnétisme nomade et champ social

Introduction

Un double cadre théorique sous-tend cette partie : structuralisme génétique et constructivisme social. Versant structuralisme, Pierre Bourdieu est l'auteur de plusieurs travaux relatifs à une sociologie de l'art et de la culture, dont il a initié le développement¹ ; Peter Berger et Thomas Luckmann ont eux publié, en 1966, un ouvrage qui reste encore aujourd'hui l'un des plus marquants de la sociologie.² Ils ont par là même contribué à fonder un autre courant majeur, partant ce qu'ils appelaient alors sociologie de la connaissance, pour s'acheminer vers un constructivisme social.

Ces deux courants théoriques seront donc pris comme deux faces d'une même appréhension de l'humain dans sa dimension sociale. Pour Peter Berger et Thomas Luckmann, la sociologie, en tant que « discipline humaniste »³, « doit être soutenue à travers une conversation ininterrompue à la fois avec l'histoire et la philosophie, sous peine de perdre son objet d'investigation. »⁴. La mise en rapport de ces trois disciplines (sociologie, histoire, philosophie) rejoint finalement les principes du structuralisme génétique de Pierre Bourdieu. Dans le champ circonscrit – la scène nomade en France – il a donc été décidé de combiner ces deux visions, qui constituent aussi deux paradigmes étonnamment compatibles, malgré leurs positionnements apparemment opposés (déterminismes structuralistes, constructions subjectives) : c'est leur complémentarité qui sera exploitée.

Sera tout d'abord défini le contexte social et politique dans lequel ont à évoluer les agents et groupes sociaux de la scène nomade ; l'approche, ici, sera largement socio-historique, afin notamment de mettre en évidence les racines et mécanismes de structuration de l'appareil culturel français et ses implications dans le champ artistique étudié. Il sera alors nécessaire de travailler à une ébauche de typologie sociale : artistes nomades, néo-nomades, mobiles, entre-

¹ Pierre Bourdieu est l'auteur, notamment de *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, ouvrage fondateur d'une approche spécifique concernant le champ culturel, mais aussi de : *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 370, 1998.

² BERGER P. L., T. LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, A. Colin, coll.« Bibliothèque des classiques », 1966, 2012.

³ *IBID.*, p. 305

⁴ *ID.*

deux indéterminés. Ce travail s'appuiera sur des travaux existants et un ensemble d'entretiens et d'observations de terrains. Seront ensuite analysées, en approche dialectique, les correspondances, distances, paradoxes et ruptures observés entre ces groupes et entre les agents, en lien avec les déterminismes du champ social. Nous aborderons, pour finir, la question de la domestication culturelle – phénomène de captation, de neutralisation ou de formatage opérés par l'Etat et la culture dominante, à destination des structures et groupes artistiques –, en nous appuyant sur le concept d'appareil de capture¹ – ensemble de dispositifs permettant à une domination étatique de neutraliser, voire de domestiquer une subversion – introduit par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

¹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 528.

1. Agents, groupes nomades, institutions

a. Les cultures nomades et l'Etat

Sans reprendre sur plusieurs siècles l'histoire conjointe de la France et du nomadisme, il est néanmoins important de s'intéresser à la période qui nous sépare de la Première Guerre mondiale – et plus précisément depuis 1912 qui est une année cruciale – afin de mettre à jour le contexte social dans lequel les agents de la scène nomade ont à se frayer un chemin. « Rompant le silence législatif en 1912, la loi du 16 juillet inscrivait, de façon ostensible, la résolution de la question nomade dans le cadre de l'idéologie sécuritaire. »¹ C'est la première fois, dans l'Histoire de la France, qu'un groupe social est contrôlé dans ses mouvements, pour le seul motif de la spécificité de son identité culturelle. L'Etat se munit alors, avec l'invention du carnet anthropométrique et du carnet familial de circulation, d'outils redoutables en matière de contrôle des individus et des groupes. Le nomade est considéré par l'ensemble des services de l'Etat, comme un délinquant *en puissance* qui doit se plier à un régime spécifique. Il s'agit d'une disposition légale éminemment ségrégationniste. Si aujourd'hui, la forme a changé, cette séparation, cet ostracisme se maintiennent sur le fond : « Il y a cent ans, la République française mettait en place un arsenal législatif et réglementaire exceptionnel pour contrôler et surveiller des familles entières qualifiées de nomades. Ce régime des nomades a connu des modifications, des aménagements mais il perdure. »²

Entretemps, la Seconde Guerre mondiale fut l'occasion pour l'Etat français, de perpétrer d'autres violences, celles-ci, plus systématiques encore. Leurs conséquences furent souvent tragiques : « Les Tsiganes furent avec les juifs les seuls à connaître un internement familial. Les Tsiganes furent les derniers internés administratifs à être libérés des camps en mai 1946. »³ Les Tsiganes ont été libérés en mai 1946, c'est-à-dire plusieurs mois après la défaite allemande. Les mesures prises sous le gouvernement de Vichy ont donc perduré sous le gouvernement de la Libération ; et cette *libération* tardive des familles nomades témoigne du peu d'égard porté à ces populations, par les institutions françaises. Les Tsiganes qui sortirent

¹ AUBIN E., « L'Urbanité en défaut », *Etudes Tsiganes*, 1996, n° 7, p. 13.

² BORDIGONI M., *Gens du Voyage: droit et vie quotidienne en France*, Paris, Dalloz, 2013, p. 291.

³ HUBERT M-C, Roms, « L'Appréhension des populations nomades dans l'histoire française », *Tsiganes et gens du voyage : actes du colloque de Caen, 24 et 25 novembre 2011*, Paris, Mare et Martin, coll.« Droit public », 2013, p. 28.

vivants de ces camps ne purent jamais récupérer les biens (roulottes, chevaux) qui avaient été confisqués au moment de leur arrestation¹.

Après la Seconde Guerre Mondiale, mais toujours sous la loi de 1912, une violence symbolique très forte, celle de l'Etat français, s'exerce encore délibérément et semble avoir pour objectif de maintenir une pression forte sur ces populations : « En fait, la logique du dispositif est de créer de nouvelles infractions qui permettent de facilement verbaliser, imposer des amendes et/ou emprisonner tout contrevenant dès l'âge de treize ans. C'est un moyen de rendre de plus en plus difficile la vie quotidienne de ces familles. »² L'esprit est très proche de celui qui a sous-tendu la politique raciste du III^{ème} Reich : assimiler le nomade à un être asocial par essence.³ Mais avec la loi de 1969, nouvelle étape du traitement de la question nomade, la logique de contrôle spécifique et catégoriel sera maintenue :

L'éradication par la loi de 1969 des contraintes vexatoires et discriminatoires fermement plantées, par le législateur de 1912, sur le sol français constitue indéniablement une amélioration du régime juridique des nomades. Pour autant, ce dernier demeure restrictif de la liberté d'aller et venir puisque celle-ci suppose la détention de titres de circulation.⁴

En filigrane, certains sociologues spécialistes de ce champ n'hésitent pas à parler d'une volonté délibérée de faire disparaître toute forme de mode de vie nomade au sein du territoire français : « L'institution par le titre II de la loi de 1969 du système de la commune de rattachement visait à inciter les nomades à une sédentarisation progressive. »⁵ Une société disciplinaire se transforme progressivement en société de contrôle.⁶ Le terme de commune de rattachement est à rapprocher, dans le champ du spectacle vivant, du terme d'ancrage territorial, correspondant, par homologie structurale, à l'expression d'une exigence des

¹ En approfondissement de ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage de Jacques Sigot, *Des barbelés que découvre l'histoire*, Wallada, Paris, 2010, une chronique d'un camp de concentration français dédié aux populations nomades, près de Saumur ; ainsi qu'un film de Tony Gatlif, *Liberté*, 2010.

² BORDIGONI M., *Gens du Voyage: droit et vie quotidienne en France*, op. cit., p. 291.

³ L'argument raciste – nomade = asocial – a permis au nazisme de justifier ce qu'il faut maintenant bien nommer par le terme de génocide, cf. à ce titre, STEWART M. et P. WILLIAMS, *Des Tsiganes en Europe*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 25, 2011, p. 272 : « Les Tsiganes ayant été exclus de leur niche professionnelle (le commerce et les petits métiers), exclus du bénéfice de l'assistance publique, inclus parmi les races prédisposées au crime, il ne restait plus à apporter, pour compléter leur encerclement institutionnel, qu'une ultime pièce : le désir apparemment irrésistible, et si facilement alimenté par des conflits locaux, que quelqu'un mette de l'ordre. »

⁴ AUBIN E., « L'Urbanité en défaut », *Etudes Tsiganes*, op. cit., p. 20.

⁵ *IBID.*, p. 21.

⁶ Société de contrôle : concept attribué par Gilles Deleuze à Michel Foucault IN DELEUZE G., *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, les Éd. de Minuit, 1990, p. 240. Dans une société disciplinaire, « L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant ses lois : d'abord la famille, puis l'école, [...] puis la caserne, [...] puis l'usine, de temps en temps l'hôpital, éventuellement la prison qui est le lieu d'enfermement par excellence. ». Dans une société de contrôle, « l'homme n'est plus l'homme enfermé, mais l'homme endetté. »

financeurs publics territoriaux, vis-à-vis des compagnies itinérantes, en matière de contrôle et de régulation : « Ce milieu [ndr : le cirque traditionnel] manque sérieusement de contrôle et de régulation sur les plus petites structures. »¹ L'homologie structurale est un concept de la sociologie de Pierre Bourdieu, une homologie structurale se traduit par un jeu de correspondances de structures entre deux champs, qui définissent des mécanismes proches et comparables.

Une « territorialisation » des compagnies nomades est vivement souhaitée dans les préconisations de ce rapport remis au Ministre de la Culture en 2012. Les conditions de circulation et de stationnement constituent, bien évidemment, des paramètres déterminants dans l'activité des structures nomades de spectacle vivant. Et là encore, la règle imposée par l'Etat, ne protège pas les populations, mais laisse toute liberté aux collectivités territoriales et notamment aux communes, de continuer à mener leurs stratégies d'exclusion. Même si un amendement qui date de 2000 les contraint :

[Ils doivent] passer d'une obligation morale à une obligation légale, cette politique consiste, pour les communes concernées, soit à aménager une aire d'accueil rendant possible le stationnement des résidences mobiles des Gens du voyage pendant une durée maximale de trois mois soit à participer au financement de la réalisation d'un tel équipement public.²

Cet amendement légalise des pratiques courantes au sein des collectivités locales, consistant à reléguer les nomades – et donc également, les structures nomades de spectacle vivant – dans des zones excentrées de leurs agglomérations. Elles hypothèquent d'autant les chances, pour ces compagnies, de développer correctement leur activité de production de spectacle. En outre, les représentants des communes se situent souvent dans des stratégies défensives face à des groupes nomades qu'elles considèrent comme des dangers. « Pour ce faire, ils doivent jongler avec une pléthore de dispositions législatives et réglementaires contenues respectivement dans le code de la route, le code des communes, le code pénal ainsi que les dispositions relatives à la conservation du domaine. »³ Les aires de stationnements rendues obligatoires par l'amendement de 2000 sont, dans les faits, des zones de ghettoïsation.

¹ DORNY S., J.-L. MARTINELLI, H.-A. METZGER, et B. MURAT, « Financement du spectacle vivant. Développer, structurer, pérenniser », *Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, Mars 2012*, Paris, 2012, p. 36.

² HUBERT M-C, Roms, « L'Appréhension des populations nomades dans l'histoire française », *Tsiganes et gens du voyage : actes du colloque de Caen, op. cit.*, p. 98.

³ AUBIN E., « L'Urbanité en défaut », *Etudes Tsiganes*, 1996, n° 7, p. 33.

Le terrain de stationnement réglementaire est :

un lieu rigide et clos il ne permet pas la rencontre véritable entre les familles nomades et les habitants du quartier. C'est un lieu d'isolement, les usagers du terrain sont exclus de la ville, exclus du quartier [...] La loi Besson du 5 juillet 2000 [...] peut induire aussi, paradoxalement, une restriction quant à cette liberté d'installation : puisqu'il existe des espaces prévus pour cela, on peut refuser toute installation hors de ces lieux dédiés.¹

La stratégie de l'Etat semble bien être de restreindre progressivement les espaces de liberté pour étendre son contrôle sur les agents et les groupes. Il faut aussi préciser que l'exclusion et la contrainte sont autant culturelles que sociales, et qu'elles s'expriment notamment par une dévalorisation systématique de tous les traits sociaux spécifiques aux nomades : « La caravane est presque toujours considérée comme un logement précaire, inadapté et dont l'usage ne peut être que provisoire. »² Derrière toutes ces constructions sociales objectivées, se cache soit une réelle méconnaissance de l'*Autre* nomade, soit le refus conscient, de reconnaître et d'accepter l'identité nomade, et ce faisant, de respecter les spécificités culturelles qui lui sont relatives. Les difficultés rencontrées par le cirque traditionnel et le théâtre ambulant, au début des années 1970, ont souvent été imputées à une prétendue baisse de qualité alliée à une désaffection du public. Sur la question de la qualité des spectacles, la sociologie apporte un éclairage distancié ; elle permet de relier un jugement de valeur à des mécanismes de construction sociale, produits des agents. Les agents qui portent ici ce jugement appartiennent à la classe dominante, et en conséquence, émettent des opinions orientées et déterminées par leur habitus de classe, sur des pratiques culturelles dominées³. Concept central de la sociologie de Pierre Bourdieu, l'habitus sert à définir l'ensemble des processus d'appropriation et d'intériorisation de comportement, styles de vie et goûts par les agents sociaux. L'agrégation de ces intériorisations se traduit par la constitution d'un capital, relatif à un champ (social, économique, culturel) et contribue à structurer une classe sociale. Les cultures dominées ne peuvent ressortir de cet examen que dévalorisées et stratégiquement marginalisées : la nécessité pour les agents de conserver leur place dominante dans le champ concerné tend à déterminer leur jugement, qu'ils présentent et considèrent pourtant comme individuel et libre. L'argumentation de la qualité des spectacles n'a donc que peu d'intérêt et, surtout, aucune portée universelle. En revanche, concernant la

¹ GILLE M., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, 2001, Volume 56, n°2, p. 93.

² AUBIN E., « L'Habitat saisi par le droit », *Etudes Tsiganes*, op. cit., p. 4-8.

³ Bourdieu P., *La Distinction, Critique sociale du jugement*, op. cit.

désaffection du public, la causalité invoquée est, *a priori* recevable, mais en ce cas, elle l'est aussi pour tous les autres types de spectacles vivants : théâtre public, privé, opéra, *etc.* La crise de fréquentation du public a en effet été vécue – et continue d'être vécue – par l'ensemble du champ, sans distinction significative de sous-catégories. Mais alors, à quoi relier la disparition de ces petites compagnies nomades, à l'orée de la première crise pétrolière de 1974 ? Le déclin a commencé bien plus tôt et un autre lien causal que ceux énoncés – il s'agit d'arguments faibles, du sens commun, comme l'on vient de le voir – serait certainement à rechercher dans la manière dont ces structures nomades ont subi, *en tant que nomades*, la violence symbolique et ses politiques spécifiques qui menaient, et mènent toujours, à la disparition de leur mode de vie. Conclusion triviale : les nomades disparaissant, leurs activités – dont le spectacle – ne peuvent évidemment pas perdurer. « La loi de 1969 a négligé deux questions fondamentales qui demeurent non résolues : comment exercer le droit d'habiter différemment ? Comment jouir du droit de cité sur son territoire ? »¹ Il n'existe aucune reconnaissance institutionnelle de la libre mobilité nomade, ni de ses cultures ; enfin, rien n'est prévu pour inclure cette catégorie de population et pérenniser son mode de vie ainsi que ses activités. En cela,

la France n'a pas su se distinguer de l'ensemble européen depuis des siècles dans le traitement administratif et policier d'une part de sa population. La République l'a au contraire exacerbé en fondant en droit des différences de pensées sur une vision racialisée et essentialiste issue de la pensée scientifique du XIX^{ème} siècle.²

Ce constat sur la condition nomade est commun à l'ensemble des pays européens et il pose la question fondamentale du respect de l'identité culturelle d'un groupe humain. Nous verrons que cette problématique a de multiples conséquences sur l'état et le devenir de la scène nomade. Mais d'autres pans de l'action de l'Etat, sont à évoquer, à commencer par la décentralisation culturelle, qui a vu l'extension d'une hégémonie de *la culture* au détriment des cultures autochtones, populaires, nomades.

¹ GILLE M., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, *op. cit.*, p. 93.

² BORDIGONI M., *Gens du Voyage: droit et vie quotidienne en France*, *op. cit.*, p. 297.

b. Décentralisation, démocratisation, biodiversité culturelle

Décentralisation et démocratisation culturelle sont intimement liées dans l'histoire de la politique culturelle française. Celle-ci est marquée, depuis ses origines, par la vision centralisatrice de l'Etat républicain – *la décentralisation est la variante territoriale de la logique centralisatrice* –, et ses sources puisées dans l'émergence, à la fin du XIX^{ème} siècle, de la notion d'Education Populaire, sont aussi à rapprocher des idéaux de l'école laïque, unique et indivisible de Jules Ferry. Depuis le Théâtre du Peuple, que Maurice Pottecher créa dans les Vosges, en 1895, jusqu'aux dernières démarches de décentralisation, donnant capacités aux régions et autres collectivités locales de gérer une partie de plus en plus importante des budgets alloués à la culture, une même ligne a été tracée, celle de l'hégémonie culturelle de l'Etat.

L'Education Populaire a un destin lié à l'essor de l'idéal du Théâtre Populaire. Firmin Gémier tente, en 1911-12, l'expérience du Théâtre National Ambulant : 1600 places, 8 tracteurs à vapeur pour le transport du chapiteau et du matériel ; en 1913, Jacques Copeau fonde le Théâtre du Vieux Colombier, Charles Dullin et Louis Jouvet le rejoignent. L'aventure se poursuivra, après 1927, avec l'action du Cartel des Quatre : Georges Pitoëff, Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin. L'itinérance fait alors partie intégrante de cette nouvelle frontière :

Nous bâtirons un théâtre où nous rechercherons les éléments fondamentaux de notre art. Le tréteau : voilà notre point de départ. Nous ferons du spectacle, animés par l'état d'esprit de ces comédiens ambulants des premiers âges. Sans calcul et sans inquiétude de la recette et du profit personnel, et nous donnerons notre spectacle, un peu partout, au hasard des villes, des villages.¹

Nous retrouvons, ici, un fantasme répandu dans les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. Ce cadre, à la fois clair et ambigu, fut conçu historiquement, comme l'on vient de le voir, à partir des principes portés par l'Education Populaire et l'itinérance, lesquels ont été, pour un temps, assimilés et utilisés par l'Etat, puis rapidement mis de côté. Les artistes mobiles d'aujourd'hui continuent pourtant à se référer à ce cadre et à ses principes, mais des réflexes centralisateurs, au niveau de l'Etat, imposent l'idée d'*une culture unidimensionnelle*

¹ DULLIN C., IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les Années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, INA, 2006.

et excluent, dans un même mouvement le respect de *la biodiversité culturelle* (cultures régionales, autochtones, populaires, plurielles).

En 1936, Charles Dullin est chargé, par le gouvernement de Léon Blum, de réfléchir à un projet de décentralisation théâtrale, qui sera interrompu par la guerre, mais fondera les bases de l'intervention de l'Etat : « Ce qui a compté pour nous, c'est le rapport de Charles Dullin sur la décentralisation. Daladier lui avait demandé un rapport sur la question [...]. Il est allé jusqu'à envisager, et ce sont ses propres termes, des préfectures théâtrales. C'est à peu près ce qui s'est passé sous un autre nom. »¹

Cette idéologie de l'unicité de la culture nationale ou d'Etat et de sa suprématie sur les autres cultures a trouvé son apogée sous la présidence de Charles De Gaulle, entre 1958 et 1969, avec l'action d'André Malraux et d'Emile Biasini. Ce dernier semble être à l'origine de la création du Ministère des Affaires Culturelles : « Ce n'est pas Malraux qui a fabriqué ce ministère, c'est un personnage beaucoup plus discret et beaucoup plus puissant qui s'appelle Emile-Jean Biasini. »² :

Il est évident que le patrimoine culturel de la France appartient à tous les Français et que notre rôle est de le rendre accessible à tous les Français, quelle que soit leur situation géographique, et quelle que soit leur situation sociale. Ceci en brisant tous les privilèges [...] et toutes les inhibitions [...] qui font que certains n'osent pas aller au théâtre, n'osent pas aller au concert, n'osent pas aller dans des expositions, n'osent pas aller au musée.³

Sous couvert d'accès égalitaire – l'idéal d'égalité d'accès à *une culture pour tous* –, tous les efforts vont se concentrer sur un accroissement de l'hégémonie de la culture dominante. La démocratisation plutôt que la démocratie ? *La culture pour tous* est aussi la culture de l'occidental dominant. Celle-ci est imposée socialement : à tous, *pour tous*. Le terme est à opposer à celui de *cultures*, au pluriel, celles des groupes sociaux minoritaires et/ou dominés, et qui ne sont pas imposées par un groupe à un autre, mais coexistent. Il est troublant de constater que les arguments d'accessibilité – « situation géographique » – et de freins sociologiques – « n'osent pas » – sont les mêmes avancés aujourd'hui pour justifier la

¹ GIGNOU H., IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les Années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, op. cit.

² LEPAGE F., *L'Education Populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu...ou Une autre histoire de la culture*, Cuesmes (Belgique), Editions du Cerisier, 2007, p. 78.

³ BIASINI E., IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les Années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, op. cit.

continuation de cette politique qui, à l'évidence, n'a aucune efficacité sur la *démocratisation* escomptée.

A l'époque de la création du ministère d'André Malraux, cette orientation va alors jusqu'à écarter et marginaliser l'Education Populaire – en l'adossant à la Jeunesse et Sports :

On connaît l'histoire : l'évincement de Jeanne Laurent après la mise en place du premier ministère des Affaires Culturelles (1958), l'abandon des convictions de l'Education Populaire au profit de l'esthétique néo-kantienne du choc et de la rencontre, sans médiation avec l'œuvre, impulsée par André Malraux¹

Cette vision néo-kantienne véhicule l'illusion d'une autonomie de l'art vis-à-vis du social ; elle entretient le fantasme d'une subjectivité affranchie de l'Histoire et de la société : une transgression, potentiellement contenue dans une œuvre, devient alors apolitique. L'éviction de l'Education Populaire du champ culturel – par son rattachement au Ministère de la Jeunesse et des Sports –, a, en outre, très rapidement dissout le sens et les idéaux d'un Théâtre Populaire², presque mort-né. La marginalisation de l'Education Populaire est encore à l'œuvre aujourd'hui ; elle permet de donner libre champ à la « culture officielle, contrôlée, qui consiste à nous faire croire à la démocratie »³. Cette organisation, de ce qu'on est en droit d'appeler un simulacre de démocratie, fait l'objet de nombreuses déclinaisons, notamment au sein des scènes nationales.

Mais le lisse se craquèle parfois... Un fait observé, cette année, avant le début d'une représentation de « A notre chère disparue, la Démocratie » du Groupe Merci, au sein d'une institution de diffusion d'importance nationale, illustre bien ce climat : le directeur du lieu concerné fit une intervention orale inopinée, à destination des spectateurs rassemblés dans le hall d'entrée de la salle, à seule fin semble-t-il, d'émettre un commentaire pour le moins orienté. Il termina, en effet, son allocution banale – « Je vous souhaite une bonne soirée avec le Groupe Merci » – par une remarque où, en substance, il souhaitait que le spectacle n'influence pas les spectateurs dans leur futur « devoir électoral » : il exprimait donc clairement le souhait que les spectateurs iraient voter, et sous-entendu transparent, qu'ils ne choisiraient pas l'abstention. Plusieurs personnes ont cru être victimes d'hallucinations en

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 119.

² VILAR J., *Le Théâtre, service public : et autres textes ; présentation et notes d'Armand Delcampe*, Gallimard, Paris, 1986.

³ LEPAGE F., *L'Education Populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu...ou Une autre histoire de la culture*, op. cit., p. 21.

entendant ces mots. De quel droit un administrateur de lieu de diffusion théâtrale peut-il émettre ce type d'opinion, *a fortiori*, juste avant un spectacle pour le moins polémique sur la question du pouvoir électoral ? En outre, et interrogé sur ce sujet, le Groupe Merci nous a déclaré n'avoir eu aucune connaissance de cette manœuvre, ni avant, ni après la représentation. Tout semble donc s'être déroulé à leur insu. Ce jour-là, le maire de la commune de résidence du lieu concerné et une partie de son équipe d'élus étaient présents dans la salle ; de quoi expliquer une partie des motivations de cette intervention zélée... Le cap est donc tenu, depuis plus de cinquante ans : Charles De Gaulle, lui-même avait donné le ton, lors de son discours d'inauguration d'une des premières Maison de la Culture, à Bourges :

La culture domine tout. Elle est la condition *sine qua non* de notre civilisation d'aujourd'hui, comme elle le fut des civilisations qui ont précédé celle-là. [...] J'en retire aussi quelques conclusions pratiques sur ce qu'il y a lieu que l'Etat continue de faire pour la culture française en général.¹

Le message peut difficilement être plus limpide. La politique culturelle est au service d'une « culture française », celle-ci est donc bien une culture d'Etat, et cette ligne de conduite exclut implicitement tout véritable respect d'une biodiversité culturelle, pourtant encore vivace, lorsque Charles De Gaulle s'exprimait : au début des années soixante, l'occitan est encore parlé sur les places de marché et il reste encore quelques beaux jours aux théâtres ambulants et aux cirques familiaux. Aujourd'hui, les langues régionales sont, au mieux, en voie de réanimation, et au pire, reléguées aux marges. L'Education Nationale, par exemple, leur concède des programmes optionnels et les matières occitan, breton, basque, voire même alsacien ne sont enseignées que dans de très rares établissements ; les cultures populaires, elles, sont ignorées ou méprisées, jusqu'à ce qu'elles puissent être récupérées, anesthésiées et absorbées par les arts dominants. Sur ce point, les exemples de la danse Hip Hop ou des graffitis, fresques et autres street arts sont représentatifs de cette récupération. Nous parlons, à ce sujet, en I.4, d'appareils de capture², ou ensemble de dispositifs que l'Etat met en place pour neutraliser, contrôler et même recycler à son profit, un phénomène subversif. Dans ce contexte, quel peut être le sort réservé aux cultures nomades ? Peut-être le moins enviable de tous, tant l'Etat semble, on l'a vu (I.1.a), organiser méthodiquement leur disparition.

¹ DE GAULLE C., Discours de Bourges IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les Années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, op. cit.

² Appareil de capture : concept introduit dans DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit.

Jean Dasté a cru sincèrement que la décentralisation serait un vecteur de démocratisation culturelle, mais il ne donnait certainement pas le même sens à ce mot :

J'aimerais, je voudrais un public encore plus populaire. Je voudrais un public de quartier, comme les gens qui dansent, ou qui dansaient avant la guerre pour la fête du 14 juillet dans la rue. Je voudrais que les gens de la rue, les gens du quartier, les commerçants, les gens qu'on rencontre, tous ceux-là viennent. Un Théâtre Populaire, comme le bal populaire, comme le 14 juillet à Paris.¹

Son rêve de dialogisme démocratique semble s'être dissout dans l'action culturelle centralisatrice, conçue comme le bras armé de la culture dominante. Mais finalement, André Malraux, lui aussi, fut dupé par ses propres actions : « Avant dix ans, ce mot hideux de province aura cessé d'exister en France. »² Ah, ironie de l'Histoire ! Non seulement, le terme de « province » existe encore, mais les inégalités liées à la culture se sont accrues au sein des populations, au niveau géographique, inclusivement. Les standards culturels se sont imposés et durcis, l'uniformisation s'est amplifiée et l'hégémonie de la culture dominante est de plus en plus totalitaire ; elle irrigue tous les canaux qui s'offrent à elle, et le développement des réseaux audiovisuels et informatiques – même s'ils apportent quelques nouveaux espaces de liberté et de créativité indéniables – ne contribuent *in fine* qu'à la renforcer.

La décentralisation – forme territorialisée de la centralisation – est toujours à l'œuvre dans les scènes nationales, les scènes conventionnées, les services régionaux, départementaux de l'Etat, *etc.* Tous ces acteurs du contrôle, de la sélection et du formatage sont en ordre de marche : dans cette guerre symbolique, des guérilleros désorganisés, retranchés dans les friches d'artistes et autres lieux alternatifs s'opposent vainement à une armée organisée d'experts et d'agents de l'Etat, suréquipée en lieux de diffusion et vecteurs de communication, et renforcée régulièrement par des mercenaires recrutés dans le marais où règnent les artistes conservateurs. Les armes de dissuasion et d'asservissement sont économiques : les compagnies et autres structures artistiques subissent des pressions financières qui les font souvent sombrer dans une hétéronomie subie vis-à-vis des institutions :

On vit une pression importante de ces acteurs culturels, de ces programmeurs. C'est eux qui décident pour nous et c'est eux qui nous disent vous jouerez là et vous ferez comme ça. Même dans la création artistique, on a beau dire ce qu'on veut, mais ils ont un poids qui est grandissant.

¹ J. DASTÉ, IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les Années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, op. cit.

² A. MALRAUX, IN GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, op. cit.

Ils influencent forcément les propositions artistiques parce qu'une fois que tu rentres dans le système institutionnel, si tu fais un travers dans le chemin, on te coupe un peu les vivres.¹

Lorsque Mael Tortel a créé le Cirque Pardi, il rêvait d'itinérance et d'autonomie. Il en rêve toujours. Un chapiteau et des camions sont là, prêts pour lancer une troupe dans l'aventure. Mais il est conscient que cette autonomie vis-à-vis de l'institution se fera au prix d'une conquête durement menée. A l'évidence, la décentralisation et son corollaire, la démocratisation culturelle, ne sont pas allés dans le sens d'un développement de l'itinérance, qu'elle soit de forme nomade ou mobile. Les scènes et pôles nationaux, les lieux de diffusion, de résidence, les festivals subventionnés et autres structures conventionnées incarnent, à la manière du siècle, les « préfectures théâtrales » dont rêvait Charles Dullin, il y a 80 ans. A cela près que celui-ci ne devait pas en évaluer toutes les conséquences. L'Etat a besoin de comptoirs, de forts coloniaux pour imposer son néo-colonialisme culturel, asseoir sa domination symbolique et assurer le contrôle des artistes. L'itinérance, et *a fortiori* le nomadisme, n'entrent pas dans cette vision ; pire, elles lui sont, en un sens, antithétiques : rappelons que la disparition des théâtres ambulants est contemporaine des efforts réalisés pour créer des lieux fixes de spectacle, dans les territoires qui étaient historiquement investis par les troupes nomades. Les arguments avancés par les institutions territoriales ne sont pas toujours cohérents avec cette analyse. Une remarque de Danièle Buys, qui a été conseillère régionale Culture et patrimoine de la Région Midi-Pyrénées et qui est actuellement adjointe au maire de Tournefeuille, éclaire sur ce point :

Le lien se crée avec les habitants d'un territoire, avec les habitants d'un quartier, d'un territoire, d'une intercommunalité, et ça ne se fait que sur du moyen ou long terme. C'est-à-dire que si demain vous tournez sur l'itinérance, c'est-à-dire que vous restez très peu de temps à un endroit, c'est très compliqué de créer ce lien avec les habitants²

La frilosité des collectivités territoriales serait donc motivée par ce « lien avec les habitants » qui manquerait à l'itinérance. Mais on objectera que la valorisation du « lien » n'a pas de justification réelle, notamment si l'on se réfère à l'échec patent des politiques culturelles dans l'objectif déclaré d'élargissement qualitatif des publics. Ce type de positionnement apparaît donc comme purement idéologique ; il ne semble n'avoir d'autre

¹ Propos recueillis auprès de TORTEL M., fondateur du Cirque Pardi, dans un entretien réalisé le 21 mars 2014.

² BUYS D, IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, Mémoire de Master 2 Politiques culturelles, IEP, Grenoble, 2012, p. 55.

finalité que de conforter la ligne tracée par les apôtres de la démocratisation culturelle, celle qui privilégie les lieux fixes et dévalorise l'itinérance. En outre, la fréquentation est elle-même en baisse constante depuis des dizaines d'années.

Pour poursuivre, nous allons maintenant analyser ce que la volonté d'hégémonie culturelle utilise de la logique néolibérale et les conséquences qui en résultent sur la vie des artistes. Nous verrons, notamment, que cette logique considère tout spectacle comme une marchandise, transforme toute idée en projet planifiable et contrôlable, et exige que toute structure artistique soit rentable, conforme et productive. Nous tenterons d'analyser les mécanismes sociaux de cette évolution : une attention particulière sera portée sur la démarche conjointe de standardisation – ou formatage – et de sélection. Ce faisant, nous la mettrons en perspective avec les caractéristiques et contingences de la scène nomade.

c. Sélection, formatage et marchandisation

Une des tendances lourdes de l'évolution du champ social du spectacle vivant est l'incorporation de la logique néolibérale. La LOLF (Loi Organique relative aux Lois de Finances), qui est une sorte de constitution financière à l'échelle de nos institutions, fait entrer les agents du champ dans une exigence de performance vécue comme incompatible avec la démarche artistique :

Les Entretiens de Valois ont fait éclater au grand jour la tendance à transformer les artistes en gestionnaires mandatés par l'Etat pour mettre en place la sacro-sainte LOLF : refonder le réseau, redistribuer les compétences entre Etat et collectivités, donner la priorité au projet, à la diffusion et à l'évaluation, *etc.*¹

La notion de projet est centrale dans cette logique coercitive ; elle a aussi une dimension néocapitaliste : « Le mot *projet* est un mot qui, insidieusement, transforme notre vie en un processus de marchandise »². Franck Lepage reprend en cela, la thèse développée par Luc

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 196.

² LEPAGE F., *L'Education Populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu...ou Une autre histoire de la culture*, op. cit., p. 104.

Boltanski et Eve Chiapello¹ : celle-ci part du constat que le terme de *projet* a remplacé, en nombre d'occurrences, celui de *hiérarchie* dans les manuels de management. Il constituerait l'un des nouveaux mots-outils de construction de la réalité sociale dans la logique néocapitaliste. Le *projet* permet de positionner les agents dans une situation d'autocontrôle. Il s'agit là du dernier degré atteint par la domination pour imposer ses lois. Ce processus se produit dans le cadre d'une socialisation secondaire.

Pour rappel, dans la sociologie de Peter Berger et Thomas Luckmann², il existe deux sortes de socialisation : primaires et secondaires. La socialisation primaire se traduit par l'intériorisation de règles, indépendamment des individus qui les énoncent. Il s'agit donc de règles détachées de la subjectivité des individus, elles sont objectivées. Les socialisations secondaires sont multiples et vécues par les acteurs dans les différents secteurs d'activité qu'ils investissent. On observe, en général :

un ensemble ininterrompu de socialisations secondaires, s'étendant tout au long de la vie [...], par lesquels les individus intériorisent des sous-mondes institutionnels, leur permettant de devenir des acteurs dans un nouveau secteur d'activité. La première cristallise un noyau dur de perception de soi et du monde, à la différence de la deuxième, plus labile, et plus ouverte à de nouvelles acquisitions ou corrections.³

Pour revenir au champ du spectacle vivant, dans le cadre d'une socialisation secondaire et par un processus de légitimation, les agents acceptent de se soumettre à des institutions sociales qui les placent dans une logique de performance, en matière de production, de diffusion. Une institution sociale – en l'occurrence, ici, la pratique qui consiste, pour des groupes d'artistes, à entrer dans une logique de projet, imposée par les groupes dominants du champ social – est construite socialement et intériorisée par les individus et les groupes, dans un processus de légitimation qui découle d'une socialisation spécifique. La légitimation a pour conséquence l'acceptation de l'institution par intériorisation des valeurs de celle-ci.

De façon générale, elles interviennent pour définir toutes les fonctions et les tâches pour les assigner aux artistes. Ces tâches et fonctions sont d'autant plus acceptées et volontairement mises en œuvre, qu'elles ont été préalablement définies par les agents eux-mêmes, dans les *projets* qu'ils ont été amenés à concevoir. Les politiques culturelles se

¹ BOLTANSKI L. et È. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme : postface inédite*, Nouvelle édition., Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 380, 2011.

² BERGER P. L., T. LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, op. cit.

³ *IBID*, p. 23.

limitent à fixer les cadres dans lesquels ces projets doivent être imaginés et planifiés, à charge des agents de concevoir des objets qui entrent dans les limites et les caractéristiques de ces contraintes. La légitimation de ces contraintes s'opère à deux niveaux : cognitif et relationnel. Au niveau cognitif, c'est le travail de conception du projet, lui-même, qui engendre un processus d'acceptation : *je décide de faire, je fais, donc j'accepte*. Au niveau relationnel, la légitimation se renforce par le biais d'une socialisation secondaire spécifique, relative à la contrainte du cadre donné par l'institution : *je discute de mon projet avec les autres, qui discutent des leurs avec moi, donc nous acceptons ensemble de les réaliser*. Ces processus d'acceptation sont itératifs et intégrés dans des boucles de rétroaction positives : acceptation-réalisation-acceptation ou réalisation-acceptation-réalisation. Le concept de boucle de rétroaction est utilisé dans la théorie des systèmes dynamiques (en sociologie, par exemple, par Michel Crozier¹). Il désigne un phénomène de réaction itérative qui peut être soit positive (et mener à une amplification du phénomène), soit négative (et mener au ralentissement ou à l'épuisement du phénomène).

Le contrôle sur la réalisation de ces projets, qui comprend souvent plusieurs étapes d'évaluation, est opéré par les agents eux-mêmes, et c'est en cela que l'on peut parler d'*autocontrôle*. Cette fonction d'*autocontrôle* constitue la robustesse et la force de ce système : l'institution qui assure le pilotage des projets concernés n'intervient que très peu dans ces processus et se contente, en général, de vérifier les résultats – qu'ils soient d'étape ou finaux – et de sanctionner positivement ou négativement, par l'octroi de sa participation financière. Cette contribution économique n'a cessé de progresser en proportion et représente maintenant la ressource la plus importante des compagnies de spectacle vivant. On peut, en effet, constater que l'hétéronomie financière vis-à-vis des institutions est quasiment généralisée au sein des structures professionnelles du spectacle vivant. En outre, les compagnies se rémunérant à la recette – ou autoproduction – sont maintenant rares : « Notre survie risque de passer par des contrats de cession, dans un premier temps. Faire de l'autoproduction, c'est des risques beaucoup plus conséquents et tu peux t'y risquer quand tu commences à avoir un nom. »²

La communication, avec ses réseaux complexes, joue un grand rôle dans ce désamorçage des capacités d'autonomies des compagnies : elle imprime une dépendance de plus en plus forte à l'égard des structures programmatrices (lieux, festivals). Les seules exceptions

¹ CROZIER M. et E. FRIEDBERG, *L'Acteur et le Système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 248, 1992.

² Propos recueillis auprès de TORTEL M., fondateur du Cirque Pardi, dans un entretien réalisé le 21 mars 2014.

notables sont les compagnies nomades de cirque traditionnel, quelques compagnies de nouveau cirque, ainsi qu'une poignée de troupes de théâtre itinérant travaillant hors des circuits institutionnels. Ici encore, la scène nomade se distingue des autres groupes composant le champ social. Mais pour combien de temps ? L'étau se resserre et la diffusion semble devenir un monopole des programmeurs¹.

C'est donc ce dispositif, lié au concept de projet – mot-outil d'une construction sociale de la réalité –, qui structure le formatage artistique. Mais qu'on ne s'y trompe pas : les institutions qui assurent la vie – et parfois la survie – des artistes et groupes d'artistes, ne sont pas responsables d'actions directement coercitives. Elles ne dictent pas leurs orientations artistiques et idéologiques ; plus subtil, elles ne font que créer les conditions de la contrainte. Elles ne forcent, en effet, personne à entrer dans la logique de projet ; les individus et les groupes s'y attachent d'eux-mêmes, de manière consciente et délibérée, dans une logique de consentement. Il y aurait en cela à évaluer l'existence d'une homologie structurale entre ces positionnements par rapport à la domination néocapitaliste et la logique de consentement vécue durant l'Occupation allemande, étudiée par Anne Simonin². Elle développe la thèse d'une réalité « déniée par le discours gaulliste, soigneusement tue par les existentialistes : le consentement à la domination, l'acceptation de la défaite et la fascination exercée par le vainqueur »³. La manœuvre de domination s'appuie, en cela, sur un processus de légitimation qui permet de stimuler de l'autocensure et de l'autocontrôle, grâce à l'adhésion obtenue des agents (compagnies et artistes).

Mais cette autocontrainte n'est pas le seul dispositif utilisé par les institutions : le formatage se double d'une sélection. On est alors en présence d'une autre boucle rétroactive positive où la sélection tend à amplifier le degré de formatage, et le formatage, à amplifier le degré de sélection. Les compagnies en font la difficile expérience, ou le déplorent solidairement pour leurs confrères. A l'exemple de ce jeune circassien qui apporte sa vision des programmeurs des scènes nationales :

¹ JOURDHEUIL J., Le Théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain, *Frictions*, n°17, hiver 2011.

² SIMONIN A., « L'Aveu littéraire d'une vérité politique : la réception de Sade à la Libération » In PINTO E. et P. BOURDIEU, *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales : en l'honneur de Pierre Bourdieu séminaire 2001-2002*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll.« Série philosophie », 2002, p.167.

³ *Id.*

De là à empêcher certains cirques de s'installer et de travailler depuis des années et des années : ils vont au-delà de leur mission. [...] Leur mission, elle est belle, elle est riche, elle est forte. Et finalement, ça va à l'encontre de leur mission, ce qu'ils font.¹

Ce mécanisme formatage-sélection comporte deux aspects particulièrement pervers, qui constituent aussi deux caractéristiques de la logique néolibérale : la mise en compétition, l'émiettement des solidarités et des intérêts des agents. Nous illustrerons cette analyse par un exemple heuristique : celui du processus de sélection de spectacles par un programmateur de scène nationale.

Ces agents sont tous assaillis de propositions, de la part de compagnies, à tel point qu'ils s'en plaignent volontiers. Ils considèrent, à juste titre, que leur force de travail ne devrait pas être autant mobilisée par ces tâches de sélection. On considère, en général, qu'ils consacrent, en moyenne 30% de leur temps à ce travail chronophage. Mais si, malgré leurs commentaires et leur lassitude, ils se prêtent de manière assidue et sérieuse à cette tâche, c'est par le biais d'une légitimation spécifique, suivant laquelle ils acceptent la contrainte et l'intériorisent : ils se doivent de remplir des objectifs précis pour leur structure et, comme le préconisait Boileau, de tenir « jusqu'à la fin le théâtre rempli ». La légitimation s'exerce, comme pour les compagnies, dans un processus de projet, à la différence que ce ne sont plus là, évidemment, des projets de création, mais des projets de programmation et de « démocratisation culturelle ». Le fond est donc différent mais la forme est identique : un cadre est fixé aux agents, dans leur cas, par une hiérarchie ministérielle ou territoriale, qui les oriente dans le montage des projets de programmation. Ces agents – les programmeurs – se trouvent donc engagés, comme les artistes et compagnies, dans une logique de performance, structurée par un dispositif d'autocontrôle et d'autocensure. Les deux groupes d'agents – programmeurs et artistes – se trouvent donc plongés dans des enjeux de champ, où les logiques et les intérêts individuels sont en conflit permanent. Les artistes sont souvent en position d'infériorité dans ces relations structurellement asymétriques, qui ne peuvent profiter qu'à une infime minorité de compagnies ; cela provoque beaucoup d'incompréhension et d'amertume :

Comment un directeur de pôle national peut décider de ce que doit voir « son public » ? Déjà, « son public », ça me fout un peu hors de moi, des paroles comme ça, et Dieu sait qu'on en entend. C'est « leur public », ils savent que ça, ça va plaire à « leur public », ils savent que ça, ça va pas plaire à « leur public ».²

¹ Propos recueillis auprès d'un jeune circassien dans un entretien réalisé le 10 mars 2014.

² *Id.*

Cette structuration de la diffusion de spectacle suscite des stratégies d'agents destructrices de la diversité des propositions, car, malgré leurs déclarations officielles d'ouverture à l'innovation, l'intérêt réel des programmeurs est de procéder à des choix plutôt prudents ou conservateurs, dans l'espoir de « plaire à leur public » d'abonnés. Ce positionnement est antithétique de celui des nouvelles compagnies qui souhaiteraient, pour la plupart d'entre elles, que soit promu le risque de la nouveauté : « Tant qu'on a pas essayé on ne sait pas. Et puis, dans ce cas-là, ça veut dire quoi ? Il n'y a plus de risque pris par ces gens-là qui ont pourtant cette mission de sortir des nouvelles formes et une variété artistique ? »¹

Ce positionnement des nouvelles compagnies, relativement à la notion de risque, s'inscrit dans une stratégie qui témoigne d'une connaissance experte du champ social : les agents connaissent le degré de sélection et en tant que potentiels nouveaux entrants, ils estiment, à raison, posséder plus de chances de réussite si la prise de risque d'un programmeur est effective et suffisante. Dans le cas contraire, ils savent aussi que leurs chances s'amenuisent d'autant. Nous percevons bien ici les stratégies et intérêts divergents des deux groupes concernés, comme nous trouvons une illustration de la mise en compétition, ainsi que de l'émiettement des solidarités et des intérêts des agents : deux caractéristiques de la logique néolibérale.

Ce mécanisme en boucle de rétroaction positive formatage-sélection connaît un développement ininterrompu dans le champ social du spectacle vivant et se traduit, en corollaire, par une concentration des moyens financiers dédiés aux compagnies :

Moins de 10% des metteurs en scène bénéficient de 70% des subventions de fonctionnement, et une vingtaine de compagnies de rue captent plus de la moitié des subventions pour les compagnies des arts de la rue. La monopolisation du financement par un nombre restreint crée une difficulté comparable, pour les jeunes metteurs en scène et pour les directeurs artistiques des jeunes compagnies de rue.²

Une remarque cynique serait de constater que ce phénomène est, ni plus ni moins, calqué sur notre société ; le parallèle avec le principe de Pareto sur la répartition des revenus dans une population paraît indiqué. D'après son observation de la répartition des revenus dans une population, l'économiste Vilfredo Pareto formula un principe qui est maintenant utilisé dans de nombreux domaines (ex. : contrôle de qualité) : trivialement, 20% des causes expliquent

¹ Propos recueillis auprès d'un jeune circassien dans un entretien réalisé le 10 mars 2014.

² LEE H.-K., Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu, l'Harmattan, Paris, 2013, p. 209.

80% des effets. Concernant la répartition des revenus d'une population, il modélisa une loi de distribution spécifique qui lui permit de caractériser le degré d'inégalités d'une économie. On retient, là encore trivialement, qu'une population voit, en moyenne, 20% des individus les plus riches posséder 80% des revenus disponibles, les 80% d'individus les plus pauvres se partageant les 20% de revenus résiduels. Depuis les deux dernières décennies, le ratio a évolué. Il est maintenant, en moyenne dans le Monde, de 10% des individus les plus riches possédant 90% des revenus disponibles. Une tendance qui semble spécifique au néocapitalisme. Ce constat concerne, ici, le spectacle de rue, mais peut être étendu aux autres disciplines du spectacle vivant. Autre conséquence de ce tandem formatage-sélection, et de la tyrannie des processus de *projet*, « le débat culturel se trouve le plus souvent réduit à une stratégie de communication [...]. La communication et la cogestion se sont substituées au grand récit des grands projets culturels. »¹ Les artistes sont mobilisés comme des cogestionnaires des politiques et des actions culturelles, et donc impliqués dans les logiques de performance de la LOLF. Pour finir, « ce circuit fermé pourrait à terme produire de l'élitisme [...] et priver de parole un grand nombre de compagnies. »² Remarquons que la scène nomade résiste certes mieux que la scène mobile à cette marche forcée, de par son positionnement marginal, très à l'écart des réseaux institutionnels.

Nous allons maintenant faire état d'un double constat de terrain : les artistes nomades sont invisibles des institutions ou ignorés par tous ses agents ; les artistes mobiles choisissent la reconnaissance institutionnelle.

d. Artistes invisibles, artistes reconnus

La première composante de cette observation de terrain – invisibilité des artistes nomades – est très aisément vérifiable dans le cadre d'une consultation des institutions. L'artiste nomade est tant et si bien invisible qu'à première vue l'on pourrait conclure qu'il n'existe pas, qu'il n'est qu'une vue de l'esprit, une représentation surannée qui n'a, dans le champ social considéré, aucune réalité tangible. Interrogés sur le sujet de la scène nomade, *tous* les

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 196.

² GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, Toulouse, Ed. Privat, 2008, p. 159.

interlocuteurs nous plongent dans le même flot de réponses calibrées, soit péremptoires, soit évasives. Certains sont, en effet, très brefs et leur concision s'appuie généralement sur une fin de non recevoir : « non, il n'existe pas de scène nomade, autrement dit, d'artistes nomades, c'est-à-dire, ayant un mode de vie véritablement nomade. Non, cela n'existe pas. Cela existait, oui, mais plus maintenant, plus aujourd'hui » ; « Des artistes qui n'ont pas de maison ? Qui n'ont pas de chez eux ? »¹ Relevons, au passage, qu'un « chez eux », semble devoir être obligatoirement un lieu fixe. Dans cette construction sociale sédentaire, caravanes ou roulottes ne peuvent pas être considérées comme domicile. D'autres seront plus flous et préciseront que, personnellement, ils ne sont pas en mesure de nous renseigner : « Pas assez compétents ». Une gêne ou une peur peuvent être à l'origine de cette dernière réaction.

Mais quittons le terrain pour l'analyse. Toutes ces réponses simples en disent long sur les constructions sociales du nomadisme : pour un sédentaire, le nomade est une île, un Autre qu'il s'efforce de circonscrire au sein d'une typification² commune à son groupe d'appartenance principal. Le concept de socialisation primaire est ici déterminant pour comprendre ces mécanismes de construction sociale de la réalité. Comme nous l'avons rappelé précédemment, la socialisation primaire se traduit par l'intériorisation de règles, indépendamment des individus qui les énoncent. Il s'agit donc de règles détachées de la subjectivité des individus, elles sont objectivées.

Cette objectivation scelle, par un fort ancrage cognitif, des représentations et des valeurs, qui ne peuvent être réformées, voire même défaites, qu'au prix d'une remise en cause profonde de l'individu dans son identité sociale. Cette construction commence donc lors de la socialisation primaire et se confirme ou se modifie, lors des socialisations secondaires. Des corrections notables et opposées aux constructions primaires peuvent alors émerger, mais la socialisation primaire conserve, en général, une influence majeure.

L'altérité nomade construite détermine son invisibilité : les agents sédentaires ne possèdent pas, en général, les connaissances sociales adaptées, qui leur permettrait d'appréhender le monde nomade. Leur stratégie est alors soit de nier son existence au sein d'un champ restreint (ici, le champ social du spectacle vivant), soit de l'ignorer, soit de la dévaloriser. Ce sont ces trois types de stratégies à laquelle notre enquête a été confrontée de façon massive. Il sera, en outre, inutile d'essayer d'établir une liste ou un inventaire : services décentralisés de l'Etat,

¹ Parole prononcée, au cours de notre investigation, par un fonctionnaire du secteur de la Culture.

² « Les types d'identité, [...], sont des produits sociaux tout court des éléments relativement stables de la réalité sociale objective [...]. En tant que tels, ils constituent le socle d'une certaine forme de théorisation dans toute société » : BERGER P. L., T. LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, op. cit., p. 68.

pôles nationaux, scènes nationales, organes professionnels représentatifs (syndicats, fédérations), opérateurs de diffusion, et autres structures du spectacle vivant (lieux de résidences, festivals, *etc.*), *tous, sans exception*, fournissent le même type de réponse calibrée et lapidaire. Un chercheur peu convaincu du bien fondé de son champ de recherche aurait tôt fait de rebrousser chemin.

Mais il est des hasards chanceux que la ténacité et l'intuition peuvent quelquefois offrir ; c'est ainsi qu'une seule réponse atypique – nécessaire et suffisante – a amorcé la dynamique d'enquête. Cet amorçage nous été procuré par le CITI (Centre International du Théâtre Itinérant)¹ et nous a permis de dérouler une pelote très ténue au départ – deux contacts qualifiés de compagnies nomades–, mais se ramifiant de plus en plus, assez à ce jour, pour affirmer le contraire de ce que nous ont affirmé les agents des institutions et structures interrogées : oui, il existe une scène nomade, mue par des artistes nomades, de par leur mode de vie et leur culture, que celle-ci soit héritée ou acquise. Cette scène nomade est donc invisible, hors-champ des actions, des programmes et des projets des institutions.

Cette extériorité est assumée, voire même revendiquée par les agents, et tacitement acceptée par les institutions qui se murent derrière une barrière de déni, d'ignorance ou de mépris. Ce n'est pas que les artistes nomades refusent d'établir la moindre relation avec les institutions, ou avec les structures de diffusion, mais c'est plutôt qu'ils n'y voient pas leur intérêt : « Il est à noter que les familles d'artistes Tsigane n'entrent pas, en général, dans ce cadre construit. »² La perception réflexive de l'habitus semble donc préserver les nomades des logiques de consentement et de projet. Leur construction sociale du champ du spectacle est diamétralement opposée à celle de leurs confrères sédentaires, les artistes mobiles. Mais comment pourrait-il en être autrement ? Tout les sépare : socialisation primaire, secondaire, pratiques et structures sociales, mode de vie, culture, cosmogonie... Deux mondes semblent donc coexister et se croiser sans se voir.

A l'opposé, et loin d'être invisibles, les artistes mobiles sont plus ou moins reconnus dans leur activité. Le spectacle et le théâtre de rue ont hérité d'un nom institutionnel – les Arts de la rue – ; le cirque a fait peau neuve et trouve grâce auprès des financeurs et des médias en se dénommant « cirque de création » ou « nouveau cirque » ; le théâtre itinérant, dernier lancé dans la course à la reconnaissance institutionnelle, est encore partiellement invisible, mais non

¹ Le CITI (Centre International du Théâtre Itinérant), existe depuis 1999 et a été créé à l'initiative de John Kilby (Footsbarn Travelling Theater). Il ne s'agit pas d'un syndicat professionnel, mais d'un centre de mutualisation et de ressources dont les adhérents sont des artistes ou des compagnies de théâtre itinérant.

² Propos recueillis auprès de HOGNON M., fondateur du Djungalo Teatro, ENTRETIEN réalisé le 20 janvier 2014.

totale, car les compagnies mobiles de théâtre, si elles ne sont pas nomades, bénéficient de la même reconnaissance que leurs consœurs du théâtre *fixe* ou *en-les-murs*. Il manque cependant au théâtre itinérant la reconnaissance¹ de sa spécificité :

Le théâtre itinérant n'existe pas ! A la différence de formes établies, et reconnues comme telles parce qu'identifiables dans une communauté de formalisme ou dans l'abord topologique de leurs espaces de représentations (Arts de la Rue, cirque traditionnel ou de création, marionnettes, danse...), le théâtre itinérant n'est en rien une forme artistique en lui-même !²

Au vu de l'analyse proposée en I.1.b, sur la décentralisation et la démocratisation culturelle – constat d'une incompatibilité entre logique d'ancrage territorial et logique d'itinérance –, ce travail des artistes pour accéder à une reconnaissance paraît ardu et spéculatif.

A la fin de cette partie I.1 – plus qu'une ébauche, moins qu'une étude approfondie –, une cartographie dynamique des agents, groupes, institutions de l'Etat et du champ social du spectacle vivant est maintenant dessinée. Cette étape passée va nous permettre de poursuivre l'analyse en travaillant à une typologie – au sens d'idéal-type³ – des groupes sociaux composant la scène nomade.

¹ Nous traitons en détail de ces démarches de reconnaissance, en I.4 a, b, c.

² Texte tiré de la lettre ouverte écrite par Frédéric Poty, directeur du Festival Villeneuve en scène (Villeneuve-Lès-Avignon) : « Le Théâtre itinérant n'existe pas ! ». Texte qui a aussi été transmis au cabinet de la Ministre Aurélie Filippetti ainsi qu'à Michel Orier, Directeur Général de la Création Artistique (DGCA), en vue de nourrir la réflexion sur la loi organique promise par le candidat François Hollande et en cours de rédaction.

³ Concept introduit dans WEBER M., *Économie et société*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003. Les idéaux-types ne sont pas des modèles figés, ils tracent des lignes qui nous serviront de guides dans la construction d'hypothèses.

2. Typologie des groupes

a. En extériorité : les artisans nomades historiques

Nomades avant tout, les agents de ce groupe exercent leur activité dans un grand nombre de catégories de spectacle vivant : cirque traditionnel, théâtre, musique, conte, attractions foraines... Un sous-groupe, le plus important en nombre, appartient aux communautés Tsiganes ou Roms¹. L'activité des nomades historiques se développe en extériorité du flot culturel dominant mais, en revanche, sans que l'on puisse parler de marginalité. Il n'y a en effet, de la part des agents, aucun mouvement excentrique vers une marge, pour la simple raison que ces groupes n'ont jamais partagé réellement le même espace social ; plus précisément, ce qui est perçu comme position marginale est une distance savamment dosée que les agents réussissent en général, à maintenir avec les sédentaires. C'est cette distance mesurée de l'altérité nomade qui permet aux agents de commercer sans être acculturés. Certes, ils produisent des spectacles pour des publics sédentaires, et sont donc acteurs au sein de diverses relations sociales avec la société dominante, mais ils gardent en un même mouvement une extériorité culturelle.

Il serait inutile d'énumérer la liste des structures de cirque traditionnel et il serait tout aussi superflu de rappeler la diversité des propositions de l'ensemble des musiciens tsiganes, mais il est en revanche important de préciser que certaines compagnies – même si celles-ci refusent, dans leurs constructions sociales, toute classification de ce type – sont très proches du cirque de création (Cirque Werdyn) ou du théâtre (Djungalo Teatro). Il est cependant à noter que tout essai de recensement exhaustif est difficile à atteindre, tant ce groupe social se trouve dans une zone qu'on pourrait qualifier d'angle mort statistique. Consultées sur ce sujet, les structures professionnelles² ainsi que les services ministériels ne semblent être en mesure de produire que des informations parcellaires. Une enquête plus poussée, qui dépasse le cadre de ce travail, mériterait d'être menée sur ce point. Elle permettrait peut-être de dénouer si cette carence observée est le fait d'une mise en retrait volontaire de la part des compagnies, ou d'une absence de travail de recueil d'information de la part des structures/institutions. Ce

¹ Tsiganes, Roms : termes génériques, mais flous, tant la communauté nomade européenne revêt de diversité : manouches, gitans, sinti, yéniches...

² Hors-les-murs, SCC (Syndicat du Cirque de Création), CITI (Centre International du Théâtre Itinérant), DRAC, principalement.

constat est en tous cas symptomatique d'un fait constamment relevé dans le champ de la scène nomade : y compris dans le cirque traditionnel, où ils sont pourtant majoritaires, les nomades historiques sont souvent partiellement invisibles (création autofinancée, diffusion parallèle aux circuits officiels, régimes salariaux différents – pas ou peu d'intermittence–, refus ou exclusion des circuits d'aide et d'action culturelle, *etc.*).

Dans la plupart des cas, la composition des structures nomades est familiale. C'est ainsi que l'on peut parler de collectifs de vie, en opposition par rapport aux collectifs de projets artistiques. Un collectif de vie est construit autour d'une structuration du mode de vie et des liens familiaux ; un collectif de projet se structure avant tout autour d'un objectif artistique qui fédère des agents. L'organisation, les formes d'existence juridique et le modèle économique (autoproduction ou rémunération par la recette) sont comparables à ceux d'une activité artisanale. En tout cela, le régime de subsistance est d'ordre autonome. Nous verrons que ces éléments *structifs* et cette autonomie financière vécue ont des incidences sur la démarche artistique et la politicité contenue dans les propositions.

b. Dans la marge : les collectifs néo-nomades

Dans l'effervescence de 1968, et au cours des années qui suivirent¹, toute une jeunesse artistique se lança dans l'aventure d'un ailleurs à la fois social et géographique. Des collectifs sont nés à cette époque, et ont renouvelé, sous des influences souvent communes – Beat Generation, Fluxus, Living Theater –, la vision que le public pouvait avoir du cirque, du théâtre ambulant et du spectacle de rue. Certains perdurent encore aujourd'hui – Cirque Bidon, Cirque Plume, Circo Zingaro, Footsbarn Theater –, d'autres ont eu une brève, mais intense existence. Dans leur sillage, d'autres collectifs ont émergé dans les années 1980/1990, à l'instar de la Volière Dromesko/Théâtre Dromesko/La Baraque² ou d'Ilotopie. Lorsque la démarche artistique traverse le temps, le mode de vie nomade, en revanche, ne se maintient que très rarement, et la majorité des néo-nomades de 1970 sont maintenant redevenus

¹ Cf. à ce sujet, la première partie intitulée « Formation d'une nouvelle sensibilité artistique et théâtrale » de l'ouvrage de LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, *op. cit.*

² THIBAUDAT J.-P. , *Dromesko : souvenirs d'Igor baraquement d'utilité publique*, Saint-Jacques-de-la-Lande, Arles, Actes Sud, coll.« L'impensé », 2010.

sédentaires. Le nomadisme a duré « le temps d'une jeunesse »¹, puis s'est évanoui au gré des séparations ou des départs, des mésententes ou des envies divergentes. Tel semble être le devenir majoritaire de ces *collectifs de projets*. Si les relations et interactions entre agents sont d'ordre professionnel, elles sont souvent renforcées par des liens d'amitié, et se cristallisent sur un projet artistique commun, mais la cohésion de ces groupes se révèle *in fine* plus temporaire et fragile que celle des *collectifs de vie*. Quelques exceptions contredisent cette thèse, à l'exemple du Cirque Pacotille (depuis 1978) ou de la compagnie de théâtre ambulant du Rideau Attelé (depuis 1983), qui continuent d'être des structures nomades. Mais il est intéressant de préciser que ces collectifs sont structurés autour d'une famille. En cela, et pour de nombreuses autres raisons, nous le verrons, liées à leur construction sociale de la réalité du nomadisme, ces structures sont très proches du groupe des nomades historiques.

Les néo-nomades se caractérisent, en général, par un positionnement de marginalisation volontaire vis-à-vis, à la fois, des institutions des cultures dominantes et de la société dans son ensemble (rejet des déterminismes de la consommation, des codes et valeurs consensuelles, *etc.*). La démarche artistique se double alors d'une conscience et quelquefois aussi d'un engagement politique marqué, et volontiers contestataire. Nous verrons néanmoins, que ce positionnement par rapport à l'institution culturelle et politique évolue au fil de l'existence d'une structure et se traduit par des trajectoires en mouvement de balancier : un aller centrifuge, vectorisé vers la marge et la subversion, bénéficiant de l'impulsion de départ ; un retour, à l'opposé, tangentiel à la norme, voire centripète et conforme, ou pour le moins compatible avec les cultures dominantes. Concrètement, les compagnies qui revendiquent, à leur création, une autonomie face aux financements et aux aides provenant des politiques culturelles, migrent, dans le temps, vers une hétéronomie plus ou moins marquée vis-à-vis des actions de l'Etat ou des collectivités territoriales. Tout comme pour les nomades historiques (extériorité, altérité, autonomie), nous verrons que ces caractéristiques (balancier centrifuge/centripète, hétéronomie) sont générées par des éléments *structifs* qui influencent les propositions.

¹ Propos recueillis auprès de HOGNON M., fondateur du Djungalo Teatro, ENTRETIEN réalisé le 20 janvier 2014.

c. Un groupe institutionnalisé : les arts mobiles

Le terme de mobilité, appliqué à l'homme en tant qu'agent d'un champ social, est difficile à circonscrire, tant il est fuyant et polysémique. Une stratégie peut être de raisonner en négatif : la mobilité humaine n'est déjà pas la « mouvance »¹, définie par Wadi Bouzar, caractérisant l'état de l'homme nomade. La « mouvance » est à relier au mode de vie, à la culture, à un savoir-faire du déplacement ainsi qu'à une cosmogonie particulière intégrant des représentations et perceptions spécifiques de l'espace, du temps, du rapport au monde. Autre piste, la mobilité peut en revanche être une errance. Mais dans la définition du groupe social qui nous intéresse ici, celui des arts mobiles, ce rapprochement peut aussi être écarté : les artistes mobiles sont loin d'être perdus ou à la dérive, sauf démarche intellectuelle ou à visée artistique. Restent alors deux dernières et principales dimensions à envisager : la mobilité *pour* le spectacle et la mobilité *dans* le spectacle. Dans notre typologie et précisément dans le groupe des *artistes mobiles*, il s'avère que ces deux acceptions sont incluses. Ce groupe est en effet composé de structures et d'agents qui font du déplacement un outil de diffusion, qu'ils nomment *itinérance* et qu'ils utilisent aussi à des fins de communication et de marketing : mobilité *pour* le spectacle. Mais au sein de ce groupe, l'*itinérance*, voire le nomadisme, sont aussi très souvent exprimés, exploités ou valorisés, sous forme de mise en abîme au sein des propositions, ou bien dans le cadre de mises en scène de la péri-représentation.

Certaines de ces formes de péri-représentation peuvent parfois s'apparenter à la reconstruction de pratiques anciennes du théâtre ambulant, ou bien à l'évocation scénarisée d'un mode de vie nomade fantasmé. Un professionnel nous confia en entretien comment l'un de ses confrères, responsable d'une compagnie d'art mobile, mettait en scène l'arrivée de sa troupe sur un lieu de spectacle : il s'associe à quelques agriculteurs ; ceux-ci, à quelques kilomètres du lieu dit, prennent le relais des camions transportant le matériel et chargent l'ensemble, membres de la troupe compris, sur des remorques tirées par des tracteurs. Le théâtre ambulant du début du XX^{ème} siècle procédait quelquefois de cette manière, pour se déplacer d'un village à un autre : effet « carte postale » garanti.

Sur le plan structurel, les artistes mobiles ne présentent aucune différence notable avec leurs homologues dits fixes. Leur organisation, leur mode de subsistance hétéronome, basé sur

¹ Le concept de « mouvance » est développé par BOUZAR W., *Saisons nomades*, Paris, L'Harmattan, 2001. Il permet de distinguer l'homme nomade de l'homme mobile.

l'aide publique et la diffusion institutionnelle et leurs positionnements esthétiques et artistiques sont rigoureusement les mêmes que ceux des compagnies dites sédentaires.

En revanche, la mobilité est l'objet d'une construction¹ et cette typification crée une réalité objectivée – car partagée – qui donne corps au champ social des arts mobiles. Une typification est un processus permettant, par le biais de la construction d'un récit commun à un ensemble d'agents, de légitimer des rôles sociaux, en l'occurrence l'existence du rôle d'artiste itinérant ou mobile. Nous verrons par la suite que ces constructions identitaires permettent aux agents de se différencier dans leur champ, en faisant apparaître une autre réalité sociale partagée : l'itinérance.

La composition de ce groupe est très homogène, sur le plan de l'habitus, correspondant à celui d'une classe d'artistes porteurs d'un capital social et culturel relativement adapté au champ du spectacle. Ils se distinguent d'autres agents de ce champ par des positionnements contestataires qui leur font rejeter en partie les logiques dominantes de production et de diffusion artistique. Pour ce faire, ils revendiquent des modes d'action qu'ils déclarent construire comme spécifiques et différents : usage de chapiteaux et autres structures mobiles ; organisation de la diffusion en itinérance, par opposition aux tournées ; relation au public plus dialogique. En tout cela, ils se caractérisent aussi par une sujétion plus ou moins forte au *magnétisme nomade*. Les artistes mobiles n'adoptent pas, en revanche, le nomadisme comme pratique sociale et structuration culturelle.

d. Entre-deux en devenir

Ce dernier groupe est majoritairement composé de jeunes artistes ayant vécu une socialisation primaire conforme aux règles dominantes puis des socialisations secondaires, à la fois conséquences de leurs premières stratégies d'orientations individuelles et causes de leurs choix actuels.

Des dissonances entre socialisation primaire et secondaire sont peut-être à l'origine de troubles identitaires et expliqueraient le caractère irrésolu des positionnements observés dans ce groupe. Les artistes de l'«Entre-deux » se caractérisent, en effet, par une indécision plus ou

¹ Au sens de construction identitaire, BERGER P. L., T. LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, op. cit.

moins prononcée, concernant, notamment, leur adhésion au mode de vie nomade, lequel est jugé alternativement par les agents comme indissociable de leur démarche artistique, ou bien, à l'opposé, comme secondaire et subordonné à cette dernière en tant que simple outil de diffusion. Voici une expression de cette indétermination : « Une nouvelle génération de créateurs qui a choisi, pour un spectacle ou comme projet de compagnie, le nomadisme. »¹. Le choix du nomadisme ne pouvant pas, à l'évidence, se déterminer « pour un spectacle » seulement, la phrase illustre peut-être la fragilité de l'engagement des artistes de l'« Entre-deux » à l'égard de ce mode de vie, ou *a minima*, un décalage entre leurs constructions sociales et les composantes objectives du nomadisme.

Ce positionnement indéterminé est renforcé par les conditions de subsistances des agents. Ceux-ci rencontrent, en effet, des difficultés au sein d'un champ pour lequel ils ne possèdent pas toujours le capital social adapté. Certains au contraire, et bien qu'ils en aient la capacité, refusent de mobiliser ce capital pour des raisons éthiques ou idéologiques. Dans ce dernier cas, s'observent des prises de position contestataires ou des stratégies de résistance. Qu'ils peinent à les maîtriser ou qu'ils les rejettent – les deux cas se côtoient donc –, ils n'utilisent que marginalement les moyens et outils de communication, les codes sociaux et les pratiques qui leur permettraient d'assurer leur visibilité, ainsi que leur reconnaissance sur le marché du spectacle vivant :

On a été dans le off de Châlons, d'Annonay, de Mirepoix.[...] Maintenant, à l'heure actuelle, on s'galère pour entrer dans les off de ces festivals-là.[...] Il y avait une facilité d'approche, par rapport à nous, jeune compagnie, à l'époque. On s'en rendait pas compte parce qu'on était sur des chemins de traverse, mais l'accès était encore facile. Peut-être que si on avait été un peu plus briefés sur le monde du spectacle, à cette époque-là, peut-être qu'on aurait posé des jalons plus clairs de compagnie, alors que c'était pas notre truc, et voilà, ça allait très bien comme ça.²

Volontairement ou par voie de conséquence de l'inadéquation vécue entre capital social et exigences du champ, les agents de cet *Entre-deux* se trouvent, de fait, très près d'être exclus d'un secteur dans lequel ils semblent quelquefois hésiter à entrer. Beaucoup se trouvent alors piégés entre, d'une part, des idéaux et imaginaires artistiques fortement orientés par un magnétisme nomade prégnant, et d'autre part, une analyse stratégique de leur champ social.

¹ Texte tiré de la lettre ouverte écrite par Frédéric Poty, directeur du Festival Villeneuve en scène (Villeneuve-Lès-Avignon) : « Le Théâtre itinérant n'existe pas ! ». Texte qui a aussi été transmis au cabinet de la Ministre Aurélie Filippetti ainsi qu'à Michel Orier, Directeur Général de la Création Artistique (DGCA), en vue de nourrir la réflexion sur la loi organique promise par le candidat François Hollande et en cours de rédaction.

² Propos recueillis auprès de deux marionnettistes, 08/01/2014.

Cette analyse est produite en action réflexive et amène les agents à évaluer, quelquefois à raison, qu'ils n'ont pas toutes les chances de réussir. D'autres n'ont pas encore versé dans le mode de vie choisi du néo-nomade mais se trouvent en limite et en forte interrogation. Ceux-là tissent, par exemple, des relations avec des résidents de NTA (Nouveaux Territoires de l'Art) ou d'autres friches investies par des collectifs d'artistes, ou bien, se rapprochent de certaines compagnies nomades. Il en est aussi qui ont vécu une première expérience nomade, parfois extrême dans ses implications matérielles : « Pendant trois ans on a vraiment été itinérants, sans se poser et c'est très dur, on a besoin aussi de régularité, de construction, d'enracinement dans la vie professionnelle et personnelle. »¹

Plus largement, qu'il s'agisse d'un échec lors d'une première expérience difficile (réception, diffusion, moyens de subsistance), d'une évolution de la structure sociale (évolution des couples et naissances, notamment), d'une prise de conscience qui engendre une déconstruction de la vie nomade ou de l'itinérance artistique initialement idéalisées, ils se trouvent alors au milieu du gué, dans un entre-deux inconfortable moralement et/ou matériellement, tiraillés entre une raison qui leur dicte de se sédentariser définitivement et un idéal qui les pousse vers le large :

Regardez les passer, eux
Ce sont les sauvages
Ils vont où leur désir
Le veut par dessus monts²

Dans le poème de Jean Richepin, les oies sauvages suscitent, aux oiseaux de la ferme, l'envie d'un ailleurs, l'attrait pour l'aventure, la rencontre de l'Autre. Les artistes de l'« Entre-deux » ont quelquefois été des « oiseaux de passage », certains le redeviendront, d'autres se sédentariseront.

¹ GUITTIER S, ENTRETIEN IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, Mémoire de Master 2, Université P. Mendes France, IEP Grenoble, 2009, p. 28.

² RICHEPIN J., « Les Oiseaux de passage », *Choix de poésies : Nouvelle édition*, Paris, Fasquelle, coll.« Bibliothèque Charpentier », 1876, 1964.

3. Correspondances, distances, ruptures

a. Désintéressement relatif et simplicité volontaire

Comment caractériser l'artiste de la scène nomade ? C'est, tout d'abord, et trivialement, un homme en mouvement, mais il est nécessaire, en cela, d'aller au-delà des poncifs : « Le nomade qui ne cesserait pas, à longueur de temps, de se déplacer, est bien sûr une construction de notre imaginaire, un mythe que celui-ci souvent entretient. »¹ Le déplacement ne suffit pas à caractériser le nomade, d'autant que sa mobilité est relative, saisonnière et variable selon ses besoins : « Nous commençons la tournée début mars et reprenons un hivernage fin novembre »². Il s'agit là d'un point essentiel dans la compréhension de ce mode de vie ; celui-ci est chevillé au mode de subsistance, et la construction sociale de cette subsistance par les nomades peut être considérée comme opposée à celle des agents de la société sédentaire dominante : « Il est un autre trait caractéristique du nomade : son désintéressement relatif. L'accumulation des biens, des capitaux, l'enrichissement s'effectuent par l'enracinement citadin. »³ Ce « désintéressement relatif » apparaît comme une constante, une structure du mode de vie nomade, quelles que soient les latitudes, les époques et les situations. Il est évidemment dicté par la nécessité : un groupe humain en mouvement a tout intérêt à réduire la charge qu'il transporte avec lui. Maintes compagnies d'artistes mobiles en font le douloureux constat, lors de leurs déplacements professionnels. Cette composante est vécue par les sédentaires mobiles comme une tyrannie. Pour les nomades, il n'en est rien. Leur connaissance des règles liées à leur mode de vie les gardent d'emporter avec eux le superflu. Les artistes nomades historiques sont de ceux-là, ainsi que les néo-nomades qui perdurent :

Pour nous, on avait plein de choses dans notre camion. On avait toutes nos affaires dans notre camion, on avait tout ce qu'il fallait. Et on arrive dans cette maison, on sort ce qu'il y a dans le camion, et en fait, il n'y avait rien ! On a tout étalé dans une pièce, on s'est rendu compte tout d'un

¹ BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 228.

² Propos recueillis auprès de Zé, fondateur, avec Mimo, du Cirque Pacotille, entretien réalisé le 20/02/2014.

³ BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 234.

coup qu'on avait rien ! A l'époque on récupérait des outils dans les marchés aux puces, une chignole manuelle ! A l'époque on était beaucoup plus décroissants.¹

Concernant précisément la question du « désintéressement relatif », la trajectoire du Cirque Pacotille est éclairante. La genèse de ce cirque néo-nomade se situe entre 1978 et 1981. Trois ans d'apprentissage de leur nouveau métier, pour un instituteur fraîchement nommé et une comédienne de théâtre. Trois ans aussi, exploités pour tester la vie nomade et finir par l'adopter définitivement, avec, comme mode de déplacement, des roulottes tirées par des chevaux, de 1981 à 2012, puis des caravanes jusqu'à aujourd'hui. Le quotidien de Zé, Mimo et leurs enfants pourrait être cité en illustration des ouvrages écrits par les théoriciens de la simplicité volontaire : peu d'objets, nourriture simple et souvent autoproduite (fromages de chèvre provenant du cheptel – deux individus ! –, œufs couvés sur place par les occupantes d'un poulailler itinérant, légumes et pots de confitures, récoltés par troc, au gré des spectacles donnés dans les villages...). Les tenants de la simplicité volontaire, héritiers d'Ivan Illich et Jacques Ellul, prônent un mode de vie se démarquant du consumérisme. Le pendant économique de cette démarche est la décroissance. Zé aime à se définir comme une sorte de « moine » séculaire. Ce désintéressement rejoint celui des artistes sédentaires exposés à la précarité de la condition d'intermittent, ballotés dans les mailles du filet institutionnel et emportés au gré des courants culturels dominants, mais celui de Zé et de sa famille est réellement choisi : « Le nomade préfère garder sa liberté de mouvement. »²

b. Précarité des artistes du spectacle vivant, exclusion des nomades

Y-aurait-il donc une homologie structurale à chercher entre la précarité des artistes du spectacle vivant et l'exclusion des nomades ? Les Gens du Voyage sont rejetés en périphérie des communautés sédentaires : villes et villages leur concèdent en général, des « aires de stationnement » très excentrées et souvent indignes. Les artistes du spectacle vivant se

¹ Propos recueillis auprès d'Annah et Totoch, fondateurs de La Compagnie où rêvent les arbres, entretien réalisé le 21/12/2013.

² BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 234.

trouvent eux-aussi marginalisés : « La société du spectacle et du divertissement a fait évoluer les pratiques du théâtre dans le sens de leur marginalisation et de leur minoration. »¹

S'intéressant plus précisément à la situation financière du spectacle vivant, Isabelle Barbéris, dans ce même ouvrage, reprend la réflexion des économistes Baumol et Bowen, qui relativise le constat souvent exprimé et partagé de crise du secteur :

« le champ du spectacle vivant au XX^{ème} siècle s'est construit comme contre-champ des industries culturelles et du marché de l'art, qui suivent ensemble un modèle de rentabilité. Ce positionnement marginal des arts de la scène – qui peut souvent faire figure de retranchement – apparaît dans la célèbre loi dite « de Baumol et Bowen », du nom des deux économistes réformistes qui l'élaborèrent dans « Performing Arts : the economic Dilemma (1956). [...] Le modèle économique du spectacle vivant serait négatif et non viable en situation concurrentielle. Sa caractéristique découlerait de son incompatibilité avec le modèle dominant, dynamique, des industries culturelles, fondé sur la croissance et la productivité. Les auteurs présentent ces conclusions comme une conséquence de la structure des coûts du travail théâtral qui incorpore le travail au produit. Le spectacle vivant ne se prête pas à des gains de productivité suffisants pour engendrer croissance et survie économique, car le coût du travail est incompressible du fait de son incorporation au produit-spectacle. [...] Le couperet tombe avec la célèbre formule : « In the performing arts, crisis is a way of life. » »²

Selon la loi de Baumol et Bowen, « crisis is a way of life » pour le spectacle vivant. Celui-ci ne possède pas les caractéristiques qui lui permettraient d'atteindre la rentabilité économique visée par le système capitaliste. Observée à travers cette grille d'analyse, la précarité des artistes de ce secteur semble donc assez inévitable. Les Gens du Voyage, eux, ont à faire face à un rejet assez massif de la part des sédentaires qui confine à la marginalisation : « A ce jour, en raison de sa spécificité culturelle [ndr : celle de la population tsigane], ils sont l'objet de rejets et de brimades. A une problématique du nomadisme correspond une problématique de la marginalité. »³

Comment ne pas voir une analogie entre cette exclusion nomade et la manière dont l'art contemporain, et les arts vivants en particulier, investissent les friches industrielles et autres espaces désaffectés, relégués par la société néocapitaliste dominante ? Les choix des agents, dans le cas des friches d'artistes, passent par une légitimation – elle construit le bien-fondé de l'établissement dans ces espaces –, dans le cadre d'une socialisation secondaire acquise au

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 190.

² *IBID.*, p. 9.

³ BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 230.

sein, par exemple, d'un collectif d'artistes ; ils sont construits et objectivés, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit-là aussi d'une marginalisation subie, comparable à celle des nomades ; et pour les artistes nomades, on peut parler, en ce sens, d'une sorte de double peine : précarité liée au groupe social des artistes, exclusion liée au groupe social des nomades. Dans son mémoire de Master II, Laetitia Boule a recueilli le témoignage d'un jeune circassien, à la tête d'un cirque familial de culture tzigane, qui est confronté à ces difficultés : « La demande se fait auprès des municipalités par mail et par téléphone, et Elmer a parfois l'impression d'en arriver au harcèlement pour décrocher une lettre signée. Il doit prouver qu'il vient pour travailler, et doit se battre contre la ségrégation des gens du voyage. »¹ Pour les cirques traditionnels, les démarches pour préparer les implantations sur les communes sont de plus en plus difficiles et liées à des règles administratives, des normes de plus en plus contraignantes : tout semble être fait pour programmer la disparition prochaine de ces pratiques à la fois nomades et artistiques. Ce jeune circassien « se sent très éloigné du monde institutionnel de la culture et du cirque contemporain qu'il juge trop élitiste. Il est perplexe devant les aides publiques dont bénéficient les cirques dits « de création ». ² Il sait, de par son habitus de classe, qu'il ne possède pas objectivement le capital culturel adapté et nécessaire pour jouer dans le champ social structuré par des relations complexes et codées entre agents et institutions.

Se rajoute, à la situation de précarité des artistes, une crise de surproduction du marché du spectacle vivant qui fait face à une stagnation, voire un tassement sensible des effectifs de publics : « La multiplication de l'offre culturelle en France se heurte inévitablement à la multiplication non proportionnelle des espaces de diffusion. Il n'y a, en effet, pas d'espaces suffisants en nombre et en qualité pour accueillir les propositions qui les réclament. »³

En outre et spécifiquement pour les itinérants, le rejet de l'image nomade du chapiteau constitue un obstacle important dans la fluidité de l'organisation de l'activité : « Certaines communes rejettent l'image véhiculée par le chapiteau, associée négativement aux gens du voyage. ⁴ » On retrouve évidemment là les obstacles que rencontrent les nomades en général, au contact de la société sédentaire. Assimilés de fait, lorsqu'ils utilisent les mêmes signes extérieurs d'appartenance (caravanes, chapiteaux), les artistes et artisans du spectacle vivant n'en sont pas exemptés. « Si l'on reconnaît certaines vertus aux structures mobiles, l'habitat

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 25.

² *IBID*, p. 27.

³ *IBID*, p. 39.

⁴ *IBID*, p. 40.

mobile du saltimbanque introduit au cœur de la cité *fait désordre* et peut être refusé. »¹ Henri Guichard, fondateur et ancien directeur de l'école de cirque du Lido en fait le constat fataliste : « Comme il ne saurait être question d'enfoncer des pinces de chapiteau dans le bel agencement dallé des centres-villes, nous voilà, une fois encore, et comme nos prédécesseurs, relégués aux périphéries urbaines. »² Les nomades « historiques », ancrés dans une tradition familiale et une connaissance experte du climat de rejet dont ils font régulièrement l'expérience, mettent en œuvre, avec pragmatisme, des stratégies d'évitement. Alexandre Romanes nous en donne un bon exemple :

Le chapiteau ne fait que vingt trois mètres de diamètre, il a une contenance de six cents places. Il peut être monté sans mettre de piquets si cela est nécessaire. Nous nous engageons à rendre la place aussi propre que nous l'avons trouvée. Le bruit de l'orchestre ne sortira pas de l'enceinte du cirque, car nous ne possédons ni sono, ni micros. Les instruments sont l'accordéon, le violon, la contrebasse non-électrique.³

Cette manière de minimiser les supposées nuisances du chapiteau, afin qu'il soit toléré dans un espace qui est pourtant public, donc supposé ouvert à tous, illustre cette frilosité des communes vis-à-vis de la tenue d'un spectacle sous chapiteau en centre urbain. La marge de manœuvre paraît tenue pour les troupes. Selon un circassien, « le chapiteau est un espace sacré, magique, qui transcende le jeu de l'artiste, cerné, encerclé, au centre des attentions mais vulnérable et aux aguets, qui doit autant faire face, que faire flanc »⁴ : ce constat rappelle la condition de l'artiste qui, hors scène, est aussi « cerné » par les obligations et les contraintes économiques qui se rajoutent aux questionnements de l'activité de création. Il est souvent sommé de « faire face » aux sollicitations et injonctions parfois contradictoires des institutions, autant que contraint de « faire flanc » aux critiques et attaques qui animent son champ social. Mais deux différences mettent une distance entre artistes sédentaires et artistes nomades ; elles s'observent dans la hiérarchisation entre mode de vie et démarche artistique – créer pour vivre *versus* vivre pour créer – et dans le degré d'autonomie (ou inversement, d'hétéronomie) économique, formelle et idéologique par rapport aux institutions.

¹ LACORNERIE Z., *Spectacles Nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 47.

² GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 69.

³ A. BOUGLIONE-ROMANES, « Culture et communication », *Etudes Tsiganes*, 1995, n° 5, p. 99.

⁴ Entretien avec Nathan, circassien, IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 71.

c. Créer pour vivre, vivre pour créer

Pierrot Heitz, le fondateur du théâtre ambulant Le Rideau attelé, résume en une phrase synthétique les principes de son positionnement : « Je ne suis pas un théâtréux qui a choisi l'itinérance comme mode de fonctionnement, je suis un nomade qui a choisi le théâtre comme mode d'expression. »¹ Créer pour vivre et non vivre pour créer, semble être, en effet, la devise de l'artiste nomade ou néo-nomade. A l'opposé, l'artiste mobile-sédentaire, conformément à la pensée dominante du champ artistique, met en avant la force créatrice, sorte de surmoi qui dépasse celui qu'elle traverse. Elle s'appuie sur « la théorie de la beauté comme création absolue de l'*artifex deus* permettant à tout homme (digne de ce nom) de mimer l'acte divin de création, [qui] est sans doute l'expression naturelle de l'idéologie professionnelle de ceux qui aiment à s'appeler *créateurs* ». ²

En opposition frontale avec cette vision dominante de l'artiste occidental, le nomade donne la primauté à la vie ; l'art n'est qu'un véhicule de plus qu'il utilise parfois, lorsqu'il est utile : l'art lui sert d'outil, de moyen pour poursuivre sa vie nomade. Il est « extension de l'art quotidien et métier comme un autre, qui permet l'indépendance et le voyage »³ Cette construction se rapproche en cela, de celle de l'*artisan*. Ce terme est, par ailleurs, revendiqué par les agents, comme définissant mieux leur identité professionnelle que le terme d'*artiste*. L'existence d'une *catégorie artiste* n'est pas niée, mais elle est considérée comme un état d'exception et rattachée à la notion de génie ; modestie et humilité transparaissent ainsi dans ces jugements⁴ sur l'acte de créer. En outre, la valeur et la place de l'art sont sans cesse relativisées : « Comment faire du spectacle quand on pense que le plus beau spectacle ne vaut pas une promenade dans la campagne ? »⁵ Nous sommes loin, ici, d'une vision de l'artiste mû par la nécessité impérieuse de créer.

Ces positionnements divergents s'expriment dans les structures sociales : là où, pour l'artiste mobile-sédentaire, le moteur de la création artistique sera composé d'un stator – la démarche de création – et d'un rotor – le mode de vie ; celui de l'artiste nomade sera structuré, suivant une logique inverse – stator/mode de vie, rotor/démarche de création. En

¹PIERROT DES ROULOTTES, ENTRETIEN IN GEOFFRE M., *De la Nécessité de créer des formes structurées de soutiens aux arts itinérants*, Mémoire de Master 2 Management du Spectacle Vivant, Université Bretagne Occidentale, 2006, p77.

² BOURDIEU P. , *La Distinction critique sociale du jugement*, op. cit., p. 574.

³ LIEGEOIS J.-P. , *Roms en Europe*, Strasbourg, Éd. du Conseil de l'Europe, 2007, p. 88.

⁴ Des jugements communs, relevés dans les entretiens avec Zé, du cirque Pacotille, Marcel Hognon, du Djungalo Teatro, Christophe Werdyn, du cirque éponyme.

⁵ BOUGLIONE-ROMANES A., *Un peuple de promeneurs*, Cognac (Charente), Le Temps qu'il fait, 2000, p. 71.

d'autres mots, un artiste sédentaire adaptera plus volontiers son organisation sociale à sa démarche artistique, alors qu'un artiste nomade agira en sorte de privilégier et conserver son mode de vie :

L'art tsigane est d'abord un art de vivre. C'est dire qu'il n'est pas seulement le reflet d'une façon de vivre : il est cette façon de vivre, vécue plus que pensée et élaborée. C'est un art quotidien, un art en toute chose et de toute chose, indissociable de son contenu social, économique, culturel. C'est l'art de commercer, l'art de conduire, l'art de jouer de la musique ou de danser, l'art de la parole, l'art des rapports sociaux, l'art de la fête.¹

Dans cette dernière énumération, l'on perçoit bien le tressage complexe que composent l'art et la vie dans les cultures nomades. En continuité, l'activité de production de spectacle est aussi un moyen de conserver et de cultiver la cohésion du groupe familial, à l'instar du cirque : « C'est grâce au cirque qu'on est toujours liés avec la famille, ça ne peut pas nous séparer. »² Le groupe circassien traditionnel jouit de la stabilité de son organisation souvent familiale. Celle-ci structure socialement la troupe et son activité, mais la réciproque est vraie aussi : l'activité circassienne, de par ce qu'elle implique en terme de solidarité, de complémentarité entre les membres d'une même troupe ou d'une compagnie, renforce les liens interpersonnels : « J'insiste sur le pouvoir socialisant de ces pratiques circassiennes par la rigueur, l'écoute, la solidarité et la responsabilité qu'elles occasionnent vis-à-vis des partenaires. »³ Vie privée et vie professionnelle se renforcent et sont intimement liées, il n'y a pas réellement de séparation entre les deux sphères. Il s'agit d'une distance notable entre artistes nomades/néo-nomades et artistes mobiles-sédentaires. Il est ici fait allusion aux « lieux de résidence d'artistes » proposés par les institutions :

une troupe Tsigane vit et évolue professionnellement à partir d'un noyau familial. Les lieux proposés, le mode de fonctionnement avec les autres artistes en résidence, la philosophie d'une résidence arts de la rue, nouveau cirque, *etc*, ne sont pas animés autour de la famille.⁴

Cette fusion des sphères privées et professionnelles trouve des racines dans les cosmogonies, où des outils de l'itinérance (tenant de l'activité, du métier de marchand) sont

¹ LIEGEOIS J.-P. , *Roms en Europe*, *op. cit.*, p. 87.

² Interview d'une mère de famille circassienne, IN SALIMA H., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, *op. cit.*, p. 74.

³ GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Propos recueillis auprès de HOGNON M., fondateur du Djungalo Teatro, ENTRETIEN réalisé le 20 janvier 2014.

reliés de manière symbolique, par le langage, à la sphère privée et familiale ; dans les groupes touaregs du Niger, par exemple, « le terme employé pour désigner la tente est [...] le même que pour la famille, khayma. »¹ Dans un groupe nomade ou néo-nomade, le mode de vie a en outre une primauté sur la démarche artistique : « L'itinérance apporte une vie merveilleuse, génératrice de liberté. Je suis incapable de dire si je préfère le spectacle ou le mode de vie. Ce qui est sûr, c'est que, si je devais me reconvertir, je resterais dans l'itinérant ! »² Les artistes mobiles-sédentaires sont dans la logique exactement inverse :

Les collectifs qui fonctionnent partagent un geste artistique sur la base de codes communs, lié à un projet artistique qui fédère. Ils naissent parfois de liens tissés dans un projet éphémère qui donne envie de poursuivre ensemble, de ne pas se quitter. L'espace qui accueille ce rassemblement permet de s'inscrire dans une forme de permanence avec un outil, une tournée, une troupe.³

Ici, la démarche artistique précède le choix du mode de vie, lequel est un outil à son service. C'est le « geste artistique » qui peut mener, incidemment, à l'itinérance. Le nomade, en cela, est donc en rupture : il privilégie la capacité que l'art possède de nous mettre directement en rapport avec la vie. L'artiste nomade se démarque diamétralement de la construction sociale sédentaire contemporaine où « l'esthétique est mise au profit du monde des idées. Le monde sensible rétrogradé au profit du Sens. »⁴

C'est aussi que l'art nomade, selon les paroles des agents de ses groupes, a une fonction sociale bien identifiée ; il n'y a pas cette propension dominante à penser un *art pour l'art*. Paradoxalement, cette relation fonctionnelle au champ social semble – au moins en théorie – constituer un garde-fou contre les postures stériles parfois observées dans le champ artistique élitiste :

« Si l'autonomie de l'art, bataille jadis remportée par les romantiques sur le terrain du théâtre, relevait bien au départ d'un élan de subversion des normes académiques ainsi que de défense de la liberté artistique, elle n'aurait servi par la suite qu'à nourrir un fallacieux sentiment d'indépendance de l'artiste vis-à-vis de la société, le conduisant d'une part à s'en désintéresser en se dédouanant de sa mission politique, d'autre part à se professionnaliser et à développer une économie de cooptation par réseau et de reconnaissance endogène de la valeur artistique

¹ BONTE P. , *Les Derniers Nomades*, Paris, Solar, 2004, p. 17.

² MUGICA S. , Entretien IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 84.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 92.

⁴ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 119.

dépourvue de toute substance sociale, aussi méprisante à l'égard du travail artistique que fascinée par la figure immatérielle du Créateur. »¹

Isabelle Barbéris souligne ici une sorte de dérive des arts vivants, caractérisée par une déconnection vis-à-vis du corps social qui s'accompagne, notamment, d'une prise de pouvoir du metteur en scène. Ce phénomène tend à produire un *art hors-sol*, sans prise sur la réalité sociale qui induit la constitution d'une caste artistique. Cette idée d'*art hors-sol* est à rapprocher de la situation physique des représentations : dans une salle de spectacle construite, un spectacle se déroule sur un sol dédié ; sous un chapiteau, le sol est celui du quotidien des spectateurs. Ce sol des spectacles nomades est transformé lui aussi, il est vrai, pour l'occasion de la représentation (ajout de tapis, de sable, etc.), mais il reste – avant et après – le sol foulé habituellement par la communauté (ville, village) qui reçoit la troupe itinérante. Il garde, néanmoins, quelques temps de cette métamorphose éphémère, quelques stigmates dérisoires, les traces des piquets et des pinces, telles un souvenir du moment éphémère vécu.

A cette posture prônant l'autonomie de l'art – « dépourvue de toute substance sociale » puisqu'« endogène » –, les artistes nomades répondent parfois par une démarche très différente, dans laquelle l'art n'est qu'un élément parmi d'autres ; il fait alors partie d'un ensemble d'activités complémentaires, adaptées aux conditions d'existence, et planifiées en fonction des saisons : « Durant les beaux jours : circassien, banquiste, forain, musicien, *etc.* Par mauvais temps : maquignon, vendeur d'objet d'art, de tapis, d'œuvres d'arts, travail des métaux »²

Cette dichotomie nomade/mobile se décline également dans les rapports qu'entretiennent les artistes de ces groupes avec la dimension économique. Tous revendiquent ou recherchent – en tous cas, dans les paroles – une autonomie la plus large possible, génératrice de liberté, mais la réalisation effective et transformée en réalités sociales est plus hypothétique ou nuancée.

d. Autonomie vs hétéronomie

La primauté du mode de vie sur la démarche artistique, résumée par l'expression *créer pour vivre* détermine, on l'a vu, un positionnement spécifique et opposé entre groupes

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 47.

² Propos recueillis auprès de HOGNON M., fondateur du Djungalo Teatro, ENTRETIEN réalisé le 20 janvier 2014.

nomades/néo-nomades et groupes mobiles-sédentaires ; elle influe aussi sur la construction sociale de l'autonomie, structurée à partir de légitimations spécifiques pour chaque groupe. L'idéal déclaré –

A l'image d'un navire qui s'ébranle, la scène itinérante a un capitaine qui ne veut pas d'armateur. Il veut pouvoir lui même peser sur ses actes et concevoir son parcours comme une force de proposition susceptible de remettre en cause les normes de décision, les critères d'évaluation par lesquels il est habituellement jugé.¹

– n'est pas toujours suivi des faits, et dans cette quête d'autonomie, les artistes nomades possèdent des atouts que les artistes mobiles-sédentaires n'ont pas. Des paramètres culturels interagissent, comme par exemple cette « Science du Concret »², définie par Claude Lévi-Strauss, constituée de savoirs complexes et élaborés, tous acquis à la suite d'observations empiriques, transmis dans les relations intergénérationnelles, et que les nomades possèderaient communément. Cette caractéristique différentielle leur procure donc un capital social adapté à l'autonomie et explique que les rapports qu'ils entretiennent avec l'économie soient très différents de leurs homologues mobiles-sédentaires. Il est effectivement étonnant de constater que ce qui constitue un frein à l'autonomie pour les artistes mobiles-sédentaires – « l'équipement en chapiteau conduit les compagnies à dépendre des financements publics, ce qui peut paraître en contradiction avec l'éthique du nomade aussi libre que l'air. »³ – est, à l'opposé, un outil d'indépendance pour les artistes nomades. Pourquoi une telle dichotomie ? Comment des moyens comparables (chapiteau, itinérance en caravanes, spectacle itinérant) peuvent-ils se révéler, contraintes pour les mobiles-sédentaires et liberté pour les nomades et néo-nomades ? Les raisons sont multiples, mais presque toutes liées à des constructions sociales divergentes. Les deux groupes sociaux – nomades/néo-nomades et mobiles-sédentaires – conçoivent leur activité dans un schéma hétéronomie/autonomie à structuration asymétrique : forte autonomie pour les premiers, inversement, forte hétéronomie pour les seconds.

Traduite dans la dimension économique, cette dichotomie fait choisir aux artistes nomades, un mode de subsistance organisé autour du spectacle rémunéré à la recette, de tournées programmées de manière indépendante, sans l'intermédiaire de structures de diffusion. Ces

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op.cit.*, p. 48.

² Titre du premier chapitre de LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll.« Agora », n° 2, 1985.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque, op. cit.*, p. 57.

modes opératoires, qui s'avèrent parfaitement adaptés à l'écosystème de l'itinérance, constituent le principal socle des constructions sociales de ce groupe, étayé par les légitimations et typifications liées. Les artistes mobiles-sédentaires bâtissent leurs constructions sociales de l'activité itinérante sur des légitimations et typifications très différentes : « Nous, on fait des efforts pour essayer d'avoir cette cohérence dans l'espace, parce que les coûts de transport et de démontage sont très importants, mais pour ça il faut aussi que... ça dépend des dates des programmeurs et de leurs festivals »¹ Le centre de gravité de leurs stratégies de diffusion demeure les « programmeurs » et les « festivals », malgré le choix, que revendiquent les agents, de travailler dans une logique d'indépendance. Il y a dans leur positionnement, la volonté de concilier démarche alternative – itinérance, autonomie des lieux de spectacle – et intégration dans l'institution et les actions culturelles conventionnelles. Une ambiguïté, voire une contradiction se lit constamment dans leur discours vis-à-vis de leur reconnaissance dans le champ social : « Les arts du cirque, les arts de la rue, et les théâtres itinérants encore très mal identifiés, croisent les mêmes problématiques de reconnaissance du secteur. »² Ce tiraillement entre ce que l'habitus de classe détermine (la sédentarité, l'hétéronomie) et ce que l'idéal itinérant promet (le nomadisme, l'autonomie) se lit dans les stratégies expliquées des agents :

« Il est très admiratif du cirque traditionnel, et aimerait rejoindre cet idéal de liberté et de valeurs. Mais les institutions culturelles se mobilisent surtout pour le cirque de création, il est difficile de poursuivre l'aventure sans statut d'intermittent du spectacle ni l'aide des structures publiques. »³

Ce présent exemple illustre le phénomène qui impose un modèle dominant aux nouveaux entrants du champ social : ici, les élèves du CNAC (Centre National des Arts du Cirque). Ceux-ci sont amenés à juger et légitimer qu'il n'existe pas d'alternative à l'hétéronomie économique vis-à-vis des institutions. Il se crée un hiatus entre les exigences institutionnelles, et les idéaux des élèves-artistes, proches de ceux du cirque traditionnel. Quelles causalités invoquer ? Habitus ou socialisation primaire prégnante ? Le fait est que les artistes mobiles-sédentaires sont intimement convaincus qu'il n'y a pas d'autres voies que l'intermittence et la dépendance vis-à-vis des programmeurs.

¹ SOULAS M., administratrice du Cirk Baro d'Evel ENTRETIEN IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 54.

² SOULAS M., IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 8.

³ Commentaire sur l'entretien avec un jeune circassien formé au CNAC (Centre National des Arts du Cirque), IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 29.

Cette construction sociale s'appuie, il est vrai, sur une analyse experte du champ social qui débouche sur un constat objectif. Les agents ont aussi, parallèlement, une perception fine de l'inadéquation de leur capital culturel aux exigences de l'itinérance nomade : « Faire le pas du chapiteau implique d'avoir une équipe solide. »¹ Dans cette parole de jeune circassien, il y a la perception intuitive d'une difficulté potentielle objective : « Une équipe solide » est compliquée à composer sans l'atout d'une structuration familiale qui fait la cohésion d'une compagnie nomade.

Concernant le statut d'exercice de l'activité, les artistes mobiles-sédentaires se situent dans des positionnements opposés à ceux des artistes nomades : « Si une dimension particulière caractérisait le monde du Voyage ce serait l'attachement à des formes d'activité non salariées. »² Ceux-ci ne cherchent que très rarement à être affiliés au régime intermittent de l'assurance chômage et ne se rapprochent pas des financeurs institutionnels. Autre différence sensible, les artistes mobiles-sédentaires ne cherchent pas, eux, à échapper aux dispositifs dominants de la diffusion culturelle qui se généralisent :

« La logique festivalière s'est imposée dans presque toutes les institutions culturelles. De même, de l'époque des « carrefours », lieux de rencontres et d'accidents de toutes natures, coup de poing ou coups de foudre, on est passé à l'époque des « ronds-points » où la circulation se doit d'être fluide, où les voitures se succèdent et se côtoient sans se rencontrer. »³

Ces circuits balisés deviennent des passages obligés pour l'ensemble des compagnies, mais ce que relève Jean Jourdheuil, c'est aussi un autre effet pervers de cette organisation de la diffusion : l'évitement programmé de tout conflit et de toute confrontation, dans des festivals et des lieux où toutes les tendances sont représentées et coexistent sans se combattre.

Artistes nomades et mobiles-sédentaires font donc montre de stratégies en tous points divergentes. Il est vrai que, dans le travail d'une compagnie, la part des tâches de communication s'accroît ; dans un même mouvement, les contraintes réglementaires se multiplient :

« L'autonomie en diffusion implique la prise en charge de l'ensemble du processus, de la gestion du contact administratif en mairie pour les autorisations, à la régie technique pour monter

¹ Entretien avec un jeune circassien formé au CNAC (Centre National des Arts du Cirque) IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 29.

² BORDIGONI M., *Gens du Voyage: droit et vie quotidienne en France*, op. cit., p. 292.

³ JOURDHEUIL J., « Le Culturel, forme de gouvernement », *La Croix*, 04/07/2008.

sa propre salle de spectacle mobile, en passant par la communication pour que le public soit au rendez-vous... C'est le cas pour les cirques traditionnels. »¹

Dans ce contexte, peu favorable à l'itinérance – et encore moins au nomadisme –, les artistes mobiles ne possèdent pas les savoir-faire et le réseau social pour faire face et garder une autonomie ; ils sont donc amenés à des stratégies de repli vers les institutions et les programmeurs. C'est ainsi que progresse l'hétéronomie de ces groupes vis-à-vis des opérateurs et agents dominants du champ social du spectacle vivant. Les structures nomades parviennent, en revanche, à conserver leur autonomie, mais souvent au prix d'une dégradation des conditions de travail et de vie. Les difficultés que rencontrent les cirques traditionnels seraient à rapprocher, dans le cadre d'une analyse en homologie structurale, de celles que rencontrent les artisans d'art confrontés eux aussi à une complexification des circuits de diffusion et de commercialisation.

L'Etat, d'autre part, n'étant pas à une injonction contradictoire près, met en place des aides qui créent des effets d'aubaines auprès des compagnies :

« Les aides apportées par l'Etat au cirque de création depuis 2000, loin de stabiliser l'économie du secteur, ont généré une nouvelle dynamique économique, qui a pu être source de nouveaux déséquilibres, en emmenant notamment les compagnies vers des équipements peu adaptés aux exigences de l'itinérance. Le chapiteau du Cirque Plume de mille places acquis en 1996 nécessite dix jours de montage et quatre jours de démontage, ce qui implique des frais à la hauteur de la singularité de la structure. »²

Ces subventions ont quelquefois donné lieu à des investissements insensés en termes d'efficacité et de rentabilité, mais également – constat plus surprenant –, inadaptés au nomadisme et à l'itinérance. Durant cette période (que l'on situera approximativement entre 2000 et 2006), les chapiteaux conçus par les nouvelles compagnies de cirque de création ou de théâtre itinérant ont souvent versé dans le gigantisme, ou, *a minima*, manqué de pragmatisme et de sobriété. Cette dérive met en évidence l'inadéquation des constructions sociales des artistes mobiles-sédentaires avec les exigences de l'itinérance ; leur perception de celle-ci ne s'appuie pas sur une socialisation primaire adaptée au mode d'activité nomade qu'ils ont choisi, et aucune socialisation secondaire ne vient corriger réellement cet état.

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 98.

² *IBID.*, p. 51.

Ce constat soulève une question cruciale dans notre analyse du champ de la scène nomade : *le cloisonnement presque étanche entre groupes nomades et groupes mobiles*. L'expérience de l'itinérance des premiers ne se transmet pas aux seconds et les processus d'apprentissages sont séparés. Quelques discours mis en lumière sous cet aspect, sont révélateurs du fossé qui sépare, en ce domaine, artistes nomades et mobiles-sédentaires : « La cyclicité des implantations peut devenir une opportunité en termes de sécurisation financière »¹ Cette remarque, est en tous points sensée ; elle met en évidence l'efficacité d'une méthode de diffusion des spectacles par, d'une part, la création d'un réseau de relais sédentaires locaux et, d'autre part, la fidélisation d'un public habitué à accueillir régulièrement une compagnie nomade donnée. Ce qui interroge, ce n'est donc pas la véracité du propos, ni le sérieux de l'analyse, mais bien le fait qu'une pratique aussi banale pour l'ensemble des structures nomades – cirques traditionnels en tête – puisse constituer une quasi-découverte pour le monde mobile-sédentaire. Dans le même registre, nombre de compagnies mobiles-sédentaires qui avaient investi dans des équipements importants, au début des années 2000 (chapiteaux, autres structures d'accueil pour le public), les ont abandonnés ou mis en jachère forcée, peu de temps après, face aux difficultés qu'elles rencontraient à l'exploitation : inadaptés à l'effectif permanent, et/ou au nouveau spectacle créé ; trop longs ou trop coûteux à installer, *etc.* Des propos témoignent de l'irréalisme de certains choix matériels : « La réalité est autre, et le camion théâtre s'il a les avantages d'un prototype en a aussi les inconvénients. Construit pour abriter les créations de la compagnie, il est à l'usage un lieu de haute définition qui n'a pas trouvé son objectif. Son avenir est incertain. »²

Ce cloisonnement étanche entre les deux groupes sociaux – nomades et mobiles-sédentaires – empêche toute correction sous la forme de socialisation secondaire, qui pourrait se caractériser par des transferts de savoir-faire et de compétences (des groupes nomades expérimentés vers les groupes sédentaires novices). La transmission n'est plus assurée et le sera de moins en moins, tant le mode de vie nomade lui aussi tend à disparaître : « La méconnaissance de l'outil chapiteau est aussi dissuasive pour les compagnies. Et cette méconnaissance s'est installée à mesure que les cirques disparaissaient. »³ Les méthodes de travail « à la recette » ou en « autoproduction » ne sont pas non plus maîtrisées par les compagnies mobiles-sédentaires, qui, pour voiler cette carence, construisent une réalité

¹ LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 34.

² CERVANTES F., IN DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 26.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 53.

sociale adaptée : « L'économie du spectacle à la recette, ça ne correspond pas aux structures qu'on déplace. »¹. Ces deux dernières affirmations paraîtraient bien absurdes et incongrues à un circassien traditionnel. De ces modes de productions générateurs d'autonomie et d'émancipation, les artistes mobiles-sédentaires ne retiennent que les contraintes qu'ils perçoivent comme très importantes : ils considèrent que l'autoproduction nomade « peut très rapidement faire naître des conditions de travail précaires et dangereuses sur le plan humain, social et financier. »² Les deux groupes nomades et mobiles s'isolent dans leurs constructions sociales respectives.

Pour finir, le schéma de structuration autonomie/hétéronomie face à l'institution demeure très contrasté entre nomades et mobiles-sédentaires et les positionnements des agents et des groupes sont conservatrices. Les artistes mobiles-sédentaires conduisent, par exemple, des stratégies largement centripètes : « Ce que défend la Fédération [des arts de la rue] est la demande d'augmentation des montants des subventions des compagnies, des lieux de fabrique, des festivals »³ Les stratégies sont inévitablement construites autour des légitimations dominantes : actions culturelles financées, organisation des conditions de création et circuits de diffusion centralisés. C'est aussi le régime de la gratuité qui est valorisé ; là encore, l'opposition artiste nomade/artiste mobile est forte et s'exacerbe dans un dénigrement mutuel, les premiers reprochant aux seconds leur hétéronomie institutionnelle et les seconds raillant l'autonomie des premiers, qualifiée de « commerciale ». Dialogue de sourds à travers une cloison étanche.

e. Territoires : haltes ou ancrages ?

Traditionnellement, « le territoire des gens du voyage n'est pas un espace fixe et clos de limites frontières, il est celui des relations [...] nouées au long du parcours. »⁴ Mais il semble que l'un des objectifs de l'Etat soit de mettre sous contrôle les formes émancipatrices (cf. I.1.a). Le nomadisme est une des cibles, et la production artistique peut aussi être incluse dans

¹ SOULAS M., ENTRETIEN IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 35.

² « Contribution 2005 », document rédigé par Territoires de Cirque à l'attention de la DMDTS, janvier 2006, p. 20

³ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 176.

⁴ GILLE M., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, op. cit, p. 93.

cette démarche qui mène à une sédentarisation forcée et à une mise sous contrainte des artistes, qui peut être comparée à une « assignation à résidence »¹. Il serait peut-être pertinent d'approfondir une analyse de correspondances sémantiques, entre les termes de *résidence d'artiste*, et d'*assignation à résidence*. Dans les deux cas, des lieux sous contrôle. La notion de territoire et de décentralisation est alors à relier à l'imposition d'une culture dominante : « Toute clôture met la culture même en danger [...] il n'y a rien de pire qu'une culture assignée à un territoire »²

Mais la notion d'espace territorial circonscrit est difficilement applicable à une activité itinérante, et encore moins à une activité nomade. Néanmoins, les politiques culturelles sont de plus en plus reliées à des problématiques de territoires, qui se trouvent plongés, en tant qu'espaces délimités, dans une concurrence mutuelle exacerbée.

Dans ce contexte, les artistes nomades et mobiles-sédentaires ne subissent pas les mêmes conditions, et ne mettent pas en œuvre les mêmes stratégies. Nous l'avons vu, en I.1.d, les compagnies nomades sont pratiquement invisibles (ou ignorées) des institutions ; en outre, de par l'analyse qu'elles produisent de leur position dans le champ, elles adoptent d'elles-mêmes des stratégies d'évitement, conscientes qu'elles sont de ne pas détenir les atouts en capital social adaptés, pour une réussite dans ce même champ. A l'opposé, les compagnies mobiles-sédentaires, conscientes que leur habitus leur confère un capital culturel en adéquation avec les exigences dominantes du champ, développent des prises de position stratégiques. Dans la question du territoire, les stratégies sont souvent reliées à une construction sociale du rapport au public :

« Le Footsbarn a toujours travaillé à la campagne et tenté d'intéresser les gens au théâtre. C'est un long travail et il faut insister pour trouver son vrai public. Ici, il est plus qu'itinérance, question de permanence. Que ce soit au Radeau, à L'Entreprise ou au Nord-ouest théâtre, la durabilité du projet est fondée sur la permanence, un travail d'équipe et de consolidation. »³

Alix De Morant met ici en tension les notions d'itinérance et de permanence ; celles-ci ne sont pas réellement opposées, mais néanmoins distinguées de façon nette. La permanence est présentée, non pas comme une qualité inhérente à l'itinérance, mais comme pouvant la compléter. Elle est en « plus », c'est donc considérer que l'itinérance, seule, est incomplète. C'est aussi une manière d'expliquer la stratégie, communément échafaudée parmi les artistes

¹ MAFFESOLI M., *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, 2e éd., Paris, La Table ronde, 2006, p. 15.

² FOUILLAND M., ENTRETIEN IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 48.

³ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 65.

mobiles, qui consiste à dépasser l'itinérance pour lui associer d'autres éléments jugés complémentaires : la permanence, le *lien* plus long ou moins éphémère avec le public. Le but déclaré est de valoriser ce que l'itinérance peut apporter en terme de démocratisation culturelle : « L'effet de la représentation retombé, il faudrait pouvoir prolonger la question théâtrale. Inventer un rapport à une population et travailler durablement à instituer un échange entre une communauté et des artistes. »¹

La démarche, même si elle témoigne d'une analyse experte du champ social et de ses caractéristiques de luttes de positions, peut malheureusement paraître vaine, tant les politiques culturelles sont hostiles au nomadisme – nous l'avons vu, en I.1.b –, voire même à la mobilité. Les artistes nomades (et néo-nomades), en revanche, n'ont cure de « travailler durablement à instituer un échange » : ils se concentrent sur l'éphémère de la représentation, sur l'instant offert dans son intensité, et il n'y a pas à proprement parler d'adhésion à l'idéologie de la démocratisation culturelle.

Alix De Morant relève, par ailleurs, un phénomène collatéral qui se développe : « Déconcentration, décentralisation s'opposent dès lors à l'idée de nomadisme pour imposer aux artistes un ancrage de plus en plus fort sur leur territoire. »² Les pressions sont, en effet, de tous ordres, pour sédentariser des compagnies, ou freiner leur itinérance. Le droit et la réglementation ne sont pas en reste : « Les compagnies itinérantes ont au moins un siège social fixe pour l'association, qui reste rattachée à un territoire. »³ Le constat de terrain est qu'« en faisant valoir une forme de sédentarisation partielle, les compagnies itinérantes pourraient plus facilement être intégrées aux politiques culturelles. »⁴

L'exemple de la compagnie Baro d'Evel Cirk est significatif : « On a été conventionné parce qu'on a dit qu'on allait faire un lieu fixe, et qu'on a acquis un chapiteau. »⁵ Autre cas, Stéphane Duron, de la Compagnie Le point d'Aries, nous a fait part, en entretien, de son incompréhension face à des « injonctions contradictoires » formulées par des financeurs territoriaux, qui lui demandent d'être à la fois itinérant et « ancré territorialement ». Il semble, au vu de ces données de terrain, que le modèle dominant soit celui d'une mobilité limitée et d'un ancrage territorial fort ; ce témoignage de Nicolas Ligeon, responsable d'un « lieu d'accueil sédentaire pour artistes nomades », à L'Hostellerie de l'Ance de Pontempeyrat (42),

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 60.

² DE MORANT A., « Spectacle vivant, itinérance et territoires: portraits d'une décentralisation alternative », *Etude de Gaël Bouron (Opale - CNAR Culture)*, CITI., Paris, 2008, p. 23.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 80.

⁴ LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 24.

⁵ SOULAS M., administratrice de Baro d'Evel Cirk, Entretien IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 21.

conforte un peu plus cette hypothèse : « Par expérience, les quelques projets de compagnies itinérantes qu'on a eu ici, en quelques années ils se sédentarisent (...), ce qui ne les empêche pas de ressortir leurs caravanes et de partir en tournée. »¹

Même si l'on peut observer une adhésion à la logique de consentement dans la soumission aux injonctions plus ou moins directes adressées par les institutions, sous la forme de consignes ou de formats de projets, ce phénomène de sédentarisation est, en revanche, analysé par les agents dans ses paradoxes et ses contradictions :

« le besoin d'un lieu fixe est un peu paradoxal, parce que dans le cirque, le chapiteau est aussi utilisé comme lieu de travail. Parce qu'en tournée c'est très difficile pour des artistes de cirque de s'entraîner tous les jours, alors que si tu as ton chapiteau tu peux t'entraîner, garder ton niveau, il n'y a pas besoin de chercher quel est le gymnase le plus proche... »²

Les ancrages des artistes mobiles sont d'une nature peu comparable avec les lieux de halte nomades, utilisés pour entretenir l'itinérance ou l'interrompre durant la saison hivernale. La pression à la sédentarisation est plus forte pour les artistes mobiles, qui, d'une part, construisent une itinérance récente, sur la base d'une socialisation secondaire fragile, et d'autre part, nous l'avons vu en I.3.d, sont déjà sujets à une hétéronomie importante vis-à-vis des institutions.

Mais une itinérance de façade peut néanmoins être simultanément promue : la forme chapiteau est aussi parfois mobilisée et instrumentalisée comme outil de communication au profit de politiques culturelles territoriales. Le simulacre ne fonctionne pas toujours :

La présence des artistes qui vivent dans un campement autour du chapiteau lui donne vie de jour comme de nuit. L'absence de cette âme constitue l'une des critiques formulées à l'encontre du Chapiteau de l'Isère. La démarche menée par le Conseil Général n'a pas su convaincre les artistes ni su se tourner vers des compagnies touchées par l'aventure du chapiteau. Peu ont joué le jeu d'habiter sur place, chez l'habitant ou en caravane, la plupart préférant rentrer chez eux le soir.³

Cet échec de communication politique montre les limites de ces actions culturelles formatées sur le principe de la territorialisation, et de fait, dévoile leur contradiction profonde avec les principes de l'itinérance.

¹ LIGEON N, IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit. p. 24.

² SOULAS M., administratrice de Baro d'Evel Cirk, IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 28.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 54.

A la suite de cette analyse dialectique, qui confrontait les deux groupes principaux de la scène nomade – artistes nomades et artistes mobiles –, va être traitée la question de la domestication culturelle. Des mécanismes de capture ont-ils assagi le spectacle de rue ? Comment analyser les mutations du cirque à la lumière du concept de domestication culturelle ? Qu'en est-il du théâtre ambulant ou itinérant ? Quels sont les pièges microsociologiques et appareils de capture transversaux aux différents arts ?

4. De la domestication culturelle : les appareils de capture¹

a. Assagir : des saltimbanques aux « arts de la rue »

Lors du renouveau du spectacle de rue, dans les années 1970, un nouveau groupe d'artistes rejoint les « historiques » saltimbanques ; il est mû par un principe émancipateur transformé en action : « Loin des murs qui voudraient les contenir, à l'affût du moindre espace de liberté, voulant parfois échapper à la régulation et au contrôle, les artistes ont investi l'espace public. »² Dans cette recherche d'indépendance, une homologie structurale peut s'imaginer, entre formes artistiques nomades et formes artisanales itinérantes :

On sait les problèmes que les Etats ont toujours eus avec les compagnonnages, les corps nomades ou itinérants de type maçons, charpentiers, forgerons, *etc.* Fixer, sédentariser la force de travail [...] ce fut toujours une des affaires principales de l'Etat, qui se proposait à la fois de vaincre un vagabondage de bande, et un nomadisme de corps.³

Il a été vu, en I.3.c, que la plupart des membres de troupes ou compagnies nomades se considèrent comme des artisans – et non comme des artistes – et que cette typification sociale commune relève d'une vision alternative de l'« être artiste », opposée à la construction sociale dominante, mais qui témoigne aussi de stratégies produites face aux manœuvres et appareils de captures de l'Etat. Le spectacle de rue – rebaptisé *arts de la rue* – se structure, à l'origine, sur ces logiques et les pratiques qui ont vu son renouveau ont adopté au départ les mêmes ressorts :

« Des métiers, dont les marchés étaient auparavant les foires ou les fêtes foraines, se redynamisent comme la magie, les orgues de barbarie, le manège forain, les musiciens de rue. Cette population est composée par les forains historiques et les nouveaux forains, apparus durant les années soixante-dix en combinant les manèges forains et des mini-spectacles. »⁴

Les artistes nomades se caractérisent par un non-respect des normes de création contrôlée ; en cela, ils échappent ou veulent échapper à toute domestication. Celle-ci prend la forme de

¹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, *op. cit.*, p. 528.

² BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, *op. cit.*, p. 81.

³ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, *op. cit.*, p. 456.

⁴ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, *op. cit.*, p. 80.

l'institutionnalisation, et les appareils de capture de l'Etat sont nombreux et puissants : « Catherine Tasca, ministre de la culture, mène une politique de régularisation des structures par l'examen cas par cas, avec les compagnies historiques et quelques compagnies récentes subventionnées en 1997-1999 »¹

La « régularisation » dont parle Hee-Kyung Lee, s'est opérée lors de l'institutionnalisation du spectacle de rue ; elle a assagi ces pratiques culturelles, – nées d'initiatives spontanées, locales et populaires et souvent portées en continuité avec une trajectoire historique structurante (théâtre de rue, saltimbanques, jongleurs, et autres forains...) – en les inscrivant dans une logique d'hétéronomie financière et artistique. Dans toute cette évolution, l'on peut percevoir, au niveau des agents, l'expression d'une logique de consentement face à une manœuvre de domestication, et communément identifiée par les artistes. « Les artistes du théâtre de rue en quête de reconnaissance institutionnelle et de la défense de leurs intérêts professionnels acceptent, consciemment ou non, cette opération »² de labellisation. Il est même des initiatives qui vont délibérément dans cette voie tracée par les institutions et favorisent l'efficacité de la *capture* :

Le théâtre de rue devient sérieux peu à peu, les artistes de rue du début se réunissent et disent qu'il faut faire le point. [...] Et on dit aussi que le théâtre de rue n'a pas la cote, tout le monde nous rejette. (...) Et Michel Crespin dit qu'il faut mettre le mot « art » pour redonner la cote, appelons ça arts de la rue, c'est mieux que théâtre de rue. Mais moi je dis je ne fais pas les arts de la rue mais le théâtre de rue.³

Ces débats de formes créent alors quelques tensions au sein des groupes d'artistes. Mais la capture est en marche et la logique de consentement⁴ la soutient ; celle-ci se traduit aussi par une adhésion forte des structures professionnelles, qui voient dans la reconnaissance institutionnelle, une manière de contrôler le développement du spectacle de rue : « La fédération [des arts de la rue], en saisissant un acquis institutionnel, en adoptant le label officiel « Arts de la rue », cherche à stabiliser les compagnies professionnelles comme agents de l'art, d'un art nouveau du spectacle vivant. »⁵

¹ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 175.

² *IBID.*, p. 196.

³ LIVCHINE J (THEATRE DE L'UNITE), ENTRETIEN IN LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 150.

⁴ Rappel : concernant la logique de consentement, cf. partie I.1.c

⁵ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit.

Il s'agit en outre, au sein de ce champ, d'une lutte de prise de position dominante des agents « historiques » contre les nouveaux entrants :

Les officiels des arts de la rue luttent pour la cristallisation de la dénomination « arts de la rue » en tant que dénomination fédératrice et de la sorte ils se positionnent comme innovateurs, fondateurs d'une direction artistique. [...] Pratique centrale et en un sens dominante dans les arts de la rue, le théâtre de rue est aussi placé sous un label maîtrisé par une sphère officielle.¹

Bénéficiant de cet état d'esprit volontariste – quelques artistes décident néanmoins de rester en dehors de cette reconnaissance institutionnelle –, l'Etat n'a plus alors qu'à organiser rationnellement l'appareil de capture ; telle est, très clairement, la finalité du plan présenté par Jacques Toubon, alors ministre de la culture, en 1993, et préparé par Alain Van Der Malière et ses collaborateurs du festival de Chalon dans la rue :

Labellisation de l'offre par le repérage d'un nombre restreint d'équipes pouvant constituer le socle de référence pour le secteur. Constitution d'un maillage territorial pour la production et la diffusion basé sur des pôles structurés qui assurent une continuité de l'action. Soutien à la qualité de l'offre selon les critères reconnus par le Ministère, avec une attention particulière pour les notions de projet et d'écriture au travers notamment de deux aides spécifiques. Protection des nouvelles mesures par un système d'octroi maîtrisé par l'administration centrale.²

Le descriptif de ce dispositif quasi-martial – l'on pourrait s'attarder sur la sémantique guerrière des mots « repérage », « maillage », « protection » – montre un exemple archétypique d'appareil de capture de la domination d'Etat : sélection, formatage, centralisation, contrôle ; il se double alors comme c'est l'usage, d'une rigoureuse et efficace opération de communication. C'est ainsi que des artistes de rue se voient, par la suite, proposés des dispositifs sédentaires assez généreusement dotés :

Pendant le colloque de Sotteville-les-rouen, « l'Atelier 231 », un lieu de résidence et de travail pour les compagnies programmées dans le festival Viva Cité ! est inauguré officiellement comme un lieu de fabrique des arts de la rue pouvant bénéficier de la subvention du Ministère de la culture.³

¹ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 195.

² Cité IN *IBID.*, p. 149.

³ *IBID.*, p. 163.

Des lieux de résidence où il fera bon travailler à l'édification d'un *Art d'Etat* ? C'est en tous cas ce que certains artistes de rue demeurés volontairement en marge (ou en extériorité) dénoncent ; beaucoup d'autres agents, même lorsqu'ils ont opté pour une logique de consentement, semblent eux se raviser dans leur perception et dénoncer le processus institutionnel à mots couverts : « Quelque part, on se sent franchement instrumentalisés. »¹ Le fait est qu'à partir de « la seconde partie des années quatre-vingt-dix, la majorité des compagnies du théâtre de rue s'installe dans des lieux précis, elles disposent désormais d'adresses permanentes. »² Depuis lors, l'appareil de capture n'a pas desserré son étai, s'appuyant sur la logique de consentement qui caractérise aussi les structures labellisées :

L'histoire des lieux de fabrique, qui vont devenir Scènes Nationales des Arts de la Rue au courant des années deux mille, est intriquée avec celle des compagnies anciennes qui feront figure de compagnies historiques et cette donnée, jouant dans le sens d'une cooptation restreinte par l'interconnaissance, pourrait devenir un objet de conflit générationnel implicite avec les jeunes compagnies.³

Une sélection semble donc se structurer par le biais d'une cooptation trop conservatrice qui a tendance à exclure les nouveaux entrants.

L'action pour assagir le spectacle de rue et l'institutionnaliser sous l'appellation d'« arts de la rue », a notamment mené, d'une part, à une sédentarisation quasiment généralisée des artistes et d'autre part, à un formatage des créations. En prolongement de cette analyse, qu'en est-il du cirque ? Quelles sont les spécificités de ce secteur, en termes de structuration sociale ? Est-il lui aussi l'objet d'une capture et d'une domestication du même type que le phénomène observé pour le spectacle de rue ?

¹ DEGOUL M., Compagnie Essence sans plomb, In LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 242.

² *IBID.*, p. 248.

³ *IBID.*, p. 166.

b. De l'avènement des « arts du cirque »

De manière assez simultanée au spectacle de rue, le cirque a été le sujet de mutations sociales et artistiques importantes, à partir de la fin des années 1960. Le cirque traditionnel, comme l'ensemble du spectacle vivant populaire connaît alors de graves difficultés qui se traduisent notamment par une érosion des publics concomitante d'un accroissement des contraintes réglementaires et fiscales imposées par l'Etat. « C'est ce cirque-là (le cirque traditionnel) qui quitte la tutelle du Ministère de l'Agriculture pour rejoindre le Ministère de la Culture en 1978. »¹ Cette mesure, pensée et présentée comme outil de soutien et de gestion de la crise (faillites multiples) s'avère alors, être aussi facteur de contrôle accru par l'Etat, notamment dans les dimensions artistiques et organisationnelles. Les mesures prises dans les années 1980 – dont le « plan de sauvetage » – ne parviennent pas à enrayer la multiplication des faillites ; elles aboutissent cependant à une reconnaissance officielle des « arts du cirque » qui ne profite qu'aux nouvelles formes : « Circulant essentiellement en dehors des réseaux de financements publics et de diffusion utilisés par les compagnies du cirque de création, le cirque traditionnel est paradoxalement l'artisan de la reconnaissance institutionnelle des arts du cirque »², laquelle ne fait qu'accélérer son déclin.

Ce déclin du cirque traditionnel continue jusqu'à nos jours. Une étape importante est la mise en sommeil de l'ANDAC (Association Nationale pour le Développement des Arts du Cirque) en 1994 et la création d'un CNAP (Conseil National des Arts de la Piste) : un scandale financier impliquant le directeur général fournit à l'Etat l'occasion de dissoudre l'association pour suspendre les fonds de soutien jusqu'alors gérés en autonomie, au profit d'un financement directement contrôlé par le ministère. C'est dans ce contexte que sont nées de nouvelles formes circassiennes, quelquefois en synergie avec d'autres disciplines (théâtre, danse, musique) et portées par des artistes souvent néo-nomades, largement nourris dans leur création et dans leur mode de vie, par les idéaux de Mai 1968. Pendant que le cirque traditionnel vit des heures noires, le nouveau cirque prend son essor. Peu à peu, s'imposent les nouvelles formes du cirque, et notamment l'abandon progressif de ce qui constitue ses racines historiques et symboliques : la scène circulaire. Le chapiteau perd peu à peu de sa visibilité et se voit concurrencé par des propositions en salle que le ministère privilégie, soutient et

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 104.

² *IBID.*, p. 36.

subventionne : le nouveau cirque est aussi, très paradoxalement, un *cirque de scène frontale*¹. Son esthétique et ses ancrages artistiques empruntent, d'ailleurs, de plus en plus à l'art dramatique, ainsi qu'à la danse.

Cette prise de contrôle du cirque par la *Culture d'Etat* a aussi pour conséquence de créer une confrontation et une compétition entre voie traditionnelle et voie « moderne » ou nouveau cirque. Ce dernier, issu du champ culturel dominant, – hétéronome, quand le cirque traditionnel continue à cultiver son extériorité nomade – et conforme aux standards institutionnels, prend un essor fulgurant, à partir des années 1990. En cela, il suit une trajectoire assez similaire à celle du spectacle de rue. Le cirque, lui aussi hérite d'un substantif institutionnel : « Arts du cirque ». En devenant compétence du Ministère de la Culture, le cirque passe maintenant par les mêmes fourches caudines que les autres arts vivants ; la sélection et le formatage – décrits en I.1.c – constituent les *nouvelles* contraintes du *nouveau* cirque. Un puissant appareil de capture structure aujourd'hui cette logique de contrôle. Douze Pôles Nationaux des Arts du Cirque agissent en région ; un Conservatoire National des Arts du Cirque assure la formation des nouveaux circassiens ; un Syndicat du Cirque de Création promeut de nouvelles pratiques conformes aux exigences de la culture dominante ; Territoires de Cirque, un réseau composé de scènes et pôles nationaux, scènes conventionnées, festivals et autres structures subventionnées, met en place une stratégie de diffusion aux visées hégémoniques. Ce dispositif d'Etat – composé d'institutions dépendant directement du Ministère de la Culture ou financées par lui – préside au développement de la nouvelle doxa circassienne, autant qu'il continue à ignorer le cirque traditionnel. Certains artistes de ce secteur parviennent à résister malgré ce climat très défavorable :

Il a conscience d'avoir hérité de l'univers des vieilles foires d'antan, et d'avoir fait le choix de poursuivre cette aventure. Une de ses sœurs n'a pas fait ce choix, qui impose de concilier sa vie de couple avec son travail. Ses parents, sa sœur et ses grands-parents composent l'équipe extrêmement active et polyvalente du cirque, ses grands-parents de près de 80 ans n'ayant jamais supporté l'idée de quitter le cirque, angoissés par l'idée d'arrêter de voyager.²

Son chapiteau est de ceux, rares aujourd'hui, à suivre l'adage, une ville, un jour. Chacun dispose de sa propre caravane et est indépendant des autres membres de la famille en dehors des temps de travail.³

¹ Le terme de cirque provient du latin *circus*, cercle.

² BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 25.

³ *IBID.*, p. 26.

Mais de manière générale, les cadres de l'appareil de capture de la scène nomade circassienne s'imposent aux nouveaux artistes : « La plupart des autres compagnies, du fait [...] des réticences des institutions publiques à soutenir des projets non sédentaires, ou simplement par choix, sont en fait rattachées à des lieux fixes. »¹ Cette légitimation s'explique aisément : pratiquement tous les nouveaux circassiens sont issus, de par leur socialisation primaire, de groupes sociaux sédentaires. L'itinérance demeure, mais n'est vécue que par une minorité de structures : « Celles qui s'y risquent sont le plus souvent des microstructures, de petits cirques traditionnels et familiaux, ou bien à l'inverse de grands cirques [...]. »²

L'ensemble des conditions de réalisation d'un cirque nomade est systématiquement sapé par les dispositifs culturels (sélection, formatage, marchandisation) et sociaux (exclusion du nomadisme). C'est ainsi que les années 2000 voient un essor sans précédent du cirque sédentaire : « A peine 20% des quatre cents compagnies de cirque de création possèdent un chapiteau (ou un dispositif analogue) en 2000, 23% en 2006. »³ et « seul un dixième des spectacles de cirque a lieu sous chapiteau ». ⁴ Au sein des structures possédant un chapiteau, seule une minorité a pour réalité sociale un groupe nomade. Ici aussi, deux mondes – cirque traditionnel, nouveau cirque – coexistent, mais dialoguent peu et ce phénomène de cloisonnement étanche s'exprime par des représentations réciproques très marquées entre les groupes. Le nouveau cirque cherche, par exemple, à se démarquer du cirque traditionnel, jusque dans son modèle économique et organisationnel :

Leur statut juridique est pour 96% d'entre elles celui d'une association loi 1901, un choix qui relève à la fois de considérations pratiques (simplicité de constitution et de gestion), financières, mais aussi idéologiques : s'affirmant comme un art et non comme une entreprise de divertissement, le cirque de création refuse la logique marchande que sous-entend le statut de société commerciale.⁵

Mais cette démarche tient plus d'un positionnement dans le champ social que d'un réel ancrage idéologique. Nous percevons ici, l'importance de la typification dans la construction d'une réalité sociale : les agents perçoivent leur position en fonction d'une hiérarchisation symbolique – construite dans leurs socialisations primaires et secondaires – par laquelle ils se considèrent comme *artistes* – perception à rapprocher du phénomène dominant de

¹ LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 21.

² *IBID.*, p. 13.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 36.

⁴ LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 23.

⁵ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 36.

sacralisation de la figure du créateur – face à des circassiens traditionnels perçus comme des *entrepreneurs* ou acteurs économiques. Ces derniers construisent une typification divergente : ils se perçoivent comme *artisans*, et considèrent que les agents du groupe social du nouveau cirque sont pervertis et soumis au modèle culturel dominant. Cette opposition est donc sociale. Les cirques traditionnels ne sont pas objectivement plus *marchands* que les structures subventionnées ; le rapport économique diffère seulement dans la forme : si elles ne pratiquent pas la vente de spectacle à la recette, les compagnies de nouveau cirque sédentaire commercialisent néanmoins elles aussi leurs productions mais, contrairement à leurs homologues traditionnels et nomades, leur démarche s'adresse à des opérateurs publics, dans un marché protégé et subventionné. Ils répondent donc aussi à une demande économique :

La reconnaissance institutionnelle des arts du cirque a en effet conduit à générer un véritable appétit du public pour le cirque de création : près de quarante ans après son apparition, le public semble y être indéniablement plus sensibilisé, notamment grâce à l'action annuelle et festivalière des pôles cirque. Le cirque contemporain a séduit un public généralement en confiance avec l'équipe et la programmation des lieux fixes, les scènes généralistes ayant su donner une place plus importante dans leur programmation au nouveau cirque.¹

Dans cette analyse, l'on comprend que le public est dans un rapport de « confiance » avec les équipes des « scènes généralistes », qui sont aussi des lieux subventionnés. Il s'agit d'un public d'habitues, d'abonnés qui consomment du temps de spectacle en programmation annuelle. Le nouveau cirque accède à ce marché à la fois protégé – car soumis à des règles d'entrée (référencement, reconnaissance officielle ou agréments DRAC, par exemple) – et subventionné (à la création et à la diffusion) qui exclut les structures nomades. « Le chapiteau a perdu la première place qu'il occupait au profit d'une diversification d'espaces scéniques, dont les salles en majorité ». ² Cette réalité observée provoque polémique et oppositions chez certains agents du champ : « Ceux qui revendiquent l'appellation cirque et proposent des spectacles en frontal ou pour des salles ne font pas de cirque. » ³

La domestication de la scène circassienne nomade est donc bien en marche, comme il en est de la scène nomade du spectacle de rue. Les dispositifs ou appareils de capture employés sont relativement comparables dans leur forme et leurs modes opératoires : reconnaissance et inclusion dans la culture dominante (le spectacle de rue devient « arts de la rue », le cirque

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 36.

² *IBID.*, p. 36.

³ ODET J., *Vive le chapiteau !*, Stradda, n°3, Hors-les-Murs, Janvier 2007, p. 21

devient « arts du cirque ») ; muséologisation¹ ; mise sous régime d'hétéronomie sociale, culturelle et économique (sélection, formatage, subventions/aides). La reconnaissance de cette discipline – comme « arts de la rue » -, tend à la faire basculer du côté des arts savants et dominants. Le processus est similaire pour le cirque et les « arts du cirque ». A l'instar du théâtre de rue, le cirque « est un mot qui se périmé : arts de la rue [et arts du cirque vont] occuper [leur] espace sémantique et devenir [des] passerelle[s] avec le champ politique. »²

c. Vers une « AOC »³ du théâtre itinérant ?

Le théâtre ambulant n'est pas soumis à la même logique de capture que le spectacle de rue et le cirque ; il n'est pas reconnu comme un « art » spécifique, il est un art dramatique, dont le mode de production, certes, diffère du théâtre dans les murs, mais qui présente toutes les caractéristiques de formes d'une discipline déjà reconnue et intégrée dans la culture dominante.

L'histoire du renouveau du théâtre ambulant commence pourtant comme ses deux disciplines sœurs, au début des années 1970 : « Alors que s'éteignent les dernières troupes de théâtre ambulant qui traversèrent la France de part en part pendant plus d'un siècle et demi, une relève naturelle s'établit. »⁴ Comme les néo-circassiens et néo-saltimbanques, les artistes néo-nomades du nouveau théâtre ambulant qui composent cette « relève » sont, eux aussi, marqués par les idéaux libertaires et communautaires ressurgis ou émergés en Mai 1968.

Alix De Morant s'essaie au difficile exercice de la définition synthétique de cet art qu'elle englobe dans la « scène itinérante » :

C'est pourquoi nous arrêterons la définition de la scène itinérante à un dispositif de scène mobile qui épouse le processus dramaturgique et considère le spectateur comme le partenaire privilégié de la représentation, ainsi qu'à un Théâtre Populaire, créateur d'espace et de poésie et qui fonctionne à la périphérie des circuits institutionnels.⁵

¹ Néologisme introduit par LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit.

² LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 248.

³ AOC : Appellation d'Origine Contrôlée.

⁴ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 7.

⁵ *IBID.*, p. 8.

Cette discipline se caractériserait donc, avant tout, par « un dispositif de scène mobile ». Rien n'est précisé, en revanche sur le mode de vie des artistes : ils sont donc indistinctement nomades ou sédentaires. L'attention de l'auteur choisit de délaissier ce questionnement sur le *structif* (mode de vie, modes de création) et se porte en priorité sur la forme : ainsi est-il précisé que la scène itinérante établirait un rapport spécifique avec le spectateur, lequel prendrait le statut de « partenaire privilégié » ; une dimension « populaire » est aussi mise en avant. Pour finir, il est avancé que la scène itinérante serait « à la périphérie des circuits institutionnels ». Notre approche se distingue donc de celle-ci par le choix de considérer le *structif* comme déterminant d'une démarche artistique spécifique, en revanche, notre analyse prend comme point de départ, cette hypothèse avancée par Alix De Morant d'un positionnement marginal – « en périphérie » – de la scène itinérante. A cela près que la considérer seulement comme *marge*, occulte une partie des réalités sociales : il existe aussi une scène théâtrale nomade – ou théâtre ambulant – qui lui, n'est pas, à proprement parler en *marge*, mais en position d'*extériorité*, par rapport au champ sédentaire dominant ; à l'instar du *Djungalo Teatro* ou du *Rideau attelé*. Concrètement et d'un point de vue anthropologique, cette scène est constituée d'agents et de groupes ayant un mode de vie nomade. C'est en cela que nous préférons parler de *scène mobile* et de *scène nomade*, plutôt que de *scène itinérante*, afin de ne pas conserver de confusion entre discipline pratiquée par des artistes sédentaires ou des artistes nomades.

Ce cadre permet aussi de mettre en tension les concepts d'*extériorité-altérité* et de *marge*, dans une dialectique qui est cruciale pour la compréhension de ce champ social. La scène théâtrale mobile se situe dans la *marge*, ce qui veut éventuellement dire que cet art peut changer de positionnement pour se situer plus au centre du champ, plus près des valeurs et constructions sociales dominantes. La scène nomade, à l'opposé, est en *extériorité*, ce qui signifie qu'elle conserve, intrinsèquement, une distance minimale avec le centre et la domination. Cette distinction précisée, l'intérêt va donc se porter sur le dispositif ou appareil de capture auquel la scène théâtrale *mobile* est exposée.

Il n'y a pas, dans l'effectif des compagnies adhérentes du CITI (Centre International du Théâtre Itinérant, association fédérant des compagnies de théâtre), de structures composées d'artistes nomades historiques ; ainsi les constructions sociales de l'itinérance se distribuent parmi les artistes mobiles qui recherchent, avant tout, une démarche de diffusion artistique résolument alternative et les artistes néo-nomades qui ont fait le choix de mettre en accord leur mode de vie avec leur démarche artistique. Cette structuration produit des positionnements hétérogènes et quelquefois contradictoires, mais la ligne générale du CITI est

celle des artistes mobiles majoritaires et se traduit par une recherche de reconnaissance institutionnelle : « Un théâtre de foule et de non-lieux qui aujourd'hui tend à se structurer en prenant garde d'inventer les modalités d'une institutionnalisation dangereuse ; sclérosante mais nécessaire à la qualité de la création et à la pérennisation du mouvement. »¹

La démarche d'institutionnalisation est à la fois jugée « dangereuse », – parce que « sclérosante » – et « nécessaire » : une perception nuancée et parfois paradoxale, qui traduit les tensions et tiraillements internes de ce regroupement professionnel. Mais les constructions et les positionnements des artistes mobiles tendent assez logiquement à s'imposer : « Naissant le plus souvent d'une proposition artistique, le théâtre ambulant [comprendre : théâtre mobile] pose la question de la commande publique. »² L'hétéronomie vis-à-vis de l'Etat et des collectivités territoriales n'est pas réellement remise en cause ; elle est assez communément légitimée par les agents adhérents du CITI et posée comme un état nécessaire à « la qualité de la création ». De même que les artistes des *arts de la rue* et des *arts du cirque*, les agents de la scène théâtrale mobile s'inscrivent donc dans des stratégies ouvertes de lutte de position dans le champ social :

La bataille s'est jouée lors de la création d'une ligne pour l'itinérance par la DMDTS au début des années 2000 (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles). Tandis que les arts de la rue et du nouveau cirque se positionnaient clairement, le théâtre itinérant n'a pas su en profiter.³

Les valeurs portées par les agents de la scène mobile du théâtre sont celles d'une mission citoyenne de l'artiste ou d'un art de service public et rejoignent, en cela, la ligne dominante tracée par l'idéologie de la démocratisation culturelle. Alix De Morant décrit un exemple de « réussite » en la matière :

C'est le cas de la Compagnie Nord-Ouest Théâtre qui a su réunir autour du projet du TRAIN (Théâtre Régional d'Action Itinérante Normandie), un préfet de région soucieux de l'aménagement du territoire, un office départemental d'action artistique, l'ODDAC (Office départemental de développement artistique du Calvados) et trois départements : l'Eure, l'Orne et le Calvados. Les Directions Régionales des Affaires Culturelles de Basse et de Haute-Normandie, les Conseils Régionaux, les Conseils Généraux du Calvados, de la Manche, de l'Eure, la Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports de Base Normandie, le Fond National d'Aménagement du

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 6.

² *IBID.*, p. 64.

³ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 20.

Territoire, l'ADAMI, le Leader de la Baie du Mont Saint Michel ont accueilli *La Famille Magnifique* et participé à l'aménagement du camion. Reconnu à l'échelle régionale en Bretagne et en Normandie, le TRAIN est devenu véritablement un outil de développement local.¹

Le « développement local » est ici associé à la notion de démocratisation culturelle et prend pour ancrage idéologique l'utopie du Théâtre Populaire ; en revanche, les artistes néo-nomades du CITI, restent en retrait et valorisent, dans leurs constructions sociales, des traits d'autonomie financière et culturelle :

Souvent nous ne comptons ni pour eux, ni sur eux. [...] Avant on disait : ils ne veulent pas de nos spectacles ? Tant pis pour eux. Maintenant on dit : bien fait pour eux ! [...] Nous sommes auto-soutenus. C'est sans doute pour ça qu'on est encore debout. En fait, nous ne souhaitons pas de subventions.²

Ces propos reflètent la distance qui existe, au sein du CITI, et plus largement de la scène théâtrale, entre artistes nomades et artistes mobiles. Une autonomie revendiquée fait face à une hétéronomie légitimée et assumée. Les premiers, de par leur extériorité, échappent à l'appareil de capture – mais pour combien de temps ? Un autre appareil de capture les menace, celui de la sédentarisation – les seconds y cèdent, dans un processus de légitimation et une logique de consentement.

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 61.

² Propos recueillis auprès de Pierre Heitz, Pierrot des Roulottes, fondateur de la compagnie Le Rideau attelé, janvier 2014.

Partie I : Conclusion

Artistes nomades et artistes mobiles ont à faire face à des politiques à la fois différenciées et comparables : les premiers sont orientés vers la sédentarisation, les seconds vers la territorialisation. Dans un cas comme dans l'autre, la logique d'Etat est de fixer et contrôler les individus et les groupes, en priorité par la mise en place d'appareils de capture à but de domestication. Les néo-saltimbanques, néo-circassiens et néo-banquistes du théâtre itinérant entrent dans ce ciblage politique et, en l'occurrence, les appareils de capture se nomment respectivement Arts de la rue, Arts du cirque et Arts dramatiques. Les soubassements de ces dispositifs sont ceux de l'idéologie de la démocratisation culturelle et de son corollaire, l'égalité d'accès à la culture dominante : dans une vision verticale et à sens unique, la culture *pour* tous évince la culture *par* tous et entretient l'imaginaire du « fossé culturel » – « continuer à faire prendre conscience aux gens de l'énorme fossé culturel qui les séparent. »¹ – entre les groupes sociaux ou les individus. En pratique, la domestication des artistes est un processus à double entrée. En premier lieu, les appareils de capture se structurent autour de dispositifs institutionnels (structures de production, de diffusion, de communication, de transmission des savoirs, labellisations, formatage, sélection) et économiques (hétéronomie financière : subventions, aides à la diffusion...). En second lieu, côté agents et groupes, la dynamique sociale s'articule autour de boucles de rétroactions positives alimentées par la synergie entre *logique de consentement* et *logique de projet*. Les appareils de capture se contentent donc de fixer les cadres du champ, dans lesquels les agents (artistes et groupes d'artistes, programmeurs et autres intermédiaires culturels) construisent leur réalité sociale et mettent en œuvre des stratégies de positionnement. La double logique consentement-projet canalise les agents du champ, bon gré, mal gré, vers l'acceptation et l'exercice partagé d'un formatage et d'une sélection en concordance avec les critères de la culture dominante.

Comme élément structurant et déterministe, l'hétéronomie économique fait entrer les artistes mobiles dans ce processus et c'est elle qui assure ensuite une fonction de contrôle au service de la domestication : l'échec éventuel des stratégies individuelles ou le refus de se

¹ Planchon, R. IN DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op. cit.*, p. 15.

conformer aux règles du champ sont sanctionnés financièrement (non-octroi ou perte de subventions, non-inscription ou disparition des circuits de communication et de diffusion, *etc.*). Les artistes nomades, de par leur autonomie économique (production à la recette ou *autoproduction*) se situent alors hors champ de la domestication. Mais ce positionnement en extériorité ne les prémunit pas pour autant de l'oppression de la domination culturelle qui s'exprime en priorité par les politiques de sédentarisation. Ils sont notamment stigmatisés et empêchés dans leur activité, par maints dispositifs coercitifs, ségrégationnistes ou liberticides qui sont communs à tous les groupes nomades. En outre, des comportements sociaux renforcent cette structuration politique et juridique ; ils se fondent, en général, sur des constructions sociales empreintes de méconnaissance, de peur ou de racisme ordinaire.

Le dialogue entre nomades européens (Rroms ou Tsiganes) et sédentaires n'a pas encore de réalité sociale, malgré les horreurs et les cicatrices de l'Histoire. Il est, en cela, significatif de relever que le génocide, dont les populations nomades européennes ont été les victimes pendant la Seconde Guerre Mondiale, n'a encore été reconnu dans aucun pays ; la France y a pris sa part, de manière active sous le régime de Vichy, mais sa politique après 1945 n'a en rien infléchi l'orientation raciste et impérialiste des dispositifs encadrant et régissant le nomadisme depuis la loi inique de 1912.

Dans la confrontation des groupes du champ social de la scène nomade, il existe quelques correspondances, notamment, la situation de précarité ou d'extrême fragilité dans laquelle de nombreux agents des deux groupes – nomades et mobiles – ont à se frayer une route. Mais il est aussi de nombreuses ruptures. L'« enracinement citadin » dont parle Wadi Bouzar¹, et qu'il relie au mode de vie sédentaire, empêche parfois les artistes mobiles de réussir dans leur entreprise d'itinérance. La simplicité volontaire des artistes nomades et néo-nomades se révèle, au contraire, d'une grande efficacité dans leur démarche artistique : elle préserve et développe l'autonomie financière et prémunit les agents des logiques de consentement et de projet. Autre rupture de fond, les ancrages territoriaux des artistes mobiles n'ont rien de commun, sur les plans fonctionnels et symboliques, avec les haltes et les repères géographiques des artistes nomades.

Mais la distance la plus marquée entre les deux groupes s'observe dans le rapport à l'activité artistique : elle est érigée en finalité par les uns (artistes mobiles), alors qu'elle est prônée par les autres (artistes nomades et néo-nomades) comme vecteur de liberté et moteur d'un mode de vie. L'art nomade ne se revendique pas, en effet, d'une autonomie sociale, ni

¹ BOUZAR W., *Saisons nomades*, *op. cit.*

d'une hypothétique essence créatrice supérieure ; il procède au contraire de l'artisanat, avec modestie et simplicité, et possède toujours une ou plusieurs fonctions : mode de subsistance d'un groupe, outil de différenciation, vecteur d'émancipation, *etc.*

Les constructions sociales divergentes, identifiées entre artistes mobiles-sédentaires et artistes nomades, définissent donc des déterminants *structifs* spécifiques, lesquels influeraient sur les processus et les modes de créations, ainsi que sur les propositions artistiques. Cette hypothèse et les caractéristiques de sa réalité sociale et esthétique sont analysées en deuxième partie.

II. Vecteurs de création et politicalité dans le magnétisme nomade

Introduction

Une scène mobile, nous l'avons vu en première partie, coexiste à côté de la scène nomade. Notre première hypothèse est qu'elle se nourrit de représentations et d'imaginaires issus du magnétisme nomade qui détermineraient les spécificités de ses vecteurs de création, ainsi que son éventuelle politicalité. Notre seconde hypothèse est qu'il existe, à côté de cette scène mobile, une originalité nomade reliée au *structif* et génératrice d'une politicalité spécifique.

Nous commencerons par nous aventurer dans les méandres des imaginaires et des représentations que le nomadisme produit de par ce magnétisme qui s'exerce sur les sédentaires. En premier lieu, il sera important de démêler des idées et des concepts paraissant proches – nomadisme, errance, voyage, *etc.* – et dont la confusion entraîne des amalgames producteurs de traits artistiques spécifiques et typiques de productions d'artistes sédentaires. En continuité, un regard historique sur les imaginaires et idéaux liés à la Bohème permettra de mettre en perspective le proche passé et le présent tous deux issus de Mai 1968. D'autres concepts souvent reliés au nomadisme – la légèreté, l'éphémère – seront mis en lumière relativement à des absolus nomades fantasmés par le sédentaire. Une incursion dans ce puissant média de masse, producteur d'imaginaires prégnants qu'est le cinéma, complètera ce panorama sous la forme d'une analyse monographique comparée de deux films.

Puis nous nous efforcerons d'étudier ce que les composantes matérielles et sociales impriment sur les modes et processus de création. Nous ferons alors de nouveau appel au concept de *structif*, qui tracera pour nous une ligne d'analyse s'appuyant sur les structures à la fois matérielles et sociales.

Il s'agira pour finir de dénouer en quoi la scène nomade possède une politicalité spécifique. Nous traiterons tout d'abord de démarches endogènes d'artistes mobiles : art citoyen, art politique de service public, politicalité et dialogisme social. L'analyse d'un spectacle de l'Agit Théâtre permettra de réfléchir au concept de « politicalité du structif ». Pour clore, une réflexion nous amènera à explorer ce que peut être une politicalité nomade, celle des sédentaires porteurs de nomadismes intellectuels, puis celles qui donnent lieu à des propositions *structivement*

exogènes – l'extériorité sera définie et analysée – et donc issues d'artistes nomades. Un exemple – le spectacle « Les Quatre Saisons de la Tsiganie » du Cirque Werdyn fournira matière au concept de machine de guerre¹. La machine de guerre « a pour objet, non pas la guerre, mais le tracé d'une ligne de fuite créatrice, la composition d'un espace lisse et du mouvement des hommes dans cet espace. [...] la guerre est bien rencontrée par cette machine, mais comme son objet synthétique et supplémentaire, alors dirigé contre l'État, et contre l'axiomatique mondiale exprimée par les États. »

¹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 526.

1. Le nomadisme vu par les sédentaires : imaginaires, lignes de fuite

Les formes actuelles de l'itinérance sont héritées autant d'un passé forain que d'un imaginaire du voyage.¹

a. Rêves d'ailleurs, utopies, pulsion d'errance

C'est un fait communément observé : « L'homme sédentaire envie l'existence des nomades. »² Qu'il rêve d'un ailleurs ou d'une société utopique, le sédentaire projette sur la vie nomade une somme de fantasmes qui servent d'échappatoire potentielle vers un espace de liberté idéalisé. Le nomade représente cette « liberté retorse, acquise sur les bordures de la territorialisation des codes officiels, [qui] a quelque chose d'irréductible, d'attirant et en même temps aussi de désespérant. »³ Ses lois ne sont pas celles du sédentaire, sa vie est pour ce dernier une énigme, une étrangeté. Autour des populations nomades, de leurs cultures, le sédentaire construit inconsciemment un champ magnétique duquel il subit alternativement les forces contraires. Son imagination emprunte des trajectoires fascinantes mais vertigineuses, suit des tangentes périlleuses mais grisantes ; les émotions et les états se mêlent. Attraction, répulsion. Le poème de Charles Baudelaire, « *Bohémiens en voyage* » illustre bien ce désordre des sentiments : un mélange d'admiration – « La tribu prophétique aux prunelles ardentes »⁴ – , de joie – « Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,/Les regardant passer, redouble sa chanson »⁵, et d'angoisse ou de peur – « Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert/L'empire familial des ténèbres futures ».⁶

En outre, pour le sédentaire, le nomade est avant tout un homme qui se déplace, qui est en mouvement. Dans un glissement sémantique, la confusion s'imisce souvent entre nomadisme et errance ; pour Michel Maffesoli, par exemple, le nomadisme est à relier à une

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, Mémoire *op. cit.*, p. 6.

² ADORNO T.W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll.« Critique de la politique Payot », 1980, p. 159.

³ SZCZYGLAK G., « Nomadisme, mondialisation et universalité : le dédale de l'identité contemporaine », *Chaire MCD*, janvier 2003, vol. 2003-01, n° 2003-01, coll.« Chaire de recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie », p. 7.

⁴ BAUDELAIRE C., « Bohémiens en voyage », *Les Fleurs du mal*, Clermont-Ferrand, Paleo, coll.« La Collection de sable », 2007.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

« pulsion d’errance » qui confine « au fondement même de tout état naissant »¹ : il lui prête la qualité de faire table rase et de créer quelque chose de nouveau, *ex nihilo*. Il est certain que « tout départ, tout trajet, tout déplacement, est déjà en soi, une aventure, un risque. Toutefois, on ne saurait confondre errance et nomadisme »², précise en contrepoint, Wadi Bouzar. Michel Maffesoli assimile en effet de façon assez expéditive nomadisme et errance. En cela, il pourrait, avec un pas de plus, rejoindre dangereusement les constructions sociales dominantes qui vont jusqu’à stigmatiser un prétendu caractère asocial du nomade. Le rapprochement qu’il opère avec le concept d’anomie est, par ailleurs, encore plus discutable : les nomadismes sont, bien au contraire, des modes de vie qui répondent à des règles très précises et qui se traduisent par des pratiques aux codes très structurants. Pour compléter, « la vie nomade, comme la vie citadine, se fonde sur des règles épuisantes pour celui qui ne les maîtrise pas. »³ Mais classer le nomadisme dans les faits sociaux anémique, permet à Michel Maffesoli de le considérer comme un état transitoire : « L’anomie et l’effervescence sont bien des fondations solides de toute structuration nouvelle. »⁴. Il néglige, dans ce choix, le fait que le nomadisme est bien plus *permanence* – dans les pratiques traditionnelles, dans les cultures – que *changement*. Pour clore, la pulsion d’errance dont il parle n’a aucun lien avec la « mouvance »⁵ nomade, que Wadi Bouzar décrit comme le contraire de la mobilité sédentaire : un état propre au mode de vie, qui se caractérise par des constructions sociales spécifiques. Il nous est apparu important de confronter ces auteurs – Michel Maffesoli, Wadi Bouzar – car ils sont le reflet de constructions sociales contradictoires qui structurent la pensée sédentaire du nomadisme.

A juste titre en revanche, le nomade ne cesse d’être identifié au voyage, au départ, à l’aventure :

Un jour.

Un jour, bientôt peut-être.

Un jour j’arracherai l’ancre qui tient mon navire loin des mers.⁶

Se joint alors quelquefois l’idée d’une fuite : « Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité. »⁷ Fuite de soi, de sa vie. Cette dernière représentation (la *fuite*), n’a évidemment que très peu de correspondances avec les réalités sociales vécues par les groupes

¹ MAFFESOLI M., *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, op. cit., p. 37.

² BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 233.

³ TSCHINAG G., *Chaman*, Paris, Métailié, coll.« Bibliothèque allemande », 2012, p. 138.

⁴ MAFFESOLI M., *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, op. cit., p. 51.

⁵ BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 15.

⁶ MICHAUX, H., « Clown » IN *L’espace du dedans*, Pages choisies, Poésie / Gallimard, 1966, p. 249

⁷ *Id.*

sociaux nomades, mais elle contribue, par sa puissance symbolique, à créer cette frontière, ce cloisonnement étanche observable entre sédentaires et nomades, renforcée ici, par l'exacerbation du phénomène d'attraction-répulsion du champ magnétique. Alternativement, ce phénomène débouche parfois sur une perception de l'ordre de l'idéalisation – « L'air qu'ils boivent ferait éclater vos poumons. »¹ – ou à l'opposé, du domaine de l'effroi. Plus réaliste et mesurée est la typification qui confère au nomade la faculté de nouer un lien privilégié avec les éléments naturels – « L'eau est la seule différence entre un cirque et un bateau : [...] tous deux instaurent un équilibre entre l'homme et les éléments qui l'entourent, tous deux sont dirigés par des hommes qui vivent en voyageant. »² Cette composante est à rapprocher, en outre, de la dimension chamanique de certaines cosmogonies nomades qui dessinent des échelles non pas discrètes, mais continues, entre les règnes : minéral, végétal, animal et humain. Ceux-ci sont, au contraire, des états définis par les sociétés occidentales sédentaires comme des natures et des espaces distincts.

Beaucoup d'artistes projettent, dans la pratique d'un art nomade, partie ou ensemble de ces représentations : « L'histoire du théâtre fut de tout temps partagée entre l'aventure et l'institutionnalisation, entre la soif de reconnaissance comme une forme aboutie de l'art et un vieux rêve de liberté. »³ Cette liberté à laquelle aspire tout créateur artistique, le sédentaire pense la réaliser dans ce qu'il projette du nomadisme. Mobilité et nomadisme sont alors assimilés et associés à un idéal de condition d'artiste :

Le désir de mobilité n'est pas synonyme de vitesse, mais bien au contraire de lenteur. Les artistes ont besoin de la disponibilité du temps, pour sortir de l'agitation d'une production et manifestent d'une volonté de se dérober aux dictats du système existant. Tous les artistes interrogés, ont un rapport à l'œuvre de théâtre qui dépasse largement la simple notion de produit, pour s'ancrer dans la durée en réduisant les effets périssables de la denrée spectaculaire : leur risque est celui d'un trajet, d'un voyage au long cours.⁴

Dans cette recherche de conditions idéales pour créer, les questions inhérentes aux conditions de vie sont éludées ; le nomadisme est vu en sa partie émergée et dans ce qu'il veut bien montrer au sédentaire, dans une relation superficielle, c'est-à-dire ce qu'il « accepte de tourner vers l'extérieur [...] ; il ne donne qu'une vision tronquée d'une réalité plus complète et plus complexe. La réalité risque alors de se trouver mal traduite, folklorisée par exemple, ce

¹ RICHEPIN J., « Les Oiseaux de passage », *Choix de poésies, op.cit.*

² BOUCHAIN P., *Le Cirque et les arts*, Beaux-Arts Magazine, septembre 2002, p. 44

³ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op. cit.*, p. 43.

⁴ *IBID*, p. 43.

qui entraîne une pseudo-compréhension et une impression de connaissance. »¹ Mais cette distorsion des réalités sociales est souvent entretenue car elle favorise l'épanouissement des imaginaires dopés par les forces d'attraction-répulsion du champ magnétique nomade.

Le nomadisme est aussi une utopie, comparable à celle qui fait se lancer des groupes, à l'assaut de lieux désaffectés : « A la recherche d'un lieu ouvert, d'un temps indéterminé où créer, vivre, travailler et échanger avec un public, ces artistes « sans-domicile » investissent des espaces non qualifiés (friches urbaines, squats et « délaissés »)². La forme nomade se présente alors parfois, comme une alternative à ce besoin : « Les artistes *transgenre* du groupe de théâtre de rue Ici-Même Grenoble sont devenus nomades presque par obligation, en raison du manque d'espaces dévolus à la création. »³ ; le nomadisme rend possible « ce qui n'aurait pas été faisable avec la même facilité dans une friche industrielle en zone urbaine, même avec de grosses subventions. »⁴ On voit bien ici que le point de comparaison est toujours sédentaire ou ethnocentré : pour le même but – une autonomie de création – des moyens différents semblent pouvoir être mobilisés – friches ou nomadisme.

Plus simplement, le nomadisme artistique constitue, pour certains artistes, un outil, un véhicule de changement qui rompt la monotonie ou le conformisme quotidien : « Il y avait quand même une tradition et une idée de plein air d'une part, d'extérieur, hors les murs, et de voyage aussi, d'installation dans des endroits insolites et qui n'étaient pas obligatoirement des endroits de spectacle *a priori* ». ⁵

Si l'on élargit l'analyse sur les plans économiques et politiques, le constat est que la société postmoderne récupère l'aura du nomadisme, inclut en elle toutes ses représentations sédentaires et multiplie les extensions de sens, usant de rapprochements *capillotractés*⁶ et autres glissements sémantiques sinueux :

Le mot nomadisme [...] connaît un nouvel essor au point d'être aujourd'hui devenu un mot-valise susceptible de satisfaire aux besoins incessants de nouveauté et aux désirs sans frein de la société de consommation capitaliste. Des technologies portatives au sac à dos, du tourisme à la mode, de l'architecture au design, de la question de la citoyenneté à celle de l'identité, il n'est pas d'objet, un domaine ou une attitude qui n'échappe à cette tendance.⁷

¹ LIEGEOIS J.-P. , *Roms en Europe, op. cit.*, p. 87.

² DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle - Etudes théâtrales, Paris X, Nanterre, Paris, 2007, p. 17.

³ *IBID.*, p. 17.

⁴ Entretien avec un membre du collectif ZOU, IN BOULLE L., *C'est quoi ce cirque, op. cit.*, p. 92.

⁵ FEHNER F, IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires, op. cit.*, p. 10.

⁶ Néologisme attribué à l'humoriste Pierre Desproges

⁷ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité, op. cit.*, p. 18.

Ce phénomène est d'autant plus paradoxal que l'objet exploité – le mode de vie nomade – est en passe de disparaître sur l'ensemble des continents. Seule une société du spectacle¹ paraît capable de produire, simultanément, familiarité de l'image et disparition de son sujet.

b. Du creuset de la Bohème aux idéaux libertaires

Le terme de « Bohème » apparaît « pour la première fois sous la plume de George Sand dans un roman intitulé *La dernière Aldini* »², durant la Monarchie de Juillet. Le mouvement qui lui est associé provoque – ou pour le moins accompagne – « une transformation radicale de la notion d'artiste – de son rôle, de son statut – et recouvre de façon élargie la mutation qui s'opère alors ».³ Dès l'origine, ce mouvement artistique comporte une composante subversive forte : « Le mouvement est double : provoquer par l'art, le placer au centre de la société et, par lui, la fracturer. »⁴ Les artistes bohèmes arborent une posture décalée qui s'appuie sur des réalités économiques et sociales : « En 1838, bohémien désigne un type d'individu frondeur menant une vie marginale, hors norme, et dont le dénuement est patent. »⁵ La figure de l'artiste est alors associée à deux concepts qui se renforcent l'un l'autre dans une expression à la fois symbolique et matérielle : « Liberté et pauvreté sont les deux termes systématiquement accolés à cette notion. »⁶

Alix De Morant rapproche les démarches de la scène itinérante, de ces racines de l'époque romantique : « Un phénomène de tribalisme artistique, *bohémianisme* qui, suivant les péripéties de l'histoire des arts, affleure à nouveau en raison de l'isolement dont souffrent les professionnels de la création. »⁷ Il semble, en effet, que des paramètres socio-économiques comparables à ceux vécus aujourd'hui, aient vu l'émergence de la figure de l'artiste bohème :

¹ DEBORD G., *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988: suivi de Préface à la quatrième édition italienne de *La société du spectacle*, 1979, Paris, Gallimard, 1992.

² PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, coll.« Collection & », 2004, p. 22.

³ *IBID*, p. 13.

⁴ *IBID*, p. 16.

⁵ *IBID*, p. 21.

⁶ *IBID*, p. 22.

⁷ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 14.

La contrepartie du progrès technique, du développement industriel, de l'industrialisation de la littérature et des spectacles [...], des fortes concentrations urbaines. Peintres sans commandes, romanciers sans éditeurs, poètes sans public sont poussés par la misère vers une vie désordonnée, un anticonformisme de comportement et d'habillement qu'ils retournent comme une protestation contre les bourgeois pour les scandaliser.¹

Comment ne pas opérer un parallèle entre ces conditions vécues par les artistes bohème du XIX^{ème} siècle et la précarisation, très partagée, de la condition intermittente ? Le « bohémianisme » décrit par Alix De Morant serait aussi, selon elle, le résultat d'« une circumnavigation des artistes qui ayant exploré toutes les régions de l'art dérivent dans les marges. »²

Selon Marc Partouche, les constructions sociales de ces artistes du XIX^{ème} siècle ont traversé les époques et investi de nouvelles pratiques, qui ont reproduit peu ou prou « les quelques caractéristiques de la bohème – la jeunesse, l'art, les milieux interlopes, le mode de vie des gitans – [qui] ont été transformées en valeurs positives par Murger³. »⁴ La vision du nomade se construit alors, et se perpétuera par la suite, presque inchangée, portée par des poètes d'époques postérieures :

*Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe.*⁵

L'un des éléments qui pourrait expliquer la persistance de la Bohème, au sein de certains mouvements ou comportements du XX^{ème} siècle et de l'époque contemporaine, est que celle-ci constituerait « la première approche systématisée et socialement construite de l'autonomie de l'individu. »⁶ Cette dimension d'autonomie rejoint aujourd'hui les aspirations des artistes sédentaires attirés par un art nomade. Les pionniers de l'itinérance, *version Education Populaire*, ont à l'évidence, eux aussi, été influencés par ce mouvement :

¹ BOURDIEU P., *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 154.

² DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 14.

³ Henry Murger, auteur de *Scène de la vie de Bohème (1849)*, est l'un des écrivains représentatifs du mouvement de la Bohème.

⁴ PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, op. cit., p. 35.

⁵ APOLLINAIRE G., « Les Saltimbanques », *Alcools*, Paris, Gallimard, 1987, 1913.

⁶ PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, op. cit., p. 37.

Ainsi roulera le théâtre ambulant... Et ce seront les déjeuners à l'auberge, au bord de la route, telle une bande d'oiseaux cherchant l'été. La vie saine, la vie libre loin des répétitions générales et des premières, loin de ce public averti « qui s'y connaît », loin des snobs et des coteries, loin des moustiques, des maringouins, des envieux, des feuillistes, des critiques et de tout ce qui s'attache à la peau des gens de théâtre. Ouf ! Partir, partir, quel beau verbe. Venez donc !¹

Le lyrisme de Firmin Gémier entre en écho avec les « Scènes de vie de Bohème » d'Henry Murger : « Cependant, peu de jours après, cette chambre si triste était pleine de clartés et résonnait de joyeuses clameurs ; on y pendait la crémaillère, et de nombreux flacons expliquaient l'humeur gaie des convives. »²

Les idéaux libertaires ont suivi une trajectoire qui a fini par tresser, avec celle de la Bohème, un imaginaire commun qui irrigue les mouvements utopiques successifs : « Les clowns, les utopistes, les irréductibles avaient commis la faute, difficilement pardonnable, de perturber un système de valeurs dont ils refusaient de faire leur ultime horizon. »³ C'est aussi le cas de la Beat Generation de Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs, du mouvement d'art contemporain Fluxus, né de l'initiative de Georges Maciunas, dans les années 1960, d'artistes plus isolés (Paul Bowles) ; plus proche de nous et de notre problématique, toutes les démarches néo-nomades et communautaires du théâtre ambulant, du spectacle de rue et du cirque, nées après Mai 1968, entrent en résonance avec la Bohème. Son influence, ou sa simple présence, semble aujourd'hui plus diffuse, plus latente, mais elle continue d'affleurer dans les propos des artistes mobiles-sédentaires. « Poètes de grands chemins, tels sont les Roms [...] de cette utopie. Poètes, au sens strict : ceux qui façonnent. Ils façonnent les songeries du citadin enfermé, comme ils façonnent les turbulences d'un ordre social contrarié. »⁴ Mais ces citadins, lorsqu'ils sont faits *artistes*, parviennent-ils à suivre ces trajectoires de poètes, ou du moins à s'en inspirer, comme ils le déclarent quelquefois ardemment ? « The answer is blowin' in the wind »⁵.

¹ GÉMIER F. et N. COULETEL, Firmin Gémier, le démocrate du théâtre: anthologie des textes de Firmin Gémier, Montpellier, Entretemps, 2008, p. 59.

² MURGER, H., *Scènes de vie de bohème*, chapitre XIII, « La crémaillère », 1849

³ PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, op. cit., p. 7.

⁴ AUZIAS C., *Les Poètes de grand chemin : voyage avec les Roms des Balkans*, Paris, Ed. Michalon, 1998, p. 368.

⁵ DYLAN B., « Blowin' in the wind », *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, New-York, 1964.

c. La légèreté, l'éphémère et l'absolu nomade

Le sédentaire construit également une typification de la vie nomade qui met en avant l'idée d'une fragilité mêlée de légèreté. Là encore, le magnétisme nomade joue de ses forces d'attraction et de répulsion : la légèreté – « voyager léger » – est alors prise comme vecteur de liberté (attraction) ; la précarité apparente – habitat mobile, emplois de courte durée ou indéterminés – est perçue comme angoissante, dangereuse (répulsion). Ce champ magnétique engendre une ambivalence des constructions sociales. Vu à partir de sa face éclairée, « de la condition artistique à l'accomplissement du geste, le nomadisme est un réflexe de survie comme le refus des pesanteurs d'une vie installée qui s'en tiendrait aux acquis »¹. Le sédentaire y projette des velléités de rupture avec sa vie routinière et rangée ; un artiste veut y trouver matériaux et énergie pour ses créations. Les esthétiques mobiles se veulent alors aussi légères – le cirque *Plume* – que celles dont elles s'inspirent : « L'art Rroms/tsiganes et Voyageurs, en raison de leurs déplacements, est un art du voyage, qui a surtout produit des éléments non matérialisés : chansons, danses, contes, musiques, poésies, souvent éphémères, improvisations oubliées. »² L'artiste mobile-sédentaire tombe sous la séduction de l'éphémère que représente l'art nomade : « Le chapiteau porte en lui tous les fantasmes de l'art libre, au point que certains artistes de théâtre ont cédé à ses sirènes en y installant leurs spectacles. »³ L'imagerie nomade est porteuse, en surface, d'une utopie artistique : « Le monde du cirque et de la fête foraine est comme un rêve éveillé qui offrirait, en pleine lumière, l'évidence de l'impossible. »⁴ Elle participe de cet idéal constamment renouvelé au sein même de l'art savant ou dominant, d'une démarche éphémère, empreinte de légèreté ; Jean-Louis Barrault exprime, dans cette anecdote racontant le montage d'un chapiteau, le lendemain d'un spectacle, cet attachement presque viscéral de l'artiste mobile-sédentaire, à cette idée de tracé poétique mais dérisoire :

Je me dis, tiens, je vais retourner sur ce terrain pour voir si on fait beaucoup de dégâts.[...] Il ne restait plus que des petites traces d'oiseau, faites sans doute avec les pinces du chapiteau, et un cercle très mince qui aurait pu être tracé par un magicien, dérisoire. Et tout à coup, j'ai eu la conscience de la poésie de mon métier. Avant notre venue, il n'y avait absolument rien, pendant trois jours, on a cru tout entendre, [...]. On avait tout vu pendant 48 heures et de cela, que restait-

¹ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 339.

² LIEGEOIS J.-P., *Roms en Europe*, op. cit., p. 90.

³ TACKELS B., « Circle Around », article « chapiteau », *Stradda*, 2009, n° 12, p. 3.

⁴ STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 95.

il ? Des empreintes d'oiseaux et un cercle dérisoire. C'est la poésie de la vie, la poésie de l'éphémère. Et j'ai senti là, la poésie de mon métier.¹

Ces « empreintes d'oiseaux » pourraient être celles des oies sauvages survolant les basses-cours et les fermes du poème de Jean Richepin, « Les oiseaux de passage ». Alors, « s'appropriant le credo du cirque “ une ville, un jour ”, les entrepreneurs de scènes itinérantes tendent vers un idéal de la représentation qui voudrait que de chaque lieu, surgisse une magie particulière. »² Un absolu se greffe à cette perception et à cette attraction de l'éphémère ; il se décline jusque dans les pratiques auxquelles sont conférées des objectifs éthérés, métaphysiques : « Le bond de l'acrobate, l'adresse du contorsionniste ayant pour fonction de conjurer la mort en mimant le surgissement irrépessible de la vie. »³ Plus prosaïquement, un absolu irrigue les orientations esthétiques et techniques : « Plus qu'un genre, le cirque reste la quête de l'incertain dans l'espace du possible. »⁴

Les « fils du vent »⁵ catalysent aussi des symboliques ancestrales : « Tous les mots de notre culture (*pneuma*, *ruach*, *spiritus*) l'attestent, notre expérience du vent est de nature divine. »⁶ Les trajectoires prises par les artistes mobiles-sédentaires se font alors mystiques : « Nomadisme et absolu vont de pair. L'instabilité de la vie du nomade, la précarité de son existence, la pression du dehors, les privations mûrissent en lui une disposition intérieure, une aptitude à la contemplation. »⁷.

Parlant des saltimbanques, Jean Starobinski adhère volontiers à cet imaginaire qui construit autour de la figure du nomade artiste une aura spécifique, faite de « gratuité » : « L'absence de signification est, si je puis dire, leur air natal. »⁸ Ces constructions peuvent donner naissance à des transfigurations spectaculaires, comme la mutation du clown sur la scène théâtrale⁹, un exemple frappant d'incorporation et d'acculturation syncrétique génératrice de renouveau artistique.

¹ BARRAULT J-L, Interview & Portrait 6/6 (en français) – Emission « Destins » réalisée par DUMUR J, TORROCINTA C, LAGRANGE J-J, 1974, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=ZbojKhb8KwI>

² DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 18.

³ STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 101.

⁴ CRAMPETTE, C, Président de la Fédération Française des écoles de cirque, In GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 57.

⁵ Expression très communément utilisée indistinctement par nomades et sédentaires, synonyme de « peuple Rrom ». Son origine est incertaine.

⁶ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 40.

⁷ *IBID.*, p. 39.

⁸ STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 113.

⁹ Cf. le travail de Jacques Lecoq, « la recherche de son propre clown » et des comédiens qui suivirent la voie qu'il initia pour créer la figure du clown-théâtre.

d. Imaginaires cinématographiques : « Le Temps des Gitans » (Emir Kusturica, 1988), « Les Princes » (Tony Gatlif, 1982)

Le cinéma, comme média culturel de masse, oriente fortement les imaginaires sociaux et ne manque donc pas aussi d'influencer les artistes du spectacle vivant dans leurs représentations. Emir Kusturica et Tony Gatlif, chacun à leur manière, abordent le monde tsigane dans sa réalité sociale et culturelle ainsi que dans les imaginaires qu'il produit et véhicule. Emir Kusturica l'a côtoyé depuis son enfance vécue proche d'un quartier Rrom. Il s'est ensuite investi, avant le tournage, dans un travail conséquent d'apprentissage de la langue romani. Puis il a effectué une enquête à mi-chemin entre le journalisme d'enquête et le repérage par immersion. Tony Gatlif a certes un père algérien qui lui a donné son nom de naissance (Michel Dahmani), mais il a aussi une mère gitane andalouse qui lui a légué sa culture. Emir Kusturica est donc un non-Rrom portant un regard attentif sur une autre culture, tandis que Tony Gatlif, de par ses origines, interroge son identité qu'il juge lui-même, non pas tsigane, mais métissée et méditerranéenne. Il ne s'agit donc pas de confronter la vision d'un sédentaire à celle d'un nomade, mais plutôt de comparer deux lectures avisées – pour ne pas dire expertes – de l'identité Rrom, et d'en dégager la complémentarité dans le magnétisme nomade.

Dans sa démarche de conception et de planification, Emir Kusturica a opté pour le recrutement d'acteurs non professionnels Rroms. Bora Todorovic, comédien professionnel jouant le rôle d'*Ahmed*, est la seule exception. La distribution est donc composée de personnes ayant un mode de vie supposé proche de celui des personnages qu'ils ont à incarner, à l'instar de Ljubica Adzovic (la grand-mère de *Perhan*, lequel est le personnage principal du film) qui est guérisseuse, comme le personnage de *Baba* qu'elle interprète. Il est aussi à signaler que le film a été tourné en langue romani. Tony Gatlif a mené, lui, une approche plus ancrée dans la défense de la cause identitaire Rrom, accompagnée d'une critique sociale acerbe de l'exclusion que cette culture subit. Gérard Lebovici, le producteur du film « Les princes », – éditeur de Guy Debord et des auteurs situationnistes calés dans son sillage – y a même vu, dès qu'il lui fut proposé, une forte composante contestataire. C'est par ailleurs Guy Debord qui composera les slogans destinés à la promotion du film : « Les Princes ne vont pas à l'école, les Princes n'habitent pas les HLM, les Princes ne votent pas socialiste ».

Des animaux et des hommes

Dans le monde de *Perhan, Azra, Baba et Merhzan* (Le Temps des Gitans), l'animal est omniprésent. Dans celui de *Nara, Zorka et Miralda* (Les Princes), il l'est un peu moins, mais sa présence mesurée fournit de puissants symboles.

Le film d'Emir Kusturica commence dans un fond sonore constitué des cacardements des oies présentes autour du cortège nuptial. La mariée, malgré sa rancœur et sa colère, couvre à peine le bruit des palmipèdes qui l'entourent. Les voix des invités à la noce se mêlent imperceptiblement avec les cris des oiseaux. Puis elle finit par estimer qu'elle aurait mieux fait de se marier « à un paon ». Un paon se rencontrera plus loin, sous la forme d'une tapisserie murale accrochée dans la maison de la mère d'*Azra*, lorsque *Perhan* ira lui demander sa main.

Dans la même séquence d'exposition, à la suite des lamentations de la mariée, un homme qui se dit évadé d'un asile, s'adresse à nous directement – un peu à la manière d'un personnage fellinien –, campé sous un parapluie élimé :

Et ils voulaient attacher mon âme, la faire danser, comme un ours savant, et ils voulaient me couper mes ailes, me couper mes ailes, me rendre infirme. Mais je suis un petit oiseau. Mon âme est libre comme l'air. Libre de planer ou de redescendre, libre de rire, de chanter, de pleurer.

Nous l'avons vu précédemment, dans les cosmogonies nomades, homme et animal sont liés, comme il existe aussi un lien avec les autres règnes : minéral, végétal. Le monde forme un tout, un continuum. Il n'est donc pas étonnant de voir un homme se comparer à un ours, puis à un oiseau.

Les oies portent une symbolique particulière : elles sont grégaires. Plus loin dans cette séquence d'exposition, deux hommes passeront, avec bâtons, pour mener un troupeau d'oies d'un point à l'autre du terrain nu qui fait l'esplanade de ce quartier Rrom de Skopje (Macédoine). Le lien à l'animal est certainement à raccorder aux racines supposées communes du peuple Rrom avec les nomades éleveurs, porteurs d'une tradition pastorale. Même si les tsiganes, parvenus en Europe à la fin du XIV^{ème} siècle/début du XV^{ème} siècle n'ont pas conservé cette pratique, certains groupes, comme les nomades semi-sédentarisés du nord de la Grèce, ont encore aujourd'hui une existence liée à la fonction de berger. Le métier de maquignon était en outre très communément exercé par de nombreux gitans, manouches. *Nara* (« Les princes ») illustre cette trace du passé, lorsqu'il découpe prestement un morceau de viande sur un quartier de bœuf porté par *Petiton*, un *gadjé* (sédentaire), sur la broche

brûlante d'un méchoui, ou bien encore lorsqu'il vend ce cheval blanc dont il ne sait que faire, et qu'il laissait, jusque là, attaché au bas de l'immeuble HLM.

Dans « Le Temps des Gitans », *Perhan* se voit offrir un dindon par sa grand-mère. Celui-ci l'accompagne alors dans toute la première partie du film et définit ainsi son enfance/adolescence. Sa mort – tué et cuit par l'oncle *Merhzan* – signale l'entrée de *Perhan* dans l'âge adulte. *Nara*, personnage principal (*Les Princes*) offre, lui, un chaton à sa fille *Zorka*, qu'elle emmènera dans leur errance. Les oies ou d'autres palmipèdes se croisent de nouveau à plusieurs reprises et dans des circonstances très différentes dans « Le temps des gitans », elles semblent vivre les mêmes vicissitudes et les mêmes joies que les humains : certaines se posent près de la foule amassée au bord du fleuve durant l'Ederlezi (fête de la Saint-Georges) ; d'autres pataugent dans la boue du terrain vague qui accueille le campement d'Ahmed dans les faubourgs de Milan.

Habiter, manger, boire

Dire que *Nara* vit dans un appartement est un peu abusif à proprement parler : il y dort, certes, et il y mange quelquefois. Mais le lieu fixe d'habitation semble n'avoir que peu d'importance pour lui, tout comme pour *Baba*, la grand-mère de *Perhan* (« Le Temps des Gitans »). Lorsque *Merhzan* soulève la baraque en bois, pendant une nuit d'orage, en se servant de son camion comme treuil de levage, la réaction de *Baba* n'est pas de défendre cet abri et son intégrité, mais de s'inquiéter pour l'état mental de son fils, *Merhzan* : « Il a perdu la tête, il faut le faire soigner. » *Nara* (« Les Princes ») est tout aussi parfaitement indifférent à l'état insalubre et au devenir de l'immeuble ou de l'appartement qui abrite sa mère et sa fille : lorsqu'il croise dans l'escalier commun, un voisin qui découpe la rampe avec une scie, il n'y prête aucune attention. Il réagit de même lorsque sa fille lui fait remarquer, en le découvrant le soir, que la même rampe a disparu.

Le titre original du film d'Emir Kusturica n'est pas « Le temps des gitans », mais « Dom Za Vešanje », qui signifie, en romani « Une maison pour se pendre », sous-titre, « Ljubavni film », « Un film d'amour ». La précision n'est pas anodine : plus que méprisé ou laissant indifférent, le lieu d'habitation fixe – la maison en est l'archétype – est relié à la déchéance et à la mort. Dans « Les Princes », la mère de *Nara* assimile l'enfermement dans l'appartement HLM à celui qu'elle a vécu pendant la guerre : elle exige que les fenêtres restent ouvertes, malgré le froid. Dans « Le Temps des Gitans », c'est l'attachement à cette propriété rêvée qui va précipiter *Perhan* dans le malheur et va lui faire perdre toute notion du Bien et du Mal.

C'est dans cette quête matérialiste qu'il va pactiser avec Ahmed et se compromettre dans ses trafics d'enfants. Pour parvenir à ce but – une maison comme symbole de réussite sociale –, il va mentir à sa famille et abandonner involontairement sa sœur. Il perdra tout l'essentiel à cause de cette ambition qui s'avèrera finalement vaine. Le spectateur peut en déduire alors que le détachement vis-à-vis des biens matériels est au contraire lié à la vie et à la liberté. On retrouve ici un grand thème d'idéalisation de l'état nomade, par le sédentaire.

Les représentations liées à la nourriture constituent, en revanche, des points de divergence importants entre Emir Kusturica et Tony Gatlif. Le premier représente des festins, des orgies ; le second montre une nourriture-nécessité, une nourriture-survie. Emir Kusturica se sert de l'aliment pour exprimer la joie ou la luxure, l'abondance et la débauche : mariages somptueux, tables généreuses où tout est accumulé et présenté pêle-mêle. Tony Gatlif expose les difficultés de ses personnages, exacerbe la confrontation entre tsiganes et *gadjé* : côté nomades, ce sont petit larcins dans une épicerie ou dans un appartement laissé ouvert, viande fraîchement coupée donnée à un enfant du quartier HLM, réfrigérateur quasiment vide, nourriture pauvre ; côté sédentaires, ce sont, restaurants luxueux, tables bien dressées, buffets opulents et ordonnés. De manière très différente, mais dans les deux films, se lit un mépris tsigane pour la valeur du bien matériel.

Figure de l'enfance

La représentation de l'enfance est peut-être ce qu'Emir Kusturica et Tony Gatlif ont de plus en commun. L'un et l'autre montrent des enfants pleinement libres dans des espaces ouverts, acteurs de jeux inventés : cartons troués transformés en cachettes mobiles et chariots dévalant les chemins dans « Le Temps des Gitans », balançoires et manèges fabriqués avec des matériaux de récupération et déguisements dans « Les Princes ». L'enfance nomade représente, à elle seule, la liberté, l'imagination et l'insouciance. Elle est idéalisée et, dans les deux cas, les images produites vont dans le sens des représentations dominantes. Cette vision fait en effet partie des préjugés positifs accolés au peuple Rrom par les sédentaires. Tony Gatlif y ajoute une profondeur dans son approche du rapport à l'école, où il montre une *Zorka* en révolte vis-à-vis de son père *Nara*, qui s'oppose à sa scolarisation. C'est aussi une façon de mettre en évidence les conflits familiaux qui peuvent être provoqués par le choc des cultures sédentaires et nomades.

Dans les deux films aussi, le rapport à la transmission des savoirs traditionnels et des valeurs est traité de manière assez similaire : le récit du conte sur « le Ciel, la Terre et leurs

enfants » de *Baba*, la grand-mère de *Perhan* et celui sur « l'homme parfait » de la grand-mère de *Zorka* sont attentivement écoutés.

Pour clore, l'enfant n'est ni fragile, ni dépendant, dans les cinémas d'Emir Kusturica et de Tony Gatlif, même dans les situations extrêmes : les enfants exploités par *Ahmed* sont dignes et courageux, ils encaissent la violence, la peur et la fatigue ; *Zorka* marche sans broncher pour suivre sa grand-mère et son père, tout en continuant de porter la caisse qui contient son chat ; elle soutient aussi le regard de son père lorsqu'il la menace.

Musique !

Un autre point commun entre Emir Kusturica et Tony Gatlif est l'usage intensif de la musique, de manière à la fois diégétique et extra-diégétique. Dans « Le Temps des Gitans », le thème de l'« Ederlezi », réécrit par Goran Bregovic, est directement tiré d'un chant traditionnel. Tony Gatlif ponctue tout le film de passages chantés, joués et dansés : orchestre dans le café « Les Princes », sur le campement, durant une veillée festive agrémentée d'un méchoui. Dans la séquence d'exposition, c'est un rythme de percussions (tambour-bidon) qui suit Nara dans sa traversée de la Cité. Le son métallique et tribal passe les murs, les rues et les terrains vagues comme un tam-tam ; il relie les hommes dans un même espace-temps. Pour Tony Gatlif, il s'agit plus précisément de faire œuvre de passeur, de montrer la beauté de l'âme gitane et la richesse de sa culture. Mais la musique est plus importante encore dans le film d'Emir Kusturica ; elle est un personnage à part entière et imprime climats et rythmes spécifiques.

Contes et récits, véhicules de cosmogonie

Plusieurs récits traditionnels jalonnent « Le Temps des Gitans » et un petit conte illustre une thèse de Tony Gatlif, dans « Les princes ». Emir Kusturica choisit de faire parler « le fou du quartier », en début de film : « Un jour Dieu est descendu, il est venu ici, il y a bien longtemps, il a regardé les gitans, sans rien dire. Pour finir il est reparti au ciel, par le vol suivant. Qu'est-ce que je peux y faire ? ». Cette brève intervention, en fin de monologue, permet de distiller deux idées : l'abandon supposé des gitans par Dieu, ou du moins son indifférence face à leur sort ; le fatalisme de ce peuple face à l'adversité. Le peuple tsigane est en effet considéré par les sédentaires comme un peuple « sans terre », condamné à errer, chassé d'un endroit et fuyant vers un ailleurs. Il est donc question, dans cette représentation, de nomadisme subi et non de mode de vie choisi.

Dans un autre registre, en faisant parler la grand-mère, Tony Gatlif choisit le mode de la dérision :

Dieu s'ennuyait tout seul sur la Terre. Alors il décide de créer un homme. Il prend un peu de terre, il fait une poupée, il la met dans le four, et voilà qu'il s'endort et qu'il oublie d'éteindre le four. Alors quand il la retire, la poupée est trop cuite : c'est l'homme noir. Il recommence, il met une autre poupée au four, mais il a tellement peur de la faire trop cuire qu'il la retire trop tôt : c'est l'homme blanc. Il n'est pas content Dieu, il se mord les doigts. Il recommence, et alors là, il surveille tellement bien la cuisson que l'homme parfait apparaît : c'est le gitan !

A la suite de ce récit, le plan suivant nous montre – comme pour illustrer le propos de la grand-mère – *Nara* menant noblement son cheval le long de la voie ferrée. Mais l'illusion ne dure pas : *Nara* marche vers le hangar désaffecté où il va livrer l'animal à un maquignon. « L'homme parfait » perd ainsi d'un même acte, panache et cheval blanc.

Il nous est donné là à voir le décalage entre les représentations fantasmées du monde tsigane et la réalité prosaïque liée à la survie dans un milieu hostile aux populations minoritaires. Mais ce conte est aussi l'occasion d'exprimer l'altérité et l'identité gitane, avec force et fierté. Cette scène vient aussi en contrepoint de celle qui montre *Nara* interdisant à sa fille de retourner à l'école : celle-ci reçoit là, par sa grand-mère, un enseignement prenant la forme d'un héritage, d'une transmission qui va l'aider à grandir et la renforcer dans sa vie future, laquelle est surtout vue comme une confrontation au monde sédentaire.

Perhan montre par ce récit, qu'il reçoit de sa grand-mère, le même type d'enseignement oral relatif à sa culture :

Ma grand-mère m'a raconté que la chaux était la fille unique de la mère des rochers et qu'un beau jour, elle et la mère des forêts se sont disputées. La mère des forêts a mordu le sein de la mère des rochers et voilà pourquoi la chaux est blanche comme le lait. La terre l'a enfantée, l'eau l'a baptisée et le feu l'a nourrie.

Un sens spirituel est donné au travail de la cuisson de la chaux dont s'occupe *Perhan*, grâce à la transmission de savoir et de valeurs qui lui viennent de sa grand-mère. Dans un plan-séquence, la caméra amorce un mouvement vertical, en suivant la cheminée du four à chaux ; mais les deux personnages, laissés en bas, apparaissent étonnamment en haut et continuent leur discussion. Puis la caméra redescend pour les retrouver de nouveau en bas,

tels qu'elle les avait laissés initialement : ce procédé est là pour créer une illusion consciente ; l'impression est sans doute proche de celle que l'on pourrait éprouver face à un phénomène d'ubiquité. Cette scène est une illustration de la capacité d'Emir Kusturica à nous emmener dans un réalisme magique proche de la réception d'un rêve.

Cet autre récit de la grand-mère de *Perhan* est lui aussi d'ordre cosmogonique :

Il y a très longtemps, le ciel et la terre étaient maris et femmes. Ils eurent cinq enfants : le Soleil, la Lune, le Feu, les Nuages et l'Eau. Oui. Et ils firent un foyer douillet pour tous leurs enfants. Et ils les y installèrent. Un jour, l'orgueilleux Soleil essaya de séparer la Terre et le Ciel, mais il n'y arriva pas. Les autres enfants essayèrent la même chose, mais ils échouèrent eux aussi. Et puis un jour, de toutes ses forces, le Vent se jeta sur eux, et la Terre fut séparée du Ciel.

Le récit est interrompu par l'arrivée d'Ahmed venu demander l'aide de *Baba*, pour guérir son fils, et c'est *Perhan* qui le terminera lorsqu'il partira pour l'hôpital de Ljubljana avec sa petite sœur *Danira* : « Alors de toutes ses forces, le roi Vent se précipita sur sa mère et il souffla à tel point qu'aussitôt la Terre fut séparée du Ciel. » Ce conte nous fait entrer dans l'explication cosmogonique de l'état voyageur du peuple Rrom : fils du Vent, il est destiné à parcourir indéfiniment l'espace entre le Ciel et la Terre. Le drapeau Rrom exprime cette idée : bleu en haut (le ciel), vert en bas (la terre), roue de roulotte au centre.

Coutumes et pratiques festives

Les multiples mariages, enterrements et autres moments festifs sont une manière, pour Emir Kusturica, de montrer un aspect essentiel du mode de vie tsigane, qui est son caractère communautaire. Le cercle dépasse largement celui de la famille pour s'étendre à la communauté d'un quartier ou d'un campement. Il en est de même dans la vision de Tony Gatlif, lorsqu'il montre des groupes attablés au café « Les Princes », jouant aux dés, bordant un orchestre. Cette idée de cohésion sociale au sein d'un groupe élargi s'exprime aussi dans la scène du méchoui. Dans toutes ces scènes – dans « Le Temps des Gitans » comme dans « Les Princes » – il ressort une impression de brassage des âges, des genres, des identités dans la communion festive ou ludique. Tony Gatlif offre deux contrepoints de cette spécificité culturelle : un plan montre « le fou de la Cité » (un sédentaire) mangeant seul, assis devant l'entrée d'un bâtiment, un plat de pâtes, durant le méchoui (la clameur de la fête lui parvient et provoque chez lui un sentiment confus de joie et de tristesse) ; dans la scène qui montre *Zorka* dormant la tête posée contre ses bras croisés, sur une table de bistro (« C'est pas normal qu'une petite fille soit là, à une heure pareille dans un lieu public. » dit le patron du café).

Anormal, en effet, pour un sédentaire, mais dans le mode de vie tzigane, un enfant, pour faire partie intégrante d'une communauté, participe à la vie commune, dans toutes ses composantes.

Dans « Le Temps des Gitans », la représentation de la fête de la Saint-Georges (ou Ederlezi) ajoute une dimension religieuse à cette idée de vie communautaire. Elle est aussi une manière de renforcer l'imaginaire sédentaire relié au magnétisme nomade. La beauté de la mise en espace du rite (flambeaux sur l'eau, visages souriants et ouverts, gestes lents, coordonnés et presque chorégraphiques) forme un tableau vivant onirique, étayé par le chant traditionnel soutenant une tension émotionnelle. Le film dépasse ici l'imaginaire « Bohème » issu de l'époque romantique, pour s'aventurer dans une exploration mystique.

De la magie, du surnaturel

La grand-mère de *Perhan* est guérisseuse – elle réussira à faire revenir à la vie le fils d'*Ahmed* –, celle de *Zorka* lit l'avenir dans les lignes de la main et dans les cartes de Tarot – elle se servira de ce don pour extorquer quelques pièces à des gendarmes naïfs –, *Perhan* possède des dons de télékinésie. Celui-ci se servira de ce don avéré dans plusieurs situations : pour impressionner *Azra* et l'amuser, pour convaincre *Ahmed* de l'emmener avec lui en Italie, pour se venger de lui et l'assassiner lors de son deuxième mariage.

Tout ces traits magiques permettent aux deux réalisateurs de lier l'imaginaire projeté sur le peuple Rrom, avec une composante surnaturelle et fantastique. En cela, ils vont, là aussi, dans le sens des représentations positives que le sédentaire associe aux populations nomades. Ils se servent également de ces éléments pour augmenter la sensation d'altérité ressentie ou perçue, et mettent en avant, par là même, des qualités reconnues par le monde sédentaire : les dons de divination et de guérison des « bohémiens » sont courus depuis leur arrivée en Europe et vecteurs de commerce régulier.

Le miroir inversé du sédentaire

Présent pour jouer un rôle de révélateur de l'identité tzigane chez Tony Gatlif, le sédentaire est en revanche presque inexistant dans « Le Temps des Gitans », hormis lors de quelques apparitions utiles à la compréhension de la fable : albanais vendant son jeune fils, dans un village où s'arrête le convoi conduit par *Ahmed* pour aller en Italie ; les policiers milanais procédant à l'expulsion des membres du campement.

Dans « Les Princes », le sédentaire est donc omniprésent et les images le décrivent de manière impitoyable dans ses défauts ou ses faiblesses. Il peut être, par exemple, redouté et malfaisant : les policiers procédant à l'expulsion de la famille de *Nara*. Il peut aussi être ridicule : le gendarme naïf confiant sa main à la grand-mère pour qu'elle lui lise l'avenir (« Ton fils ne fera pas son service militaire. Il s'enfuira à l'étranger pour de longues années. », lui dit-elle, non sans malice) ; l'épicier crédule victime du stratagème élaboré par *Nara* et exécuté par *Zorka*, pour voler de la nourriture dans son magasin. Mais pour être réellement exhaustif, il conviendrait de passer en revue tous les personnages dont Tony Gatlif ne cesse de nous dresser les portraits, tantôt critiques, tantôt railleurs. Peu de ces archétypes de sédentaires sortiraient indemnes d'un tel tamisage : lâcheté, mesquinerie, racisme, égoïsme, hypocrisie, bêtise... En ce sens, l'entreprise de Tony Gatlif semble vouloir contrebalancer l'ensemble des vexations que subissent ordinairement les tsiganes, dans leurs rapports avec le monde *gadjé* : une sorte de miroir inversé, peut-être animé d'un besoin de revanche bien légitime.

Critique sociale de l'exclusion

Cette sorte de « comédie humaine » brossée dans « Les Princes » trouve ses points culminants dans une critique sociale de l'exclusion des nomades. Elle prend pour début la première expulsion dont sont victimes *Nara*, sa mère et sa fille. Celle-ci se déroule dans un climat de violence morale, accompagnée de paroles et de gestes vexatoires et humiliants : objets et meubles jetés du haut des fenêtres de l'appartement, donnant directement sur la rue ; dialogues indirectement insultants des policiers (« Fais attention de pas attraper la chtouille »). L'oppression vécue connaît par la suite une progression dramatique, qui semble finir par enserrer les trois personnages au sein d'un étau répressif et ségrégationniste : après un temps de réconfort au sein de leur communauté (méchoui et soirée de danse au sein du campement voisin de la Cité), *Nara*, *Zorka* et sa grand-mère sont de nouveau expulsés, cette fois, de la roulotte dans laquelle ils venaient de se réfugier. La roulotte est alors brûlée :

Le policier : Allez magnez-vous. Plus vite la vieille.

La grand-mère : Vous n'avez pas le droit de faire ça, on n'est pas des rats.

Le policier : Vous êtes comme des rats. Là où vous passez il faut désinfecter.

Un autre policier : Allez vite l'essence, vite.

Ces derniers échanges rappellent douloureusement des heures de l'Histoire de la Collaboration durant l'Occupation allemande. S'en suit une longue marche qui doit hypothétiquement mener à Paris, où la grand-mère veut faire valoir son bon droit auprès d'un avocat. Mais la route est longue et semée d'autres rencontres avec les sédentaires : deux touristes en caravane, qui s'arrêtent pour photographier ces trois tsiganes si pittoresques –

(L'homme) Vite, vite, donne-moi l'appareil, donne-moi l'appareil. Regarde le linge, sur les fils de fer barbelés, c'est marrant. (La femme) - Et ils ont l'air sympas, tu trouves pas ? (L'homme) - Oh, ils ont l'air sympas, ils ont l'air sympas, faut faire attention quand même.

–, ou encore, le restaurateur qui indique à la grand-mère la direction d'un terrain « réservé aux nomades », qui s'avère évidemment être la décharge publique du village (« Ils veulent qu'on campe ici ? Tu voulais protester ? Hein ? Ben proteste, proteste ! » dit *Nara* à sa mère, qui ne sait que répondre, le regard perdu, debout immobile au milieu des ordures).

Lorsque *Nara* accepte d'être interviewé par une journaliste, sa mère lui confie un message pour elle : « Et n'oublie pas de lui dire à cette journaliste, que mes 14 enfants sont morts à la guerre, dans les camps nazis. Et dis-lui, pour que tout le monde se souvienne, qu'avec eux, beaucoup d'autres sont morts. ». Tony Gatlif pose ainsi la question de la non-reconnaissance du génocide tsigane commis par les nazis avec la complicité du régime de Vichy.

Positionnements moraux

Dans la continuité, l'interview de *Nara* va être l'occasion pour le réalisateur d'aborder les préjugés négatifs ou naïfs projetés par les sédentaires sur les nomades. La litanie de questions posées par la journaliste sera une manière de les énumérer. Elles s'enchaînent dans un dialogue de sourds :

La journaliste : Est-ce que la femme peut prendre des décisions au sein de la tribu ?

Nara : *silence*

La journaliste : Certains vivent de mendicité ?

Nara : On mendie pas, on prend.

La journaliste : Est-ce que vous savez d'où vous venez ?

Nara : Je te l'ai dit, d'un bidon ville.

La journaliste : Non, vous ne comprenez pas la question. Est-ce que les gitans viennent de l'Inde ou de l'Égypte ?

Nara : Ouais. (*silence*) Tu sais d'où je viens là ? D'une décharge publique. Tu sais ce que j'ai été faire là-bas ? C'est un terrain qui m'était réservé pour camper.

La journaliste : Vous opprimez la femme parce que vous ne la laissez pas s'exprimer.

Nara : La femme, chez nous elle fait ce qu'elle veut. Dans la bonne voie.

La journaliste : C'est quoi la bonne voie ?

Nara : C'est celle de mon père, de mon grand-père, de mon arrière-grand-père.

Les questions témoignent à la fois d'une méconnaissance et d'un mépris saisissants mais trahissent aussi un insupportable sentiment de supériorité vis-à-vis d'une culture jugée inférieure ou arriérée. La tension monte en fin d'entretien, à l'initiative de *Nara* qui finit par être foncièrement agacé par les questions absurdes de la journaliste ; il adopte alors un comportement provocateur qui déclenche la fuite de son interlocutrice. Il lui lance alors : « T'as pas un petit billet, là, pour ma femme et mes enfants qui ont faim ? ». Celle-ci sort un billet de son sac, le laisse tomber par terre et s'en va. *Nara* entame alors un piétinement méthodique et théâtral du billet laissé au sol, dansé sur un rythme flamenco. Ce geste de *Nara* permet évidemment à Tony Gatlif de montrer un élément important de l'état d'esprit de son personnage : son mépris pour l'argent comme source d'asservissement et d'humiliation. Rejoint par ses beaux-frères venus le chercher, il part en laissant le billet. Cette scène est à mettre en correspondance avec une autre, bien antérieure, impliquant *Nara* et son complice de rapines, *Petiton*, un sédentaire logeant à côté de la Cité HLM et ne vivant que d'expédients. Celui-ci reproche à *Nara* de ne pas avoir d'envergure et de se contenter de peu :

Petiton : Hé, tu vas continuer à rempailler tes chaises, là, toute ta vie ?

Nara : Mais les chaises, ça me fait bouffer, ça.

Petiton finit par lui proposer un braquage. *Nara* lui explique qu'il n'a pas l'expérience de ce type de « plan », alors *Petiton* croit le rassurer en lui précisant qu'il s'agit d'une « vieille ». S'en suit la colère de *Nara* :

Nara : T'es un pourri, toi. Dévaliser une vieille.

Petiton : Mais ça va pas, t'es fou ou quoi ? (*Nara serre Petiton par le col*)

Nara : C'est toi qu'est fou. Tu touches pas à la vieille. Tu touches pas à la vieille.

Allez casse-toi, va et m'approche plus, va. Non mais, dévaliser une vieille.

Connard, allez casse-toi.

Tony Gatlif souhaite clairement montrer que de son point de vue il existe une morale gitane différente de celle des sédentaires, laquelle est largement caricaturée et stigmatisée. Là

encore, c'est le mécanisme de l'inversion critique qui fonctionne, afin de juger les sédentaires avec autant d'*a priori* que ceux-ci procèdent habituellement pour juger les tsiganes.

Emir Kusturica et Tony Gatlif ont été choisis, ici, pour la richesse et la finesse de leur production, certes imaginaire et ancrée dans une esthétique et une singularité artistique, mais néanmoins reliée à des réalités sociales et culturelles. Les deux réalisateurs, nous l'avons vu, ne sont pas exempts de quelques concessions faites à certains poncifs ou archétypes installés dans l'inconscient collectif. Sur cela, il n'est pas sujet à ergoter : leurs propos, sans ambiguïté, ne sont pas ceux de sociologues et n'ont pas à chercher une quelconque objectivité. C'est même leur subjectivité qui est d'un enseignement important, si l'on se situe dans cette réflexion générale de définir ce que le magnétisme nomade détermine dans la perception du nomadisme et dans les constructions sociales et dans les imaginaires liés.

Contrairement à certaines minorités, la figure du nomade européen (le « bohémien », le tsigane) a beaucoup inspiré le cinéma et cet intérêt a donné lieu à des représentations diverses. Pensons, à titre d'exemple, à « Notre-Dame de Paris » (J. Delannoy, 1956), « Cartouche » (Ph. De Broca, 1962), « Les Tsiganes montent au ciel » (E. Lotéanu, 1976), « Carmen » (F. Rosi, 1984), Kriss Romani (J. Schmidt, 1962), « J'ai même rencontré des Tziganes heureux » (A. Petrovic, 1967), « Les diables, les diables » (D. Kedzierzawska, 1991) et « Le cheval venu de la mer » (M. Newell, 1992). Les répertorier et les analyser, en complément de cette approche partielle réalisée sur ces deux films, permettrait d'aboutir à des conclusions plus robustes sur les imaginaires cinématographiques sédentaires projetés sur le monde nomade. Emir Kusturica et Tony Gatlif sont, en effet, deux cas particuliers de par leur histoire de vie largement imprégnée de culture Rrom.

2. La marque du « structif »

a. Lieux de spectacle et habitat

Le chapiteau, comme lieu éphémère et mobile, est un des objets plus emblématiques de la scène nomade. Il concentre un faisceau de constructions sociales, d'imaginaires et d'utopies : rêves d'ailleurs, liberté, idéaux de rassemblement populaire, magie d'un espace apparaissant un jour, disparaissant le lendemain. L'utopie nomade et les imaginaires liés à la Bohème, ainsi qu'à l'itinérance artistique semblent aussi se cristalliser dans ce temple de toile, que l'on découvre posé sur le sol d'une place ou d'un terrain vagues concédés le temps du spectacle ; le chapiteau est alors une hétérotopie – manifestation physique et localisation topographique de l'utopie¹. Plus largement, depuis l'époque de son invention au XIX^{ème} siècle, il a vu sa fonction évoluer et s'adapter aux évolutions du temps des sociétés : à l'origine, outil exclusif du cirque, puis vaisseau de toile des idéaux du Théâtre Populaire, dans les années 1920-30, il est, aujourd'hui, un dispositif alternatif et parfois contestataire. C'est un espace d'illusion : son architecture ouvre sur des volumes dignes des bâtiments-monuments de nos villes sans pour autant en subir l'inertie et en connaître la robustesse. D'une certaine manière, il est aussi espace de perfection : ses lignes ne sont que courbes composées, et ses découpes, en pans sanglés et tendus, glorifient le cercle parfait de l'arène scénique. Cette voile, entre ciel et terre, rejoint la symbolique de la roue du drapeau des peuples Roms et évoque certaines cosmogonies nomades : « La forme circulaire est à l'origine de la vie. Lorsque la goutte d'eau gèle, des cristaux se forment. Mais si les cristaux gelés, morts, fondent à nouveau, la goutte ronde reparaît.»² Le chapiteau est l'archétype du lieu de spectacle éphémère : « Le passant sait que cette construction ne sera plus là le lendemain et ne reviendra plus que dans une, deux ou trois années »³, cette certitude en accroît d'autant la puissance de rêve du spectateur sédentaire.

D'autres lieux possèdent une de ces mêmes charges symboliques capables de mobiliser l'imagination – « Les entresorts, baraques et manèges forains offrent des façades clinquantes

¹ FOUCAULT, M, Conférence « Des espaces autres », 1967, repris dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome IV, Des espaces autres, n°360, 1984

² TSCHINAG G., *La Fin du chant*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2005, p. 27.

³ GÉMIER F. et N. COULETEL, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre: anthologie des textes de Firmin Gémier*, *op. cit.*, p. 58.

pour appâter le badaud»¹ – même si l'intensité du champ magnétique créé est moindre. L'esthétique de ces lieux se distingue aussi : elle est foraine et en appelle à d'autres imaginaires que celui du cirque. C'est la figure mythique du saltimbanque ou du jongleur qui s'annonce.

Des équipements d'origine plus contemporaines, issus de transformations, de récupérations ou de détournements d'usage sont aussi appelés à service : camions aménagés en scènes dépliables et déroulables (La Famille Magnifique) ou bus augmentés de gradins extérieurs abrités par de la toile de tente (Le bus du conteur Jean Guillon), tous composant des objets hybrides, hirsutes, non identifiables. La yourte a aussi colonisé certaines compagnies (Le Rideau Attelé, Le Point d'Ariès). Dans tous les cas, « le contexte du chapiteau ou du camion exige une égale importance, du gestuel, du visuel, du textuel et du sonore »² : le lieu éphémère semble ainsi encourager l'intermédialité. Les artistes réfléchissent aussi à une poésie de l'étrange qui peut éclore de ces inventions matérielles qui modifient l'espace quotidien en proposant une alternative scénique : « Ce théâtre est magique, puisque caché dans un gros camion, il se déploie comme une fleur là où la compagnie se pose. »³

La matérialité brute du dispositif mobile est alors exploitée comme un moyen de relier acte artistique et environnement direct dans lequel il est accompli : « Arriver avec un camion un jour de marché et prendre un emplacement entre landiers et posticheurs, monter ses tréteaux de théâtre, c'est signifier clairement que l'on appartient à la classe des forains et que si l'on n'a rien à vendre, on peut quand même échanger des biens d'une tout autre nature. »⁴ Cette stratégie, décrite ici par René Pareja, fondateur de La Famille Magnifique, s'inscrit aussi dans une démarche de rapprochement entre art et activité foraine :

Il est frappant d'observer comme le badaud qui s'attarde devant le camion de La Famille Magnifique, en entendant les dialogues d'appel qui invitent à se rassembler sous l'auvent du camion, rétablit rapidement la véracité du mythe, se rappelant d'avoir déjà vu dans son enfance de pareilles troupes sillonner sa région. C'est probablement faux, mais une partie du travail repose sur ce sentiment du déjà vu, propice à faire renaître un appétit de culture.⁵

Il y a dans cette confusion recherchée, dans ce « déjà-vu », la volonté de faire resurgir un mythe auprès du public, de convoquer des imaginaires délaissés, datant d'une époque révolue,

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, op. cit., p. 68.

² DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 20.

³ *IBID*, p. 23.

⁴ Pareja, R. IN DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit, p. 24.

⁵ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 32.

que l'on veut, par ce stratagème de mise en scène, réactiver et réintégrer dans la vie. La matérialité brute s'exprime aussi dans la démonstration, la mise à vue des dessous du spectacle, de ses coulisses et de son quotidien de fabrication. « En valorisant le travail de la machinerie, en dévoilant la coulisse, en induisant le point de vue du spectateur anonyme, le théâtre s'anoblit du geste de l'artisan, et fait œuvre de compagnonnage dans l'échafaudage poétique d'une ville qui vient à se rêver. »¹ : contrairement aux formes dominantes, et semblant s'y opposer, l'art revendiqué, ici, un lien indissoluble avec la forme artisanale. C'est une façon aussi de faire prendre conscience au public de l'incidence de la condition mobile du spectacle sur la production artistique ; une esthétique spécifique, *du « structif »*, semble vouloir se dégager de cette monstration. Il est parfois opposé une conséquence : « Tous les spectacles ne peuvent s'y produire avantageusement, comme le théâtre ou les concerts acoustiques. »² Cette assertion n'est vraie que lorsque l'on est en présence d'une transposition brute de la salle vers le lieu mobile, mais elle ne se vérifie pas, en revanche, lorsqu'un travail d'adaptation à l'environnement a précédé sa réalisation. Il est vrai cependant que la tente-chapiteau impose sa forme et sa matérialité – « elle est une architecture réduite à l'essentiel »³ – mais loin de s'ériger en contrainte, cette composante *structive* définit, tout au contraire, une alternative créative qui prend pour ancrage des ressources originales, puisées dans un mode mobile de production.

De mobile, ce mode de production devient nomade, s'il est le fait d'une compagnie ou d'une troupe qui dispose son habitat à proximité directe du lieu de spectacle : caravanes, roulottes. La conjonction des deux – lieux de spectacle et habitat – confère à l'installation, les caractéristiques du campement. C'est le cas du jeu en palc près du convoi :

C'est Pacotille (ndr : Cirque Pacotille) qui nous a donné cette idée. Quand t'as des enfants, tu ne vas pas jouer dans le centre du village, comme on faisait avant, et monter tes gradins au centre du village. Tu joues où ton convoi est autorisé à stationner. Comme ça les gens ils viennent dans ton convoi déjà. [...] Et puis tes enfants ils sont à côté de leur maison.⁴

Au-delà de l'effet visuel, chargé de signifiants, la relation artiste-public se transforme : le public devient alors une population en situation d'accueil, vis-à-vis d'un groupe externe à la communauté ; la compagnie acquiert, en dehors de sa fonction artistique, une dimension plus

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op. cit.*, p. 23.

² BOULLE L., *C'est quoi ce cirque, op. cit.*, p. 88.

³ *IBID*, p. 63.

⁴ Propos recueillis auprès d'Annah et Totoch, fondateurs de La Compagnie où rêvent les arbres, entretien réalisé le 21/12/2013.

familière à la population-hôte, et qui se construit à partir de la perception par les accueillants, des réalités quotidiennes vécues par les arrivants. La marque du *structif* s'intensifie d'autant.

b. Cercle

"Puisque la terre est ronde, comment voulez-vous jouer carré ? Depuis la tête d'un homme et le corps d'une femme et la forme d'un arbre qui s'inscrivent dans un jeu de courbes, depuis le cerceau qui roule sur un trottoir et la roue que l'ouvrier tient sur son épaule, et la tarte sur la tête du petit pâtissier, nous courons l'aventure fabuleuse du cercle gagnant..."¹

Fernand Léger

Si sa réalisation est peu souvent suivie des faits, la scène-cercle est néanmoins sujet à discours depuis toujours. Ses origines sont lointaines ; ses ancrages sont à la fois populaires – « avant même qu'il y ait une architecture du cirque, le cercle se [forme] naturellement autour de tout homme faisant du spectacle dans les foires. »² – et savants – selon Nathalie Toulouse Carasso, elle constitue un idéal rattaché à Platon et sa cité décrite dans *La république*, et notamment de « l'idée du rassemblement professée depuis l'antiquité »³. André Villiers, cofondateur, avec Paquita Claude, en 1956, du Théâtre en Rond de Paris, considère que « le cercle est pour Platon la forme parfaite, ainsi, le mouvement circulaire est le mouvement parfait »⁴. Cela rejoint l'engouement actuel pour le cercle qui semble prendre sa source dans une visite renouvelée du XIX^{ème} siècle : de façon concomitante à la convocation des imaginaires de la Bohème romantique, le cirque contemporain et le théâtre itinérant des années 1990-2000 se rappelle en effet que « le mouvement de la scène centrale a été amorcé à la fin du XIX^{ème} siècle en Angleterre, lorsque E. W. Godwin (père d'E. Gordon Craig) présente Hélène de Troie d'après Homère au Hengler's Circus en 1886.⁵ » Cette résurgence du cercle a aussi accompagné la démarche des « pionniers du Théâtre Populaire [, qui réalisent alors] les premiers essais de théâtre dans les cirques. »⁶

La scène circulaire trouve dans le chapiteau – ses gradins, son plateau, tel un espace vide – une structure architecturale éphémère qui renvoie donc à la fois aux formes du théâtre antique grec et du théâtre élisabéthain. En revanche, il s'agit plus, d'une scène ouverte (sur trois côtés),

¹ LEGER, F. IN JACOB P. , *La Grande Parade du cirque*, Paris, Gallimard, coll.« Découvertes Gallimard », n° 134, 1992, p. 129.

² BOUCHAIN P. , *Le Cirque et les arts*, op. cit., p. 45

³ TOULOUSE-CARASSO N., *La Scène centrale : un modèle utopique ?*, Agôn [En ligne], Dossiers, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle. Mis à jour le 10/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1356>

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

que d'une scène réellement circulaire dans son intégralité. Cela rend leur assimilation plus aisée pour la « réintroduction des théâtres en rond »¹.

Avant tout, « le théâtre-en-rond s'oppose au principe d'illusion du cadre frontal sur lequel notre mentalité classique puis moderne s'est bâtie depuis la Renaissance. »² Tombée en désuétude ou en disgrâce depuis les années 1970 – le Théâtre en rond de Paris ferme ses portes en 1984 – la scène-cercle retrouve un nouveau souffle de création dans le renouveau des arts de la rue, à partir du milieu des années 1990³. L'attachement à cette forme est souvent lié à la réception : « La chaîne de présence vivante entre les acteurs et les spectateurs ne doit pas être rompue. Ce raccordement effectif crée, par ailleurs, un contact réel puisque le public est situé sur le même plancher que les interprètes. »⁴ Il importe alors que les spectateurs puissent échanger à la fois entre eux, en se faisant face d'un côté à l'autre de la scène, et qu'une proximité avec les acteurs permette une réelle interaction. Cette vision de la réception est reprise de façon assez universelle par les nouvelles scènes itinérantes du théâtre contemporain, perdue dans le cirque traditionnel et en continuité, se développe dans le nouveau cirque, dit *de création*, même si, dans ce dernier cas, la salle devient une alternative de plus en plus préférée.

Dans la magie du cercle, les maîtres mots de la mise en scène et de la mise en espace des acteurs sont : mobilité, cinématique, alternance de jeu isolé et de jeu ouvert, usage ponctuant d'adresse directe et d'aparté. Le cercle apporte sa dynamique d'accélération dans nombre de mouvements, sans pour autant que la vitesse soit forcément importante. Il en découle une esthétique dont les ancrages inconscients sont éminemment ceux du cirque et de la foire. Des différences coexistent en revanche, notamment dans la nature du jeu : les techniques du saltimbanque ou du clown sont loin d'être les seules voies d'expression et les propositions ne se limitent pas à la forme du numéro à répéter en face-à-face sur tous les côtés de la piste-scène. Ce qui intéresse aussi parfois les metteurs en scène et acteurs de théâtre, dans cette scène-cercle, c'est la distanciation presque naturelle qu'induit cette forme scénographique (Agit Théâtre, « Boucherie de l'Espérance », cf. II.3.d). Le théâtre politique brechtien semble trouver là un mode d'expression approprié. De fait, l'identification aux personnages est limitée et l'adresse directe prend une dimension décuplée par la convergence des regards sur

¹ TOULOUSE-CARASSO N., *La Scène centrale : un modèle utopique ?*, op. cit.

² COLOMBO F., *Le Cercle, un autre regard sur l'art ?*, mise à jour le 20/01/14, <http://les7sources.free.fr/spip.php?article11>

³ Cf. à ce sujet, l'ouvrage : GONON A., *In vivo : les figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, Montpellier, 2011

⁴ TOULOUSE-CARASSO N., *La Scène centrale : un modèle utopique ?*, op. cit.

l'acteur. Ces caractéristiques intrinsèques de la scène circulaire sont par ailleurs, communes à toutes les scènes centrales ; des metteurs en scènes comme Claude Régy les utilisent dans une optique métaphysique et de construction communautaire¹.

L'utopie des *néo-nomades* du théâtre et du cirque est aussi celle d'un chapiteau et d'une scène circulaire générateurs de participation. Mais cette mobilisation autour du cercle est-elle suivie par les créations et les auteurs ? En 1954, déjà, Jacques Scherer, dans une correspondance avec André Veinstein s'épanchait sur cette question : « Le théâtre en rond attend ses auteurs ». Il serait, en cela, intéressant de procéder à un état des lieux de la scène actuelle, pour confirmer ou infirmer cette assertion. En guise de début de réponse, nous poserons en hypothèse que les époques ne sont peut-être pas en tous points comparables. Le public de théâtre des années 50-60 montrait de réelles réticences face, d'une part, à la proximité de la scène, et d'autre part à la disposition tri, voire quadri-frontale : « Le manque de recul généré par cette disposition ne permet aucun échappatoire au public, qui est parfois pris en flagrant délit de voyeurisme. De ce fait, l'interprète, cerné de toutes parts par les spectateurs, prend une importance démultipliée ; ce qui lui retire toute part de mystère. »² L'émergence de nouvelles technologies (image, son, lumière), lors des dernières décennies, permet aujourd'hui de créer des espaces scéniques et des rapports scène-salle beaucoup plus diversifiés et subtils ; la réflexion sur la réception se trouve de fait plus en phase avec les problématiques de perception des spectateurs.

En lien avec le magnétisme nomade, cosmogonie et *structif* se mêlent dans la symbolique du cercle : temps cyclique, roue tzigane, disposition d'un campement gitan... Cette forme influence les artistes mobiles-sédentaires qui en idéalisent les effets : « En lui rendant par le truchement du cercle parfait de la piste sa vocation de miroir du monde, le théâtre moderne sauve la scène de l'embourgeoisement qui la menace. »³ Le cercle apparaît ici comme un artifice conjurateur quasi-magique conférant à la scène une force alternative et anticonformiste. Forme rêvée de dialogisme, elle doit procurer la sensation d'une rencontre et d'une réception fondée sur l'idéal communautaire : « L'espace circulaire est également celui du rassemblement. »⁴

Mais le consensus ne se fait pas toujours autour du cercle comme scène ; lorsque certains en font un trait identitaire de la scène nomade – « Leur scène itinérante surgit de la fiction et

¹ Spectacle de Claude Régy, *Comme un chant de David*, Théâtre de la Colline, 2005

² TOULOUSE-CARASSO N., *La Scène centrale : un modèle utopique ?*, op. cit.

³ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 11

⁴ BOUCHAIN P., *Le Cirque et les arts*, op. cit., p. 45

du verbe, comme le lieu où le drame et l'espace seraient susceptibles de se réconcilier avec le temps de la création pour ne figurer plus qu'un tout dans le cercle primitif qui tient lieu de théâtre et que le cirque réinventa sous le nom de "scènes dans le rond."¹ –, d'autres le considèrent comme une contrainte – « Mais le problème de la scène reste lancinant car, jusqu'ici, nous opérons toujours à 360° »² – à respecter ou à contourner. Le cercle – selon son pouvoir d'attraction ou de répulsion magnétique – trace symboliquement une démarcation graduelle entre artistes nomades, néo-nomades, mobiles-sédentaires et sédentaires.

Au-delà de la question scénique, le cercle semble étendre sa symbolique jusque dans les nouveaux agrès du cirque contemporain, à l'instar de la roue allemande et plus récemment, de la roue Cyr (du nom de son inventeur, Daniel Cyr, du cirque Eloize ; première apparition de l'agrès dans le spectacle « Excentricus », 1998). L'esthétique de la roue Cyr se rapproche des performances de la danseuse Doris Humphrey (« Scherzo Waltz, 1923).

c. De la transmission des savoirs et de l'apprentissage libre

Une démarcation importante, qui concerne les modes de transmission et d'apprentissage, structure les positions des groupes dans le champ de la scène nomade : artistes nomades et artistes mobiles-sédentaires se distinguent en effet fortement dans les pratiques éducatives et les structures qui leur sont relatives. Alors que les agents du groupe des mobiles-sédentaires vivent une transmission des savoirs conforme à la logique dominante et hétéronome (liée à l'*institution école*), les artistes nomades continuent de perpétuer un apprentissage autonome. Il est par ailleurs notable de constater que les appareils de domestication culturelle – ceux que nous avons observés en I.4.a, pour le spectacle de rue et en I.4.b, pour le cirque – font largement appel au dispositif scolaire. La capture, en effet, peut prendre les traits de la logique éducative dominante, et se traduire, par exemple, par des initiatives telles que « la création d'une formation de style académique des arts de la rue »³, alors que les artistes concernés « revendiquent la transmission des savoir-faire par le travail et par la pratique, estimant que

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 20

² GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 72.

³ LEE H.-K., *Les Arts de la Rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 180.

cette méthode a largement fait ses preuves.»¹ C'est ainsi que la Cité des arts de la rue a été inaugurée le 30 novembre 2013 à Marseille ; elle accueille, entre autres structures, la FAIAR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue). Le CNAC (Conservatoire National des Arts du Cirque) – « seule école supérieure professionnelle reconnue. Fonctionnement très jacobin, et, par ailleurs, symptomatique de la pensée unique en France. »² – constitue le pendant circassien de ce dispositif de capture d'Etat : « Le relais a été pris par les écoles de cirques, qui attirent car il n'y a plus d'autres moyens pour entrer dans ce milieu. »³

Dans cette logique centralisatrice et scolaire, la transmission devient un corpus de savoirs académiques et normés, qui sont enseignés de manière verticale, par des savants à des ignorants⁴. Le sédentaire, perclus de certitudes sur la supériorité de ses institutions d'enseignement, ne parvient pas à concevoir d'autres moyens d'apprendre que ceux issus du modèle de l'école hérité de la révolution industrielle du XIX^{ème} siècle. Le lien avec le système capitaliste est à peine voilé, et structure des rapports de domination :

L'enseignement fait de l'aliénation la préparation à la vie, séparant ainsi l'éducation de la réalité et le travail de la créativité. Il prépare à l'institutionnalisation aliénatrice de la vie en enseignant le besoin d'être enseigné. Une fois cette leçon apprise, l'homme ne trouve plus le courage de grandir dans l'indépendance, il ne trouve plus d'enrichissement dans ses rapports avec autrui, il se ferme aux surprises qu'offre l'existence lorsqu'elle n'est pas prédéterminée par la définition institutionnelle.⁵

Cette perte d'indépendance est une forme d'hétéronomie par rapport à l'institution qui crée l'aliénation en transformant le savoir – donc également l'agent détenteur du savoir – en marchandise. A l'opposé, dans un groupe nomade – un cirque traditionnel, par exemple –, l'apprentissage se fait de façon décentralisée, horizontale, non-hiérarchique et non-institutionnelle. Il se traduit, notamment, par une « mise en contact, très jeune, face à des situations »⁶ : dans ce contexte, l'enfant « va faire des choix »¹ qui vont déterminer ses modes

¹ LEE H.-K., *Les Arts de la Rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 180.

² GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 109.

³ GRUSS, A., *Le Cirque, mode de vie*, Revue National Géographique France, N°42, mars 2003, p. 14.

⁴ RANCIERE J., *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, coll.« Fait et cause », 2004.

⁵ ILLICH I., *Une société sans école*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 84-85.

⁶ MONTCLAIR A., Maître de Conférence en sciences de l'Education à l'Université de Franche Comté, Entretien IN CARATY F., *La Transmission des savoirs dans une famille de voyageurs*, CRDP, 2012, <http://www.ac-grenoble.fr/casnav/accueil/enseigner-FLE-FLS/index.php?post/2012/12/07/Documentaire-%C2%AB-La-transmission-des-savoirs-dans-une-famille-de-voyageurs-%C2%BB-%3A-extrait%2C-pr%C3%A9sentation-par-la-r%C3%A9alisatrice>, mise à jour 19 avril 2014.

d'expression artistique. C'est ainsi que « chacun travaille dans le domaine où il est doué. »² L'apprentissage est autonome et non vertical – « J'ai appris moi-même, chez nous, c'est comme ça que ça se passe, on apprend par nous-mêmes. »³ – et pris dans un phénomène d'« intériorisation très profonde des connaissances. »⁴ La nature des processus pédagogiques décrits dans ce documentaire de Fabienne Caraty rejoint la description, que fait Jacques Rancière dans son ouvrage *Le Maître Ignorant*⁵, de la démarche prônée par Joseph Jacotot : dialogisme de l'apprentissage, principe de l'égalité des intelligences. Nous sommes bien loin de la vision faussée du sédentaire présentant toujours la transmission dans les cirques traditionnels comme aussi verticale et rigide – voire même plus rigide et verticale ! – que dans ses propres écoles en murs. Plus important encore, concernant les cultures nomades, l'on ne doit pas considérer, à proprement parler, l'acquisition de savoir comme une transmission, mais plutôt comme un *modus d'apprentissage par immersion*, qui privilégie l'exemplarité, la volonté – et nous retrouvons encore ici l'un des principes énoncés par Joseph Jacotot : le rôle moteur de la volonté et de l'enthousiasme –, la liberté de choix et de rythmes. Voici donc, à la lumière de ce documentaire sur le Cirque Piedon, une illustration montrant que les modes d'apprentissage nomades ne sont aucunement normatifs et conservateurs, et qu'ils favorisent, tout au contraire, l'initiative et l'épanouissement personnel. Dans un tel contexte culturel, la recherche d'une « signature artistique »⁶ – thème central des écoles d'art sédentaires – n'a plus à être favorisée par un dispositif pédagogique dédié ; elle va de soi et se produit en continuum d'apprentissage.

L'apprentissage nomade se caractérise aussi par un renforcement de la socialisation primaire par la socialisation secondaire, les deux étant intimement liées et complémentaires. L'intériorisation des savoirs est donc très forte et détonne avec les modes de transmission des écoles, organisées autour de dispositifs de socialisations exclusivement secondaires. Il est significatif d'observer que certains établissements scolaires semblent essayer de reproduire ce continuum nomade d'apprentissage : « 95% des enfants se réinscrivent d'année en année ce qui ne laisse que peu de place aux nouveaux arrivants.[...] C'est ainsi qu'aujourd'hui les

¹ MONTCLAIR A., Maître de Conférence en sciences de l'Education à l'Université de Franche Comté, Entretien IN CARATY F., *La Transmission des savoirs dans une famille de voyageurs*, op. cit.

² *Id.*

³ Entretiens auprès des membres du Cirque Piedon IN CARATY F., *La Transmission des savoirs dans une famille de voyageurs*, op. cit.

⁴ MONTCLAIR A., Maître de Conférence en sciences de l'Education à l'Université de Franche Comté, Entretien IN CARATY F., *La Transmission des savoirs dans une famille de voyageurs*, op. cit.

⁵ RANCIERE J., *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, op. cit.

⁶ GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 122.

animateurs et même la responsable pédagogique Camille Sicre sont entrés à l'âge de six ans au Lido. »¹ Mais les cadres pédagogiques et les structures sociales restent rigoureusement celles du champ scolaire, cela limite l'impact de cette démarche mimétique.

Comment expliquer maintenant la désaffection relative des jeunes circassiens pour le mode de production nomade ? De par la socialisation secondaire hybride et paradoxale que produisent les écoles de cirque – valeurs sédentaires de l'institution *école*, mais idéaux et imaginaires circassiens – les agents (les jeunes formés) sont désorientés par un système d'injonctions contradictoires. Mais un choix s'opère pourtant : l'orientation massive vers le cirque-théâtre ou, plus largement, vers le cirque de création sédentaire. Cette structuration des choix des agents trouve des racines dans leur socialisation primaire, et pour comprendre, en effet, cette évolution du cirque vers les salles et les scènes frontales, il est important d'observer que dans la composition des classes formées, se concentre un effectif majoritaire de jeunes issus de familles extérieures au monde du cirque, et qui plus est, extérieures aux cultures nomades liées. Les agents délaissent donc massivement l'option de l'itinérance car ils perçoivent qu'ils n'ont pas le capital culturel adapté à un tel mode de production de spectacle ; ils ne souhaitent pas se positionner dans une zone du champ social dont, à juste titre, ils ne pensent pas maîtriser les règles : la socialisation secondaire hybride et paradoxale des écoles conforte, *in fine*, les socialisations primaires sédentaires.

Si l'Etat voulait sédentariser le cirque, il ne faudrait pas qu'il s'y prenne différemment ; l'école est – telle qu'elle est structurée –, un appareil de capture idéal. En outre, cette capacité de domestication ressurgit aussi parfois dans les groupes néo-nomades, comme une frontière, une barrière au nomadisme :

Les raisons les moins avouées mais les plus évidentes c'est quand même les enfants (...), je crois que c'est quand même un des problèmes qui peut se poser pour des gens qui veulent partir en itinérance complète, c'est de savoir comment [est-ce qu']ils scolarisent leurs enfants.²

On est aussi en questionnement parce qu'on a des enfants qui sont scolarisés (...), dans quelles limites on peut partir encore la moitié de l'année, c'est surtout par rapport à la scolarisation et la petite « marginalisation » que ça peut entraîner par rapport aux autres.³

¹ GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 61.

² FEHNER F, ENTRETIEN IN LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, op. cit., p. 28.

³ *IBID.*, p. 28.

Cet attachement à l'institution de l'école se traduit aussi par des stratégies de compensation ou de substitution, lors des tournées itinérantes : « Le travail se lie avec la vie de la famille, dans une vie nomade qui éloigne parfois plusieurs mois de son lieu fixe d'habitation. Les enfants font partie de l'aventure et de nombreuses équipées ont organisé une école dans leurs tournées. »¹ Ces constructions sociales sont le fait presque exclusif des artistes sédentaires ; les artistes nomades se caractérisent, en général, par un détachement plus ou moins marqué à l'égard de l'institution scolaire. Cette distance, lorsqu'elle est prise et conservée, se fait génératrice d'autonomie culturelle. Lorsque de l'appareil de capture *école* se révèle efficace aussi vis-à-vis des nomades, cela se traduit par une acculturation plus ou moins forte des populations concernées. En l'occurrence, l'école de la République est alors aussi l'école soit de l'exclusion, soit de la destruction des cultures minoritaires.

Cette différence *structive* entre artistes nomades et mobiles détermine, nous allons le voir, des démarches artistiques spécifiques qui se traduisent par des modes et processus de création distincts.

d. Modes et processus de création

De l'apprentissage *par immersion* des artistes nomades – ou de la transmission scolaire, des artistes mobiles – découlent des modes et processus de création spécifiques, dont la marque *structive* s'imprime sur les productions artistiques : en hypothèse, un artiste crée différemment selon la manière dont il a appris. Versant nomade, l'apprentissage par immersion des artistes favorise une créativité rhizomique, qui se développe lentement, mais en autonomie, et s'épanouit dans les lignes de fuites de l'interprétation. Jean-Pierre Liégeois illustre cette idée par une réflexion sur l'exemple du flamenco gitan-andalou ; il s'appuie sur le concept d'« œuvre ouverte », d'Umberto Eco – « chaque artiste véritable placé au sein d'un système déterminé ne cesse d'en transgresser les lois, instaurant de nouvelles possibilités formelles et de nouvelles exigences de sensibilité » :

L'originalité vient beaucoup de la qualité de l'interprétation créatrice. L'opposition création/interprétation n'a guère de pertinence et l'œuvre reste toujours ouverte. L'interprétation

¹ BOULLE L., *C'est quoi ce cirque, op. cit.*, p. 95.

est une création, comme cela est, par exemple, particulièrement sensible dans le flamenco né en basse Andalousie.¹

L'apprentissage décroisé et *hors programmes* des artistes nomades facilite cette capacité créatrice, et son orientation vers l'*interprétation* est une des expressions – peut-être la meilleure – de cette « signature artistique » sans cesse réclamée et proclamée, mais rarement obtenue par les institutions culturelles dominantes. Par contraste, la transmission verticale, hiérarchique et hétéronome des écoles valorise bien moins l'interprétation, pour mieux imposer le mythe du créateur démiurge ; la figure du metteur en scène en est la tête de pont depuis plus d'un siècle, dans le spectacle vivant des arts institutionnalisés (théâtre, opéra), et il investit aujourd'hui les nouvelles *prises* réalisées par les appareils de capture (arts de la rue et arts du cirque).

Dans les arts nomades, la primauté de l'interprétation, si spécifique et prégnante, est aussi à relier à une conception de l'art en connexion directe avec la vie. En cela, la scène nomade exprime pleinement la nature profonde et fondatrice du spectacle vivant : un art n'existant que dans le présent vécu. Les arts nomades semblent, en outre, être en phase avec cette hypothèse formulée par Isabelle Barbéris :

Mon hypothèse est que la scène se nourrit d'un mythe du vivant et d'un mythe du réel qui lui permettent de délimiter un hors scène face aux valeurs dominantes des sociétés postindustrielles. L'analyse de la scène ne peut plus se passer de prendre en compte la dimension vivante de ces objets artistiques inlassablement déplacés, dérangés et éphémères.²

Cette mise en avant de la dimension *vivante* du spectacle *vivant* rejoint notre idée d'une marque du structurant, et pourrait donc être intégrée à profit dans cet ensemble plus large, le *structif*, composé de l'ensemble des structures sociales et matérielles. Cette structuration rappelle aussi, par extension, que l'hybridation, dans la scène nomade, est une caractéristique intrinsèque ; à l'instar de l'acteur forain :

Le modèle de l'acteur forain vient des formes rejetées du Théâtre Populaire et d'une transgression des frontières entre les formes mineures du Théâtre Populaire et ses formes conventionnelles. Saltimbanque, il emprunte sa technique au théâtre, mais également à la danse,

¹ LIEGEOIS J.-P. , *Roms en Europe*, op. cit., p. 87.

² BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 12-13.

aux arts du cirque, à la farce, sans oublier la musique et les chants auxquels il s'initie en compagnie des musiciens de la troupe.¹

Les arts nomades n'ont pas attendu l'émergence de l'hybridation, et aujourd'hui, de l'intermédialité, dans les arts dits savants, pour confronter, mélanger les formes et les influences. Si le cirque contemporain comporte une forte composante de théâtralité, celle-ci était déjà présente dans le cirque traditionnel, mais à une échelle moindre, surtout exprimée, par exemple, dans le jeu de clown.

Les correspondances et connivences entre cirque et théâtre ne sont donc pas nouvelles. Théophile Gautier, en les appelant de ses vœux, pouvait en observer les manifestations embryonnaires dans le cirque de son temps. Il le rapproche tout d'abord de l'art lyrique : « C'est là ce qui fait l'originalité du cirque, cet opéra de l'œil. »² Le Cirque Olympique des Franconi était par exemple assujéti, en 1811, aux redevances de l'Académie impériale de musique, de par ses spectacles de pantomime. Les frères Goncourt déclareront de leur côté, en 1859 : « Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuiant et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le cirque. »³

Les pantomimes de cirques étaient assez différentes de celles que Théophile Gautier pouvait croiser au Théâtre des Funambules, du Boulevard du Temple, théâtre qui fut celui du glorieux Jean-Gaspard Debureau, créateur du personnage de Pierrot⁴. Elles étaient souvent ponctuées de passages parlés et mêlaient plusieurs arts du cirque : exhibition d'animaux, acrobaties, effets pyrotechniques, fanfares... La pantomime était alors désignée aussi comme mimodrame, mélodrame, drame, vaudeville, féerie, *etc.* Dans cette énumération, nous percevons bien à quel point, les genres du cirque et du théâtre étaient alors confondus ou, pour le moins, combinés. La pantomime constitue un exemple, en la matière, de par la perception paradoxalement négative – « parce qu'elle serait un cirque impur, [...] parce qu'elle serait un théâtre médiocre »⁵ – qu'elle a générée simultanément dans les milieux du cirque et du théâtre itinérant.

De manière générale, les processus de création de la scène nomade n'ont pas pour genèse une *éclosion* – ou expression du *génie créateur* de l'artiste de la culture dominante – mais

¹ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, *op. cit.*, p. 35.

² Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, tome 4, Hetzel, Bruxelles, 1859

³ DESILE P., *Cet Opéra de l'œil. Les Pantomimes des cirques parisiens au XIXème siècle*, Memento n°4, Octobre 2011, Hors Les Murs, 2011

⁴ Jean-Gaspard Debureau a directement inspiré au cinéma, le personnage de Baptiste, incarné par Jean-Louis Barrault, dans *Les enfants du paradis*.

⁵ DESILE P., *Cet Opéra de l'œil. Les Pantomimes des cirques parisiens au XIXème siècle*, *op. cit.*

plutôt un *continuum* apprentissage-interprétation-apprentissage : « Le résultat, le spectacle, il se patine et il devient intéressant au bout de quelques années. Cela ne vient pas du jour au lendemain. »¹ C'est par ce continuum qu'un spectacle se transforme, au gré de l'évolution du groupe et des individus qui le composent : la compagnie de cirque traditionnel dont le spectacle s'étoffe avec les progrès des jeunes et l'expérience des plus anciens (cirque Piedon) ; la pièce de théâtre dont la forme se modifie avec les propositions des interprètes (La Compagnie où rêvent les arbres, Le Djungalo Teatro), le spectacle à géométrie variable (cirque Pacotille). Ces dispositifs sont rendus possibles par une structuration confondant vie familiale et vie professionnelle ; de tels aménagements ne sont pas, ou peu croisés, dans un contexte mobile-sédentaire où ce qui prévaut est l'organisation rigide par *projet* (cf. I.3.c) : aux collectifs de projets mobiles-sédentaires sont opposés les collectifs de vie nomades. A une cohérence du mode de vie nomade répond une recherche d'homogénéité de *projet artistique* d'une compagnie mobile-sédentaire.

Mais la créativité n'est-elle pas aussi faite de sauts et de ruptures ? Une réponse des artistes nomades pourrait être celle-ci : « C'est très bien de changer les assiettes, mais est-ce que tu vas aussi changer la soupe ? »² demande Alexandre Romanes, à un cousin circassien qui envisage de changer tout son matériel de production de spectacle, chapiteau compris. A quoi bon, en effet, transformer un contenant, si le propos reste le même ? C'est une question qui pourrait être posée à certains artistes livrant des propositions certes renouvelées spectaculairement dans leur forme, mais restant au demeurant très conformes dans le fond, aux productions passées. Plus largement, il ne suffit pas de programmer l'innovation – avec force projets retenus et subventionnés, plannings de processus créatifs et « works in progress », calendriers de résidences de création, *etc.* – pour qu'elle soit effective.

Nous l'avons vu dans cette partie II.2, le magnétisme nomade, dans ses composantes *structives* – lieux de spectacle mobiles et environnement de vie, espaces d'expression, logiques d'apprentissage, modes de création – imprime sa marque et oriente les processus et les démarches des artistes. Sont aussi relevées les contradictions que doivent résoudre les artistes mobiles-sédentaires pour accéder, s'ils le souhaitent, à un art réellement nomade.

Les deux derniers développements, II.3 et II.4, vont s'attacher à dégager, toujours dans une analyse dialectique nomade-mobile, les caractéristiques de politicité observables et définissables dans ce même champ magnétique de création.

¹ Propos recueillis auprès d'Annah et Totoch, fondateurs de La Compagnie où rêvent les arbres, entretien réalisé le 21/12/2013.

² BOUGLIONE-ROMANES A., *Un peuple de promeneurs*, *op. cit.*, p. 61.

3. Politicités endogènes

a. De l'artiste itinérant dans la Cité

Les premiers signes de spectacles nomades remontent à l'Antiquité. Thespis (-550 av. JC) proposait ses spectacles au gré de ses déplacements en chariot. Boileau en retrace l'épopée dans son *Art poétique*¹ :

*Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,
Promena dans les bourgs cette heureuse folie ;
Et d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
Amusa les passants d'un spectacle nouveau.*

Aux 17 et 18^{ème} siècles, hors saltimbanques et jongleurs, 200 troupes de théâtre en moyenne parcouraient la France, jouant sur tréteaux et palcs. Le théâtre sédentaire avait le monopole de la parole et les théâtres itinérants, censurés, devaient notamment se réfugier dans le mime. La dimension itinérante de l'artiste nomade est aussi très ancrée dans les constructions sociales des pionniers du Théâtre Populaire : « Et le vrai théâtre, le théâtre logique s'inspirant d'une tradition millénaire, n'est-il pas, dès lors, celui qui se déplace, qui va au-devant de la foule et l'appelle bruyamment au spectacle, comme faisaient naguère nos premiers baladins, ceux qui furent sur les routes, les premiers acteurs, nos primitifs à nous ! »² Nomadisme et arts vivants sont alors étroitement associés : « D'ailleurs est-ce qu'il n'y a pas, à l'origine de notre art, comme un besoin de vie nomade que notre époque intellectuellement absorbée par les capitales et les grandes villes, paraît avoir singulièrement méconnu ? »³ Se glisse aussi l'idée d'un retour aux sources, d'une résurgence de la nature nomade de l'artiste oubliée par le siècle. Cette mobilité comme mode de vie va même jusqu'à être érigée – avec force confusion des concepts d'errance et de nomadisme – au rang de devoir social : « Nous devons aller partout, nous sommes ambulants, nous sommes errants, nous sommes nomades.

¹ BOILEAU N. et C.-H. BOUDHORS, *Epîtres Art poétique Lutrín*, Paris, Les Belles Lettres, coll.« Les Textes français : collection des Universités de France », 1952.

² GÉMIER F. et N. COULETEL, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre: anthologie des textes de Firmin Gémier*, *op. cit.*, p. 58.

³ *Id.*

Et c'est tout à fait notre fonction. [...] Les gens de théâtre sont des gens mobiles. »¹ Ce type de positionnement rejoint aussi la valeur très communément partagée d'artiste citoyen : « L'artiste disposant d'un rôle particulier dans la société, la formation doit le positionner en citoyen. »² Cette valeur dérive notamment des principes de l'Education Populaire et il est très logiquement question de rapprochement dialogique avec les spectateurs :

Si Copeau choisit de s'implanter au milieu des paysans, c'est qu'il veut mettre en œuvre un Théâtre Populaire, rustique et quelquefois naïf. Son répertoire est restreint. La frugalité des Copiaus est en harmonie avec un spectacle volontairement frustré et la petite troupe a recours aux astuces du tréteau. Parade et mimes mettent en valeur une typologie de caractères reconnaissables par tous.³

Les codes choisis sont voulus comme des plus démocratiques ; ils disent rejeter tout élitisme en se distinguant des formats de la culture dominante. Le spectateur est considéré dans sa capacité politique, au sens large – citoyenneté, rôle dans la Cité – : les itinérants de la rue, par exemple, « défendent une position éthique dont l'aspect majeur consiste en une nouvelle attitude des artistes, proches des concitoyens. »⁴ Tel est aussi le mot d'ordre du CITI (Centre International du Théâtre Itinérant) : « Aller au-devant de toutes les populations, par delà les frontières, en réinventant avec elles de nouveaux cadres de rencontre et d'échange ». ⁵ La rencontre est, en effet, un concept central dans cette démarche ; elle est censée générer cette politicité partagée, prise au sens de conscience citoyenne.

Certains artistes, notamment au moment du renouveau de la scène nomade, juste après Mai 1968, ont accolé à cette idée de rencontre, une facette résolument contestataire, ou sinon fortement teintée de rupture avec les conventions dominantes :

Tant que nous n'aborderons pas le problème du théâtre dans notre société d'aujourd'hui avec cruauté et innocence, tant que nous n'aborderons pas le théâtre avec l'innocence de cette nouvelle génération qui n'a jamais mis les pieds au théâtre, parce que le théâtre ne la concerne pas et parce que si, par hasard, elle y va, elle s'y emmerde terriblement, tant que nous continuerons à nous

¹ BARRAULT J-L, Interview & Portrait 6/6 (en français) – Emission « Destins » réalisée par DUMUR J, TORROCINTA C, LAGRANGE J-J, 1974, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=ZbojKhb8KwI>

² GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, op. cit., p. 79.

³ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 12.

⁴ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, op. cit., p. 248.

⁵ CITI, « Convergences », *4es Rencontres professionnelles du théâtre itinérant*, Nantes, CITI, 2006, p. 2.

exprimer à grands coups de compromis avec les conventions, nous jouerons le jeu précisément de ce monde agonisant que nous essayons désespérément de combattre.¹

Mais ce positionnement dans le champ social, par ce qu'il implique en terme de choix de vie et d'orientation artistique, n'est pas exempt d'interrogations existentielles : « On part sur les routes, pour se ressourcer mais aussi pour se dépasser. On tente de renouer avec l'idée d'un Théâtre Populaire, on se bat avec l'énergie motrice du désespoir, on se débat avec une certaine dose d'angoisse. »² La construction sociale de cette forme de politicalité, structurée autour de l'itinérance, est souvent fragile, notamment de par ses ancrages faibles (socialisation secondaire) ; le degré d'autonomie vis-à-vis des institutions détermine sa pérennité, qui prend alors pour forme, un art de service public.

b. Un art politique de service public ?

Sans verser dans des postures radicales, comme celles d'un Jean Genet décapant – « Un artiste de cirque qui se laisse applaudir, c'est déjà un bourgeois. »³ –, les artistes mobiles-sédentaires, à l'instar des artistes de rue, cherchent à s'opposer aux tendances dominantes, dont la muséologisation généralisée : « La spécificité du théâtre de rue comme position collective repose sur le fait que ses acteurs se réunissent par un choix politique et artistique en opposition à la muséologisation du mode de communication du spectacle vivant. »⁴ Parmi les motivations qui président au choix du mode de production itinérant, la volonté de rompre politiquement avec un cadre institutionnel est très forte : « L'itinérance actuelle est le fait d'artistes qui ont débuté en dehors des lieux consacrés, qui se sont battus pour y entrer, mais qui, pour des raisons d'ordre politique et symbolique, n'y ont pas trouvé les conditions de la parole qu'ils avaient l'intention de défendre. »⁵ La motivation politique est liée, nous l'avons

¹ SAVARY J., *Album du Grand magic circus*, Paris, P. Belfond, 1974.

² Entretien avec un acteur itinérant IN DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op. cit.*, p. 42.

³ GENET J., cité IN BOUGLIONE-ROMANES A., *Un peuple de promeneurs, op. cit.*, p. 72.

⁴ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu, op. cit.*, p. 247.

⁵ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences, op. cit.*, p. 57.

vu, à l'idée de rencontre des publics ; ce qui fait la décision, *in fine*, n'est pas « forcément une volonté de nomadisme, mais bien une volonté d'aller toucher les gens là où ils vivent. »¹

Mais l'hétéronomie structurelle de la scène mobile-sédentaire pèse lourd dans la limitation du degré de politicité que les artistes parviennent finalement à atteindre ; selon Alix De Morant, évoquant le Footsbarn Travelling Theater, les artistes sont pris entre « ce désir [...] de ne pas se laisser piéger par la pesanteur de l'institutionnalisation, en même temps qu'[apparaît] leur incapacité à se défaire de l'idée d'un théâtre de service public. »² Dans ce « théâtre de service public » est contenue l'idéologie de la démocratisation culturelle – associée, pour rappel, à la décentralisation territoriale et à la culture *pour* le peuple –, que nous opposons aux principes de l'Education Populaire et de la démocratie réelle – la culture *du* peuple ou *par* le peuple – ainsi qu'au respect de la biodiversité des cultures (cf. I.1.b). Le « désir » du Footsbarn, « de ne pas se laisser piéger », rejoint l'idéal du Théâtre Populaire de Firmin Gémier : « Et je vais vous dire une chose qui va vous faire bondir, Messieurs : le théâtre en pierre, le théâtre fixe est une hérésie. Il est contraire au principe vital, à l'idée fondamentale du théâtre. »³ A ce « théâtre de pierre », qui rappelle au public « qu'il est divisé, lui aussi, par classes sociales, la salle sévère, qui invite aux cérémonies, à la solennité »,⁴ est préféré le théâtre itinérant auquel, pionniers et contemporains prêtent les mêmes qualités démocratiques et populaires.

Mais ce positionnement s'accompagne en réalité d'une vision quasiment impérialiste de la mission de l'artiste, agent de service public chargé de diffuser fertilement la « bonne » culture dominante, la culture *pour* le peuple : il est présumé l'ignorance du public, ainsi que sont tacitement jugées inférieures les cultures autochtones ou populaires. A l'opposé, il est intéressant de convoquer à nouveau le principe de « l'égalité des intelligences », développé par Jacques Rancière. Ainsi, pour l'auteur du *Maître Ignorant* :

[la politique commence] quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incompétences. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait

¹ LECLERE G., Co-directeur des Baladins du Miroir, Propos In *L'Itinérance et la foranité. Théâtre itinérant et nouveaux territoires urbains*, Bruxelles, CITI, 2012, p. 28.

² DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 66.

³ GÉMIER F. et N. COULETEL, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre: anthologie des textes de Firmin Gémier*, op. cit., p. 58.

⁴ *Id.*

pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps.¹

Les arts vivants de service public ne font pas entendre en tant que « parole », ce qui est perçu, dans un partage du sensible, comme « le bruit des corps », ils présupposent, tout au contraire, l'inégalité des intelligences – la distribution « des compétences et des incompétences » – et perpétuent les logiques de reproduction des positions entre ignorants et savants supposés : or, selon Jacques Rancière, « le savoir » – et en l'occurrence ici, la culture – « n'est pas un ensemble de connaissances, il [elle] est une position »². Malgré l'idée colportée communément de l'avènement « d'un art public, non réservé à un corps de spécialistes et à une élite sociale »³, toujours selon Jacques Rancière, un fossé social et culturel est perpétuellement entretenu entre artistes et public.

Ce constat admis, que penser alors de la gratuité et des achats publics dans les arts vivants ? Dans son ouvrage sur *Les Arts de la Rue*, Hee-Kyung Lee considère que ces modes de diffusion « ne signalent pas [forcément que l'art] est dépolitisé (« acheté ») du fait qu'il est financé par les institutions de la sphère politique. »⁴ Certes, mais ils définissent alors selon nous, un art de service public, ou pour le moins, un art hétéronome vis-à-vis de l'Etat (cf. I.3.d). Hee-Kyung Lee poursuit en précisant que ces arts sont susceptibles d'engendrer « une réflexion politique même si elle n'est pas dirigée vers la contestation de certaines politiques ou de certains projets politiques concrets. »⁵ La politicalité est ici considérée dans une acception large qui rejoint celle de la réflexion citoyenne. Il est en revanche légitime de s'interroger sur sa portée, tant elle semble circonscrite et contrôlée de fait, par le cadre de formatage des politiques culturelles. Le principe de la gratuité est effectivement celui d'une égalité d'accès à *la culture* :

Nos spectacles sont achetés par les municipalités et nous sommes bien subventionnés. Le public que nous touchons a conscience d'appartenir à une communauté solidaire ; il a le sentiment que l'acte culturel est un bien commun auquel il a naturellement droit, même s'il ne fait pas la démarche de s'acquitter d'un billet⁶

¹ RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 66-67

² *IBID*, p. 15

³ LEE H.-K., *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, l'Harmattan, op. cit., p. 141.

⁴ *IBID*, p. 245.

⁵ *ID.*

⁶ PAREJA R., IN DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 55.

Le spectacle de service public – « l’acte culturel » – est effectivement un « bien commun » à tous les citoyens, censés « appartenir à une communauté solidaire ». Que peut être alors cette « communauté solidaire » si elle n’est pas implicitement confondue avec la nation française, une et indivisible ? La logique d’un art de service public serait donc à rebours, d’une part, du principe démocratique de l’*égalité des intelligences* introduit par Jacques Rancière – l’*égalité d’accès* en est un contraire presque parfait –, et d’autre part, de la reconnaissance de la biodiversité culturelle existant à l’intérieur d’un même Etat. La politicalité d’un tel art est celle de la culture dominante, et se trouve donc exempte de toute contestation concrète et orientée contre l’Etat.

c. Dialogisme social : en commun, vivre-ensemble, foranité

« Et le spectateur, convié à partager sous la tente un temps de convivialité qui s’éternise au-delà de la représentation, trouve grand bénéfice à se sentir accueilli dans l’atmosphère chaleureuse du campement. »¹

La politicalité de la scène nomade propose aussi des plages dialogiques qui dérivent de la construction sociale de l’artiste citoyen (II.3.a) et, parfois, de l’art de service public (II.3.b). Ici encore, le *structif* trace des pistes de recherche. Si l’on élargit au champ macro social, dialogue et complémentarité structurent de nombreux rapports entre nomades et sédentaires : pygmées et bantous, berbères et bédouins, turco-mongols et chinois, *etc.* Dans le champ artistique, « appliquée à la ville, la ville foraine est une forme d’urbanité : la *foranité*. »² Celle-ci se présente comme une forme de dialogue, du sédentaire de la cité avec l’*Autre* nomade. Cette alternative exposée par les compagnies nomades jusque dans l’organisation autour du spectacle donné – le campement composé des caravanes ou des roulottes, autour du chapiteau de cirque en est un exemple, lorsqu’il n’est pas monté de toutes pièces, tel un simulacre, par des intervenants sédentaires (cf. I.2.c) –, apporte la réponse de l’extériorité, aux questions que se posent les artistes citoyens : en commun, vivre-ensemble,

¹ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 13.

² CRESPIEN, M., IN MORANT A. de et C. RÉCHARD, *Cahier forain des magnifiques*, Carnières-Morlanwelz; Caen, Lansman - La Famille magnifique, 2010, p. 37.

convivialité/hospitalité. En outre, le mode de vie nomade est aussi une expression de l'*Autre* collectif :

L'homme mobile actuel, pétri d'individualisme, peut également être seul. Ce fait est peu atténué par ses appartenances familiales, claniques, tribales, d'aujourd'hui. L'homme nomade, quant à lui, appartient avant tout à un groupe dont il est solidaire. [...] On ne saurait concevoir le nomade proprement dit comme isolé.¹

Ce paradigme nomade du collectif pourrait être classé comme anachronique – à l'image des éléphants que décrit Romain Gary² –, puisqu'il trouve ses origines et sa vigueur dans la tradition et les structures sociales claniques, mais ce serait omettre, alors, qu'il constitue aussi un rempart à échelle humaine, érigé en contre-point face à l'éclatement des sphères de solidarité interpersonnelle de la société néolibérale.

En outre, ce *vivre-ensemble* spécifique fait partie lui aussi, du champ magnétique nomade et se retrouve donc, une fois réinterprété et adapté, dans les idéaux et propositions des artistes mobiles-sédentaires recourant à l'itinérance, comme outil de diffusion de leurs spectacles. De manière générale, le chapiteau comme hétérotopie sert de réceptacle et de catalyseur à une poétique du dehors-dedans, de l'intérieur-extérieur ; il matérialise le rapport continu entretenu par le nomade avec son espace de vie continu, où l'humain se fond dans le monde. Cette logique est très distincte de celle qui prévaut dans le cloisonnement des sphères et des espaces du monde sédentaire. Il est aussi l'expression du « chez-eux et chez-nous », de ce principe d'une hospitalité croisée : le public accueille les artistes sur le sol de son groupe social, de sa collectivité et les artistes accueillent le public dans leur espace propre. Cette caractéristique intrinsèque à la scène nomade installe une relation dialogique particulière, où le rapport scène-salle se trouve reconfiguré ; il semble prendre la souplesse de la toile de chapiteau et se modeler sur les envies et les besoins des individus, artistes ou spectateurs : placements, regards portés, interactions sonores ou visuelles. Pensons, par exemple, à « Firmin Gémier qui présente Oedipe, roi de Thèbes au Cirque d'Hiver, en 1919. En optant pour l'arène, ces pionniers pensent pouvoir se libérer du théâtre traditionnel architecturé en proposant une visibilité plus homogène pour l'ensemble des spectateurs. »³ L'une des implications les plus importantes, est d'ordre scénographique et concerne le renouveau de la scène centrale et

¹ BOUZAR W., *Saisons nomades*, op. cit., p. 234.

² « maladroits, encombrants, anachroniques, menacés de toutes parts, et pourtant indispensables à la beauté de la vie. », GARY R., *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard-NRF, 1956, p. 153.

³ TOULOUSE-CARASSO N., *La Scène centrale : un modèle utopique ?*, op. cit.

circulaire. Les tenants du nouveau cirque, cirque de création ou cirque contemporain, et ceux du théâtre itinérant, du nouveau théâtre ambulant, semblent aussi vouloir renouer avec les aspirations démocratiques et populaires des découvreurs et précurseurs. Ils projettent dans le chapiteau des utopies de dispositifs qui ont à renouveler les structures traditionnelles de la péri-représentation. En droite ligne de la politicalité citoyenne, le spectacle quitte la contestation et s'inscrit dans une recherche de dialogue et d'en-commun :

De la contestation à la sociabilité, de l'utopie communautariste au jeu relationnel, l'on est passé de l'attitude post-situationniste des revendications libertaires aux pratiques participatives et hédonistes.¹

Ces interventions artistiques menées dans un souci de partage et dans un espace public [...], s'arrêtent désormais à la frontière du politique, pour lui préférer une éthique citoyenne de la responsabilité.²

Plus que d'engagement politique, il faut alors parler d'« éthique de la responsabilité ». Les spectateurs et les artistes se trouvent reliés par leur statut de citoyens, et la représentation suivie d'un temps d'échanges est le lieu d'expression de ces liens : « La circulation qui s'établit presque naturellement dans l'espace du chapiteau permet de relier le comédien avec l'acteur réel qui lui s'inscrit dans le *gestus* social. »³ Ce processus dialogique, loin de fondre l'individu dans la communauté, cultive des espaces de rencontre et de dialogue pour chacun, dans une utopie d'égalité et de fraternité : « Tous les êtres qui gravitent autour du plateau sont tour à tour révélés, montrés, singulièrement dans leur présence puisque le travail et la vie ne font plus qu'un et que l'espace se prolonge après la représentation. »⁴ Ce rapprochement entre scène et vie rappelle les conceptions à la fois platoniciennes et rousseauistes du spectacle vu comme expérience communautaire, comme fête. En rupture avec les conceptions élitistes de la culture dominante – « disons avec des mots simples qu'on ne va pas toujours au théâtre pour passer du bon temps, pour s'oublier [...], mais pour poursuivre et améliorer un travail de soi. »⁵ – la notion de divertissement est remise en valeur et revendiquée ; par extension, la

¹ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 340.

² *Id.*

³ DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, op. cit., p. 41.

⁴ *Id.*

⁵ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 192.

démarche se rapproche aussi d'une esthétique relationnelle¹. Cette volonté de « faire lien » et de composer des relations dialogiques rejoint les préoccupations nomades :

il reste un immense défi à relever pour rendre effective la participation de tous les citoyens à l'émergence d'une urbanité ouverte à l'altérité et à la pluralité, alors même que l'histoire nous apprend qu'elle s'est faite sur l'exclusion des uns pour des jeux quelques fois sordides, de partage du pouvoir des autres.²

Les dialogismes sociaux, en dépassant la posture de l'artiste citoyen et en s'affranchissant, à la marge, des cadres de l'art de service public, semblent tracer des voies de politicalité – celles que prennent l'Agit Théâtre, le Rideau Attelé, le Cirque Pacotille – où biodiversité culturelle et démocratie trouvent la scène nomade pour véhicule.

d. Pour une politicalité du « *structif* » : l'Agit Théâtre

L'Agit Théâtre travaille dans cette idée de construire une nouvelle convivialité, une nouvelle rencontre. François Fehner, fondateur de l'Agit Théâtre, conçoit ses spectacles pour le cercle du chapiteau, et lorsque les représentations se déroulent *hors-sol*, c'est-à-dire dans une salle, des gradins sont agencés en dispositif bi-frontal. Mais la marque du *structif* ne se limite pas à cet agencement scénique ; elle est omniprésente dans tous les aspects de la représentation. Dans la pièce *Boucherie de l'Espérance*, elle fait retrouver à l'approche brechtienne tout son sens initial, ainsi qu'une vigueur et une nouvelle efficacité politique exprimée à partir de trois vecteurs de création : distanciation, divertissement, dialogisme.

Structif du lieu

Dans *Boucherie de l'espérance*, l'itinérance vient en écho dans tous les éléments de scénographie : les décors ne sont que structures brutes réalisées avec des assemblages d'éléments simples modulables, associables, légers et transportables ; les entrées-sorties vers le hors-scène sont celles du chapiteau de l'Agit Théâtre ; les gradins démontables, disposés en

¹ BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du réel, coll.« Documents sur l'art », 1998. L'esthétique relationnelle est une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent. »

² PROVOT B., « Exorciser l'impossible réconciliation », *Etudes Tsiganes*, 1998, n° 11, p. 4.

bi-frontalité font participer le public au débat qui se joue ; et pour finir, les matériaux pauvres et les angles vifs viennent souligner le propos rugueux des acteurs et le texte engagé de Yacine Kateb¹. Tous ces traits *structifs* proviennent du mode d'existence du spectacle nomade et en définissent l'esthétique fluide : hétérotopie du lieu mobile. Les spécificités du chapiteau sont à la fois un moteur de l'imagination et une mise en condition pour les acteurs et les spectateurs : « Un chapiteau, il y a les bruits extérieurs, il faut se battre avec ce lieu, qui est aussi fantasmatique et populaire. Il faut faire comprendre au public que ce n'est pas forcément dans le confort que la réception sera la meilleure. »². Mais elles constituent aussi les caractéristiques de l'outil de création ; le volume du chapiteau est par exemple l'objet d'un traitement adapté : « Un chapiteau de cirque est fait pour ça, il a une dimension de verticalité »³ que la scénographie et la mise en scène se doivent d'exploiter.

Distanciation induite

Scène circulaire ou bi-frontale, scénographie à décors symboliques, composante circassienne – un acteur acrobate –, changements à vue, tous ces éléments interviennent sur des possibilités de distanciation amplifiées, induites par les caractéristiques du lieu mobile.

Les adresses directes sont par exemple aménagées pour ménager une alternance et profiter de la bi-frontalité ; certaines scènes – celle du ring où s'engage un combat symbolique entre les deux personnages principaux – acquièrent une puissance d'évocation décuplée par la disposition. Les effets d'*arrêts sur image* trouvent eux-aussi une expressivité particulière, qui n'est pas indépendante de l'omniprésence et de l'omniscience du public : avec l'absence d'angle mort dans l'espace scénique, l'arène théâtrale devient arène de boxe. Autre élément spatial, la régie n'est pas en fond de salle – il n'y a pas de fond ! – ; dans le même mouvement, l'orchestre officie très près de la scène, il finira même par l'investir, lors d'une séquence de divertissement pur. Plusieurs passages chantés et dansés ponctuent, en effet, la progression épique. En outre, les multiples incursions circassiennes dans la structure dramaturgique ajoutent des effets de distanciation spécifiques : les acrobaties de Thomas Bodinier, la chute de l'acteur interprétant le sultan assassiné (de trois bons mètres de haut, dos au groupe qui le réceptionne). L'agencement du décor lui-même, concentré aux deux extrémités les plus éloignées, composé de chaises empilées sur quatre bons mètres de hauteur,

¹KATEB Y., *Boucherie de l'espérance : œuvres théâtrales, textes établis par Z. CHERGUI*, Paris, Ed. du Seuil, 1999.

² Propos recueillis dans le cadre d'entretiens réalisés avec François Fehner, fondateur de l'Agit Théâtre, entre janvier et avril 2014.

³ *Id.*

fournit aux acteurs l'occasion de faire montre d'adresse physique : montées et descentes, jeux perchés ou surplombants, notamment. Les entrées-sorties disposées en quatre points produisent des effets burlesques – clownesques –, comme celui de la course poursuite qui finit par engager l'ensemble des acteurs, dont un, incarnant pour la scène, un joggeur semblant avoir été téléporté d'un parc ou d'un jardin public vers le lieu de l'action (les montagnes palestiniennes). Cet ensemble d'éléments circassiens est très directement relié aux spécificités structurelles, *structives* du lieu de spectacle itinérant, mais les choix humains sont aussi orientés en continuité de cette hétérotopie du chapiteau.

Théâtre choral

Le tout forme un chœur, des acteurs aux techniciens, des spectateurs aux musiciens – « on a remis tout le monde sur le plateau »¹-, les frontières sont floues, mouvantes. *Boucherie de l'Espérance* est un spectacle choral, réalisé avec la société civile, des acteurs non-professionnels sont associés à des comédiens, des circassiens – Thomas Bodinier, acrobate de la compagnie Singulière – et des musiciens. Cette démarche n'est pas anecdotique – elle n'est pas attachée à cette seule pièce – ou uniquement liée à la structure textuelle de Kateb Yacine, qui s'y destine, au demeurant ; elle est au contraire présente depuis la création de l'AGIT. François Fehner a toujours procédé de la sorte, depuis son travail avec les Saltobrank du Lido, jusqu'aux distributions altérées, hybrides intégrant « punks et chanteurs de rock »² dans les équipes de comédiens de métier. Pourquoi des « punks » ? Réponse claire : « Parce que ce sont les seuls capables de supporter les conditions de vie du théâtre itinérant »³. Dans ces choix, l'énergie vitale et la nécessité individuelle d'être en scène supplantent les autres critères plus académiques ou techniques : le politique est censé venir de la vie. Il s'exprime jusque dans les rapports de mise en scène et de dynamique de groupe, dans le travail de création : l'hétérogénéité des horizons personnels constitue, dans les relations, le « côté un peu rugueux [des] confrontations »⁴. L'hybridation des équipes est aussi une recherche d'enracinement dans la vie sociale : « Le comédien c'est quelquefois un caméléon, qui est un peu asexué de la vie, qui ne se revendique de rien ». Composer un groupe intégrant des individus d'horizons socioprofessionnels différents enrichit le dialogue créatif.

¹ Propos recueillis dans le cadre d'entretiens réalisés avec François Fehner, fondateur de l'Agit Théâtre, entre janvier et avril 2014.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

Péri représentation et dialogisme

Le quotidien du chapiteau ainsi que celui du vécu des hommes et du lieu s'impriment sur la représentation et lui communiquent une intensité particulière, proche de celle de l'hospitalité nomade : « La coutume exigeait qu'à l'arrivée dans l'*aïl*¹ et au départ, on invite les gens à prendre le thé. Un cercle solennel se formait pendant une heure paisible pour renforcer les liens d'amitié. »² L'exercice dépasse la notion de convivialité. Avant la représentation, l'orchestre ponctue et agrmente le temps de mise en place qui se transforme en désordre chaleureux : les spectateurs investissent l'espace de la scène pour se placer en face ; l'on en voit certains discuter, d'autres monter, descendre, traverser le plateau, revenir, repartir. Les gradins ont été préalablement garnis de coussins aux couleurs bigarrées, la toile du chapiteau abrite et protège avec bienveillance. Les acteurs sont déjà présents et des contacts visuels s'établissent avec un naturel non feint. L'issue de la représentation sera du même ordre. Pour François Fehner, il s'agit de « retrouver cette ambiance et cette agora du cirque »³. L'ensemble a pour résultat de créer des conditions de réception empreinte de décontraction et de sérénité. Nous sommes loin des décorums et des lumières froides de beaucoup de théâtres en dur, ici, dans l'hétérotopie itinérante, l'atmosphère est à la fois vivante et feutrée, elle invite au voyage du spectacle à venir. Se greffe l'idée d'« un être-ensemble, avec un objectif commun et poétique »⁴. L'Agit Théâtre ne conçoit son action que dans l'instauration, pour tous, d'une « capacité d'accéder à l'art et de le fabriquer, d'être créatif, d'être créateur. »⁵

La volonté de décloisonner pour mêler et faire dialoguer – professionnels et amateurs, comédiens et non comédiens, techniciens et acteurs, spectateurs et artistes-artisans, *etc.* – rejoint en partie les pratiques et constructions sociales nomades d'un spectacle réalisé et vécu par tous, avec une redistribution complète des sphères techniques, artistiques et esthétiques : « Les compagnies itinérantes, de par la nature même de leur mode de vie nomade (ponctuel ou permanent), proposent un modèle alternatif à une société sédentaire, urbaine et compartimentée »⁶

Cette structuration, nous venons de le voir, peut contribuer à générer de la politicalité, qui est celle du *structif*, dérivée des conditions matérielles et sociales du lieu mobile et de

¹ Aïl : campement nomade (langue touvas, Mongolie)

² TSCHINAG G., *La Fin du chant*, *op. cit.*, p. 31.

³ Propos recueillis dans le cadre d'entretiens réalisés avec François Fehner, fondateur de l'Agit Théâtre, entre janvier et avril 2014.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ Groupe de travail sur l'itinérance des arts du cirque, *Rapport collectif d'étude*, Hors-les-Murs, 1999, p. 63

l'organisation humaine ; elle est une des raisons d'être de l'AGIT qui « existe parce que tout le monde est engagé dans l'acte artistique »¹

D'autres démarches, plus exogènes que celle-ci, témoignent d'une démarche politique originale ; nous en proposons une analyse dans la partie suivante où sont abordées les questions de contestation et de subversion dans le cadre ambigu des nomadismes intellectuels, puis au sein de la scène nomade vécue.

¹ Propos recueillis dans le cadre d'entretiens réalisés avec François Fehner, fondateur de l'Agit Théâtre, entre janvier et avril 2014.

4. Du nomadisme intellectuel¹ à la politicalité nomade

a. Frontières des nomadologies² sédentaires

« Dans le domaine de la culture, le système totalitaire nouveau se manifeste précisément sous la forme d'un pluralisme harmonieux ; les œuvres et les vérités les plus contradictoires coexistent paisiblement dans l'indifférence. »³

Révolte domestiquée, subversion et alternative absorbées, transgression neutralisée : cette énumération caricaturale constitue une somme de quelques uns des reproches et jugements les plus communément portés à l'encontre de la scène contemporaine, estampillée politique ; elle exprime aussi une part des doutes de notre siècle, vis-à-vis de l'authenticité et de la qualité de l'engagement fait artiste. Interrogations légitimes, surtout si l'on considère que, « de même que la magie est une révolte contre le sacré, le théâtre est une révolte contre l'ordre établi. »⁴ Dans cette mise en question de la politicalité des œuvres, la scène nomade semble tracer des lignes originales, propres à déjouer les « appareils de capture »⁵ de l'Etat et de la logique néolibérale.

Dans ce contexte d'institutionnalisation, toute contestation ou, *a fortiori*, toute subversion est neutralisée et récupérée, voire absorbée par l'Etat. Les formes proposées plongent trop souvent dans l'abscons, voire même l'hermétisme, et rebutent par trop d'aridité :

Car si le divertissement, le rire, la vis comica ont constitué les éléments déstabilisateurs des idéologies dominantes de jadis, il semblerait que, à l'ère du théâtre d'art subventionné, cette force

¹ Le concept de *nomadisme intellectuel* a été introduit par Kenneth White, en 1987, dans son ouvrage, WHITE K., *L'esprit nomade*, Paris, Librairie générale française, coll.« Le livre de poche », 2008. Il met un nom sur un ensemble d'apports anthropologiques assez convergents, dus à plusieurs auteurs : Pierre Clastres (*La société contre l'Etat*, 1974) ; Jean Duvignaud, Paul Virilio et Georges Perec (revue Cause Commune, Nomades et vagabonds, 1975) ; Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Mille Plateaux*, Traité de nomadologie, 1980). A leur suite, beaucoup d'auteurs se sont emparés de ce que Jean-Loup Amselle dénonce sous le nom d'« idéologie du nomadisme » (AMSELLE J.-L., *Rétrovolution : essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, coll.« Un ordre d'idées », 2010.). D'horizons très distincts – voire opposés -, l'on peut citer : Jean Borreil (*La raison nomade*, 1993), Jacques Attali (*L'homme nomade*, 2003), Michel Maffesoli (*Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, 2006), Yuri Slezkine (*Le siècle juif*, 2009).

² « Ce qui manque, c'est une nomadologie, le contraire d'une histoire », In DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« Capitalisme et schizophrénie », n° 2, 1980, p. 34.

³ MARCUSE H. et M. WITTIG, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 4, 1970, p. 86.

⁴ DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadriges », n° 296, 1999, p. 588.

⁵ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 527.

de déstabilisation, [...] soit un peu trop retranchée dans un espace bien moins accueillant que l'ancien théâtre de foire.¹

Certains artistes sédentaires – dans le but avoué d'échapper à cette capture programmée – prennent pour modèle le nomade, notamment par ce qu'ils identifient, chez lui, de subversif : « Ce qui est vivant aujourd'hui dans la création surgit hors de l'institution, dans son envers. Et l'étranger passe, nomade, errant, transfrontalier, apportant de nouvelles manières de voir le monde. »² Mais la domestication culturelle ramène ces dispositions au rang de postures idéalistes ou romantiques ; on remarquera, par exemple, le flou de l'énumération qui tend à amalgamer *nomade, errant et transfrontalier*. La réalité sociale vécue est tout autre : « 2014, année du Théâtre du Radeau en Pays de la Loire bénéficie d'un soutien dans le cadre des années thématiques du Conseil Régional des Pays de la Loire ».³ Subvention et labellisation constituent ici, pour les Etats, des « appareils de capture »⁴ à l'efficacité redoutable.

A sa création, le projet européen du Campement est voulu par ses concepteurs, François Tanguy et le Théâtre du Radeau, comme une « machine campement », qui « est avant toute chose une *machine de guerre*, une stratégie de nomadisme invasif. »⁵ Le propos est alors très clairement politique : « On aura cherché à faire jouer au Campement un rôle de foyer subversif en prise avec le réel »⁶, mais il débouche sur un « échec relatif » : « Le Campement fut de fait en contradiction avec son propos et en proie à un certain immobilisme. »⁷ Alix De Morant rapporte les propos de Chantal Boiron, portant son jugement sur le dispositif du Campement, à Strasbourg : « Ce fut une énorme déception. Le reproche adressé à François Tanguy et au Radeau est très significatif : vous êtes venus faire la révolution et vous êtes partis sans nous donner les moyens de la faire. »⁸ Le fait est que « sis à l'ombre des grandes institutions théâtrales, engin lourd et coûteux en raison de son importance, il fut difficile au Campement de maintenir l'équilibre précaire de l'*être-ensemble* »⁹. Au sortir d'un bilan mitigé, le devenir de ce dispositif européen a vu ses ambitions se réduire : « Aujourd'hui la

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 188.

²TANGUY F., ENTRETIEN IN MULLIEZ L., *Les Lieux éphémères du spectacle vivant en milieu rural. Structures mobiles et arts de la rue*, Université Pierre Mendès France Grenoble 2/Institut d'Etudes Politiques, Grenoble, 2006, p. 68.

³ Sur la page d'accueil du site de la Fonderie/Théâtre du radeau - <http://www.lafonderie.fr/theatre-du-radeau/>

⁴ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 527.

⁵ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 317.

⁶ *IBID*, p. 318.

⁷ *ID.*

⁸ *ID.*

⁹ *ID.*

tente, telle qu'elle réside, alliée aux compétences des circuits officiels, sert simplement de cadre aux tournées des spectacles de François Tanguy dont elle protège l'âme errante »¹.

François Tanguy, chantre d'un *nomadisme intellectuel*, fait très certainement sienne la conclusion du *Traité de nomadologie*² de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

ce ne sont pas les nomades qui ont le secret : un mouvement artistique, scientifique, « idéologique », peut être une machine de guerre potentielle, précisément dans la mesure où il trace un plan de consistance, une ligne de fuite créatrice, un espace lisse de déplacement.³

Mais, si tel est le cas, c'est, d'une part, oublier le rôle que jouent les déterminismes sociaux et les mécanismes de construction sociale de la réalité⁴, et d'autre part, faire abstraction des interactions entre mode de vie et capacité d'extériorité – trivialement, n'est pas nomade qui le décrète, quand bien même avec force étayage philosophico-métaphysique.

En revanche, l'incorporation réussie de l'altérité nomade, dans tout ce qu'elle comporte de prise de distance et d'indépendance vis-à-vis de toutes les formes de pouvoir peut, en théorie, constituer dans certaines propositions artistiques, un socle de résistance et de non-consentement. Mais l'extériorité, encore une fois, ne se programme pas, elle se vit, et c'est précisément cette existence qui structure sa *machine de guerre*, sa puissance subversive. Alexandre Bouglione-Romanes rapporte, dans *Un peuple de promeneurs*, un dialogue qu'il aurait eu avec un député royaliste roumain ; l'échange tourne autour d'une « grande qualité » nomade :

Je tiens à vous dire par honnêteté que je n'aime pas beaucoup les Tziganes. Je lui demande : Pourquoi ? Il me dit : Ce serait trop long à expliquer, mais pour résumer, je dirais que votre peuple n'a aucune qualité. Et pendant trente minutes il nous dit des horreurs sur le communisme. Quand nous nous quittons, je lui dis : Vous pensez vraiment que les Tziganes n'ont aucune qualité ? Le député : Je le pense vraiment. Je lui dis : Si les Roumains avaient été des Tziganes, combien de temps aurait tenu le régime communiste ? Il réfléchit un instant et dit : Ça n'aurait pas tenu huit jours. Il me prend dans ses bras et me dit : Vous m'avez donné une leçon. Votre peuple a une grande qualité.⁵

¹ DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, op. cit., p. 318.

² DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 527.

³ *IBID*, p. 526

⁴ Déterminismes définis par la sociologie de Pierre Bourdieu, avec notamment les concepts d'habitus, champ et capital culturel ; mécanismes de la construction sociale de la réalité décrits par la sociologie de Peter Berger et Thomas Luckmann, avec les concepts de socialisation primaire, secondaire, typification.

⁵ BOUGLIONE-ROMANES A., *Un peuple de promeneurs*, op. cit., p. 41.

Cette carence en qualités – celles que le pouvoir reconnaît comme telles : docilité, discipline, conformisme social – peut être lue, « dans son envers », comme un surplus et une force de changement ou *a minima*, de résistance ; comme souvent, le point de vue crée l'opinion. A ce sujet, les régimes totalitaires ne s'y trompent pas. L'exemple du sort qui a été réservé aux tsiganes, sous le nazisme est en cela tristement signifiant : le totalitarisme ne peut tolérer le nomade. Dans le cas de l'Allemagne nazie, l'argument racial servait une motivation conjointe, celle de faire disparaître un peuple qui était une extériorité, par essence, incontrôlable.

Mais la scène contemporaine ne s'inspire que marginalement de ces structures culturelles nomades ; une part importante des artistes sédentaires, s'ils ne sont pas déjà aliénés politiquement, se tournent plutôt vers la transgression provocatrice, comme geste artistique et politique. Mais cette démarche n'a rien de politique car elle ne pose et n'expose aucun conflit censé impliquer citoyen, groupes sociaux et pouvoir. La transgression se trouve noyée, absorbée dans le maelstrom culturel dominant, aussi vain qu'ostensiblement agité ; les gesticulations finissent, en général, par se sédimenter docilement :

Il faut souligner [...] que les caractères choquants qui lui [ndr : l'art transgressif] sont propres (depuis l'hermétisme, et un contenu sexuellement explicite jusqu'à la misère psychologique, et aux expressions ouvertes de contestation politique et sociale, qui dépassent tout ce qu'on aurait pu imaginer aux moments les plus extrêmes du haut modernisme) ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance mais se sont eux-mêmes institutionnalisés et se retrouvent jouer à l'unisson de la culture publique officielle de la société occidentale.¹

Cette indifférence généralisée neutralise, en effet, toute idée de changement social. Le caractère totalitaire se trouve dans l'évitement de tout conflit, donc de toute confrontation de laquelle pourrait naître une nouvelle pensée politique. « Par la provocation, on négativise surtout, par le risque on aspire au dépassement affirmatif. »² Mais le risque déserte les scènes conventionnées ou tout simplement sédentaires ; il est très nettement du côté des artistes nomades, qui, au-delà du défi physique – voir en cela l'exemple du cirque traditionnel et de ses prouesses acrobatiques – vivent un risque social parfois extrême, de par les choix de mode de vie effectués et assumés.

¹ JAMESON F., *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris les éd, coll. « D'art en questions », 2007.

² BANU G., « La Nouvelle Subjectivité », *Alternatives théâtrales*, Avril 2005, N°85-86, p. 4.

Inlassablement, la scène contemporaine s'interroge sur la place de l'alternative et de la subversion – grands thèmes politiques – dans ses nouvelles propositions artistiques :

Dès lors, face à un monde en état permanent d'inversion – du fait de la duplicité même de l'idéologie libérale, n'ayant de cesse de convertir toute valeur d'usage en valeur marchande –, quelle place reste-il pour l' ancestrale inversion théâtrale ? Quelle place pour l'équivocité, pour la subversion, tout simplement : pour l'alternative ?¹

La question est bien posée dans les termes ; sur le plan de la politicalité, elle invite à se pencher sur « l'alternative » que pourrait constituer la scène nomade. Deux voies semblent s'offrir : celle de la marge des démarches contre-culturelles néo-nomades et celle des extériorités des arts vivants nomades.

b. Extériorité et inerties nomades

C'est un constat pour la plupart des nomades : « Il n'y a plus réellement cette liberté dans notre façon de bouger, de travailler... Tout est contrôle. »² La question de l'extériorité est donc aussi une question d'inertie résistante à la destruction d'un mode de vie et de cultures spécifiques. De manière générale, la critique est neutralisée par l'intrusion du néolibéralisme dans toutes les sphères de l'humain : « Cette nouvelle et prodigieuse expansion du capital international a fini par pénétrer et coloniser jusqu'à ces enclaves précapitalistes (la Nature et l'Inconscient) qui offraient des points d'appui extraterritoriaux et archimédéens à une effectivité critique. »³

Comme le rapportent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur *Traité de nomadologie*⁴, l'Etat est défini, dans une analyse de Georges Dumézil, comme porteur d'une dualité : « Celle du roi-magicien, celle du prêtre-juriste. [...] le despote et le législateur, le lieu et l'organisateur. »⁵ Cette structure bicéphale n'est pas le siège d'oppositions conflictuelles,

¹ BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, op. cit., p. 61.

² Interview d'un père de famille circassien, IN SALIMA H., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, op. cit, p. 76.

³ JAMESON F., *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 86.

⁴ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 434.

⁵ DUMEZIL, G., *Mitra-Varuna*, p. 118, IN DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 434.

mais plutôt le théâtre de relations « sans hostilité, sans mythologie de conflit »¹. Dans ce milieu d'intériorité, les deux pôles de l'appareil d'Etat s'expriment et occupent chacun respectivement une partie de la fonction, sans qu'il y ait conflit entre eux, malgré leur caractère antithétique. C'est la complémentarité qui prévaut. Une contestation ou une opposition ne peut donc venir que d'une extériorité. Elle est la seule base sur laquelle la machine de guerre², vecteur de subversion, peut échapper au contrôle : « L'Etat, c'est la souveraineté. Mais la souveraineté ne règne que sur ce qu'elle est capable d'intérioriser, de s'appropriier localement. »³ Il existe, dans cette extériorité, des groupes qui parviennent à se soustraire à cette domination. Selon G. Deleuze et F. Guattari, dans l'Histoire, ces entités sociales ne pouvaient qu'être nomades et c'est aussi en cela qu'elles sont combattues par l'Etat :

Une des tâches fondamentales de l'Etat, c'est de strier l'espace sur lequel il règne, ou de se servir des espaces lisses comme d'un moyen de communication au service d'un espace strié. Non seulement vaincre le nomadisme, mais contrôler les migrations, et plus généralement faire valoir une zone de droits sur tout un extérieur.⁴

Les artistes nomades correspondent à la définition de la machine de guerre – machine de subversion – : « L'existence nomade effectue nécessairement les conditions de la machine de guerre dans l'espace. »⁵ L'espace nomade se distingue de l'espace d'intériorité étatique, par son indétermination : c'est un « espace lisse »⁶ qui s'oppose à l'espace des sédentaires, « strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures »⁷ Le mode de vie nomade est créateur d'une extériorité ; il induit ainsi une pensée détachée des contingences de l'appareil d'Etat, et en cela offre des voies d'opposition et de subversion. Le nomade se distingue du sédentaire et du migrant, dans les principes et conséquences qu'il construit comme réalités sociales. En outre, pour lui et à la différence du *sédentaire-mobile*, un point n'est jamais un but, mais un relais, une façon de ponctuer le trajet, de le rendre possible. Dans le champ des arts vivants, l'itinéraire des artistes nomades s'oppose à la tournée des sédentaires ou des mobiles. L'habitat – et le mode de vie dans son ensemble – sont mobilisés pour ce trajet qui est la raison d'être de l'existence nomade : « La vie nomade est intermezzo. Même les

¹ DUMEZIL, G., *Mitra-Varuna*, p. 118, cité IN DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 434.

² DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 434.

³ *IBID.*, p. 445.

⁴ *IBID.*, p. 479.

⁵ *IBID.*, p. 471.

⁶ *IBID.*, p. 472.

⁷ *ID.*

éléments de son habitat sont conçus en fonction du trajet qui ne cesse de le mobiliser. »¹ Mais le nomade est donc à distinguer de l'homme mobile : « Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. »² L'homme nomade est même casanier, dans le sens où il se trouve perpétuellement chez lui, mais dans un espace lisse, indéterminé ; par opposition, le sédentaire vit d'alternance entre un chez-soi et un extérieur balisé, délimité, contrôlé. En cela, le nomade est porteur d'un « mouvement absolu, c'est-à-dire la vitesse. »³ : le nomade *est* vitesse. Ce type de mouvement « appartient essentiellement à sa machine de guerre »⁴ : il est déterritorialisé de manière permanente et cette caractéristique lui confère une autonomie vis-à-vis de l'Etat. La force d'inertie du nomade réside non pas dans une immobilité, mais dans une extériorité et un état de vitesse absolue.

c. Machine de guerre : le char d'assaut-roulotte du cirque Werdyn

*Quand nous sortons de la tente,
notre œil regarde
à perte de vue.*⁵

Nous l'avons vu précédemment, Gilles Deleuze et Félix Guattari évoquent une puissance de subversion politique qui, selon eux, ne peut être qu'« extériorité » ; ils la spécifient par le terme de « machine de guerre » et ils ont « cru trouver chez les nomades une telle invention »⁶. Ils posent enfin comme axiome qu'elle « est extérieure à l'appareil d'Etat »⁷.

¹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 471

² *IBID.*, p. 472.

³ *ID.*

⁴ *ID.*

⁵ Parole nomade recueillie par BOUZAR W., *Saisons nomades*, *op. cit.*, p. 222.

⁶ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 526

⁷ *IBID.*, p. 434.

C'est qu'il existe une altérité nomade difficilement saisissable pour l'esprit sédentaire :

La plupart des idées que nous croyons universelles ont germé dans le fumier de la ville : la philosophie, la politique, le théâtre, l'histoire – mais dans le mouvement brownien des nomades peut se lire autre chose : une manière multiple d'être que ne peuvent saisir nos concepts.¹

Le magnétisme nomade s'exerce aussi sur le sédentaire de par cette altérité qui s'exprime dans tous les espaces : philosophiques, artistiques, politiques. « Que la musique soit l'art traditionnel des Rroms [...] proclame à soi tout seul leur utopie nomade, leur a-territorialité. La musique est l'art par excellence du mouvement. »² Cette altérité est aussi un miroir : « Les Rroms ne désignent pas autre chose que la singularité de chacun. »³ Quelques images et traits fulgurants peuvent guider dans la définition de ces lignes de fuite nomades vers la subversion et l'alternative sociale et politique : le spectacle du cirque Werdyn, *Les quatre saisons de la Tsiganie*, porteur d'altérité émancipatrice ; le court métrage de la compagnie Djungalo Teatro, *Euromapean Nation*, capturant un quotidien d'exclusion⁴ ; la ménagerie simple et volontaire du cirque Pacotille.

Dans *Les quatre Saisons de la Tsiganie*, un char d'assaut se transforme, à vue, en figure de la machine de guerre nomade : une roulotte. Le passage de l'un à l'autre est comme une injonction paisible à la désobéissance civile : s'il est possible de changer les armes en véhicules de liberté, alors rien n'est hors de portée de main, rien n'est figé dans l'acier ou le béton des appareils de capture de l'Etat et du système néolibéral. Contre-point parfait du monde cloisonné, sécurisé, planifié qui nous est proposé – y compris dans le vécu du spectacle vivant institutionnel que l'on nous sert formaté, labellisé et programmé – la démarche de Christophe et Marie Werdyn décloisonne et remet l'humain dans le monde. L'un des liens mobilisés est celui qui nous rattache au monde animal. Le cheval participe évidemment de ce mouvement, mais il est aussi un passeur entre les hommes et entre les cultures : il occupe une place à part dans l'inconscient collectif, et par là même, fédère. Il fait aussi partie intégrante du discours de l'alternative, celle qui parle d'un *Autre* humain, le nomade, l'homme-vitesse, mais aussi celle qui met dans la lumière, un *autre* groupe social, qui trace des lignes radicalement différentes de celles des groupes sédentaires : cosmogonie

¹ WHITE K., *L'Esprit nomade*, Paris, Librairie générale française, coll.« Le livre de poche », 2008, p. 62-63.

² AUZIAS C., *Les Poètes de grand chemin : voyage avec les Rroms des Balkans*, *op. cit.*, p. 367.

³ *IBID*, p. 357.

⁴ Court-métrage visible sur le lien suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=wU4dRBkhATQ> , mise à jour : 05/04/2014

chamanique, liberté vis-à-vis des contrôles étatiques, démarquage par rapport aux codes culturels dominants du spectacle vivant, défi aux normes sociales et économiques.



Char d'assaut/roulotte - *Les 4 Saisons de la Tsiganie* - Cirque Werdyn - 2013

Les cultures (et contre-cultures) nomades portent en elles une subversion *structutive*, produite avec l'impact de l'altérité et de l'étrangeté des pratiques sociales, et beaucoup plus puissante, en terme de force symbolique, que les transgressions programmées de la scène postdramatique ou les gesticulations et postures de révolte labellisée.

Autre exemple de structure contenue dans le magnétisme nomade, le potlatch, phénomène décrit par Marcel Mauss dans son « Essai sur le don », peut être lu comme une machine de guerre radicale face aux valeurs dominantes de la société de consommation imposée, *ad nauseam*, par l'ordre néolibéral. Marcel Mauss et Georges Bataille y voient « un contre-modèle des échanges occidentaux et simultanément l'expression d'une métaphysique centrée non sur l'accumulation mais sur la destruction. »¹ Ce phénomène est peut-être aussi à mettre en rapport avec la tradition ancrée chez certains peuples tsiganes, de brûler la roulotte ou la caravane d'une personne venant de décéder.

L'ensemble de ces pratiques sociales – cela constitue notre hypothèse – diffusent sur les scènes nomades, une subversion latente qui possède l'intensité et l'ancrage cognitif d'une réalité sociale légitimée, à la fois, par les agents issus de l'extériorité nomade et par leurs homologues sédentaires ; en cela, elles semblent constituer des machines de guerre conformes à celles qu'ont imaginées Gilles Deleuze et Félix Guattari. C'est ainsi que « la vie civile

¹ MAUSS M. et F. WEBER, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 2e édition., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », n° 6, 2012.

empiète alors sur le terrain de la politique »¹, et dans le même mouvement, sur le terrain du spectacle vivant.

¹DE MORANT A., article « L'Art de la convivialité », « Théâtres nomades -Arts/Rue/Espaces/Publics », *Scènes urbaines*, 2002, n° 2, p. 46.

Partie II, Conclusion

Le magnétisme nomade vécu par les sédentaires détermine des voies de création spécifiques où repères historiques et philosophiques structurent la pensée créatrice : la lignée de la Bohème revendique des filiations diverses, jusque dans les mouvements actuels ; les idéaux libertaires rejoignent parfois des idéalizations béates. Concernant la question nomade, des essais de provenances et d'auteurs divers défendent des thèses, plus ou moins dérivantes, infondées ou contestables sur le plan scientifique ou éthique : elles forment, selon Jean-Loup Amselle¹, une sorte d'« idéologie du nomadisme » ; elles tracent néanmoins pour beaucoup d'artistes des lignes de fuites pour leurs imaginaires.

Les images affluent aussi, provenant de la production cinématographique. Les films d'Emir Kusturica – « Chat noir chat blanc », « Le Temps des Gitans » – semblent inspirer nombre d'esthétiques scéniques : le spectacle « Nomade » du Cirque Eloize, ou celui de la Compagnie Rasposo, « Parfum d'est ». En outre, d'autres approches, à l'instar de la compagnie Les Frères Kazamaroff, exploitent un matériau documentaire récolté auprès de populations Roms de l'est de l'Europe, afin de nourrir des créations circassiennes ou théâtrales.

Mais au-delà de ces exemples, le cinéma comme média de masse, véhicule dans ses images, des représentations qui sont aussi témoins des sociétés dans lesquelles elles sont produites. Plus largement, ethnomagnétisme et ethnocentrisme se confrontent quelquefois, et se conjuguent même parfois, dans les discours et les créations des artistes sédentaires. L'ethnomagnétisme (néologisme) peut être défini comme le miroir inversé de l'ethnocentrisme. Il se caractérise par une perception idéalisée, par les agents, d'un objet culturel éloigné de la culture de ces mêmes agents.

En renfort ou en correction de ces imaginaires – dans les démarches des artistes mobiles – ou bien en contrepoint – dans les démarches des artistes nomades –, le *structif* imprime des régimes de création et des esthétiques spécifiques aux scènes itinérantes. Le chapiteau en est sa première illustration ; il est promoteur de symboles et pourvoyeur de possibles. Le campement et l'habitat nomade sont eux, plus allusifs, plus enclins à diffuser un état ou un

¹ AMSELLE J.-L., *Rétrovolution : essais sur les primitivismes contemporains*, op.cit.

climat ; ils rayonnent d'effets de péri-représentation. De tous ces lieux (spectacle et habitat), les artistes nomades ont fait leur *chez eux-chez nous* depuis très longtemps et les artistes mobiles tentent, avec plus ou moins de réussite, de leur emboîter le pas. Certains d'entre eux découvrent dans ces modes de production, des valeurs et des vertus tangibles ou au contraire, latentes : force symbolique de l'éphémère, aura et expressivité de la toile, créativité potentielle de la verticalité, hétérotopie dialogique ou subversive.

Le cercle est souvent convoqué dans tous ces dispositifs nomades. Ou bien est-ce lui qui *convoque* ? Question lancinante, tant la scène-cercle détermine à elle seule une énergie unique de présence scénique et de cinématique, nourrie de techniques et d'effets natifs.

Mais la marque du *structif* ne se limite pas au matériel, elle irrigue aussi le social, faisant naître des constructions sociales pour ensuite les corriger ou les renforcer : apprentissage par immersion des artistes nomades *versus* transmission verticale des écoles sédentaires ; continuum de création collective et spectacle souche¹ *versus* création issue de l'artiste démiurge. Un spectacle *souche* évolue au fil de la vie d'une compagnie nomade, souvent familiale. Il suit les évolutions du groupe, ses progrès, ses inventions ; il est le résultat d'un continuum de création, sans cesse en mouvement. Il est *création absolue* dans le sens où la création fait partie de son cadre d'existence instantanée.

Ces traits matériels et sociaux du *structif* influent sur les esthétiques et sur la politicité des productions. Beaucoup d'artistes mobiles se partagent entre la vision citoyenne de l'engagement politique et le positionnement délibérément intégré à un service public de la culture. Il s'agit là de démarches purement endogènes et hétéronomes. En lisière, se dessine peut-être une politicité du *structif* que nous avons cru apercevoir, sous une forme encore allusive ou holographique, dans le travail de l'Agit Théâtre. Elle trace des lignes de dialogisme qui prennent pour principe le décloisonnement des mondes artistiques et sociaux. Dans le champ de la pratique scénique, le propos veut se traduire par un dialogue créatif démocratique, entre professionnels et amateurs, entre représentants de disciplines spécifiques et enfin, entre tenants de cultures et de savoir-faire distincts mais complémentaires. Cette politicité du *structif* se revendique donc volontiers d'une réflexion sur les notions d'identité relationnelle et de *tout-monde*² : « Naître au monde, c'est concevoir (vivre) enfin le monde comme relation : comme nécessité composée, réaction consentie »³ Cette démarche s'inscrit de plain-pied dans la logique d'une identité construite par la relation.

¹ Le mot est de Zé, fondateur du Cirque Pacotille.

² GLISSANT É., *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, coll.« Poétique », n° 4, 1997.

³ GLISSANT É., *L'Intention poétique*, Paris, Ed. du Seuil, coll.« Pierres vives », 1969, p. 20.

Mais il est aussi des politicités se voulant exogènes, certaines, issues d'un nomadisme virtuel, d'autres, portées par des artistes au mode de vie réellement nomade. Malgré la détermination philosophique de leurs agents, les premières sont potentiellement vulnérables vis-à-vis de la domination, et finalement soumises à un régime d'hétéronomie forte : l'ornière de la posture stérile ou démagogique les guette fréquemment. Les secondes, de par l'extériorité et l'inertie nomade qui les étayent, constituent des machines de guerre porteuses à la fois de dialogisme et de subversion, à l'instar du Cirque Werdyn.

CONCLUSION

Il s'agissait d'étudier le magnétisme nomade, d'une part, dans sa forme sociale – la scène nomade – pour en caractériser les déterminants, les constructions et les interactions intergroupes et interindividuelles, et d'en déduire ensuite une analyse de ce que les forces d'attraction-répulsion du champ font apparaître en terme de lignes artistiques et esthétiques, ainsi que d'espaces de politicité.

La confrontation des groupes en présence (artistes nomades, néo-nomades, mobiles), dans leurs spécificités sociales et artistiques, a permis de mettre en évidence une articulation de ce magnétisme nomade, en observant le jeu qui implique deux pôles – ethnocentrisme et ethnomagnétisme – *opposés* en apparence, mais finalement *conjugués* dans les combinaisons sociales et artistiques. L'ethnocentrisme est une vision biaisée par le point de vue. Il est, en l'occurrence, le fait d'agents d'une culture dominante (sédentaire) portant un regard orienté et se livrant à une lecture médiatisée de la réalité sociale d'une culture dominée (nomade) : des erreurs d'interprétation découlent de la position d'observation et d'analyse. Celle-ci prenant pour centre d'inertie, le lieu des valeurs, typification et constructions sociales de la culture dominante, le regard de l'agent subit, en effet, une distorsion de perception. L'ethnomagnétisme procède d'un mode tout différent : il imprime une cécité partielle – ou une sorte de myopie – à la lecture que l'artiste mobile produit du nomadisme. Il y a donc, comme dans l'ethnocentrisme, sujétion à une distorsion de perception mais celle-ci prend alors la forme d'une invention – consciente ou inconsciente – ou bien, d'une reconstitution imaginée de la réalité sociale observée : l'ethnomagnétisme conduit donc à une vision parcellaire ou floue qui donne naissance à un fantasme, en l'occurrence, celui d'un nomadisme idéal. Or, « ce qui fait leur civilisation n'est ni mieux, ni pire que les autres civilisations. »¹

Cette conjonction ethnocentrisme-ethnomagnétisme, en outre, renforce le cloisonnement observé entre les groupes nomades et mobiles-sédentaires : les constructions sociales et typifications des deux groupes jouent, en effet, un rôle important dans l'absence de dialogue interculturel. Mais il est aussi des déterminismes qui structurent ce cloisonnement mutuel des

¹ AUZIAS C., Les Poètes de grand chemin : voyage avec les Roms des Balkans, *op. cit.*, p. 357.

agents et des groupes : les idéologies dominantes liées aux politiques de l'Etat (démocratisation culturelle, accès égalitaire à la culture *pour tous*) sont construites à partir de socialisations primaires robustes, et que peu de socialisations secondaires parviennent à déconstruire ou à corriger. Dans les représentations d'une majorité d'artistes sédentaires, un noyau incompressible et intangible de valeurs issues de la culture dominante maintient ainsi une emprise, laquelle peut être qualifiée de néo-impérialiste. C'est ainsi qu'est accréditée et colportée inlassablement l'idée d'un fossé culturel à combler entre dominants (savants) et dominés (ignorants).

L'itinérance devient alors un moyen de plus, mis au service d'un art citoyen chargé d'une mission civilisatrice. L'objectif déclaré est de diffuser *La Culture* – celle des écoles et des académismes ; celle des institutions (scènes et pôles nationaux, en tête) ; celle des artistes reconnus, sélectionnés et formatés, labellisés et subventionnés, domestiqués et institutionnalisés – auprès d'un public présumé *sans culture* ou issu d'une *sous-culture* systématiquement ignorée ou dévalorisée par les critères dominants. Cette conception est à rebours de l'idée de l'*égalité des intelligences*. Ce principe énoncé par Jacques Rancière s'oppose à toute verticalité dans la diffusion de l'art. Mais toute-puissante et ultra-majoritairement acceptée et intériorisée, la démocratisation culturelle réussit, *in fine*, la gageure d'absorber la contestation, voire la subversion, pour leur donner la forme inoffensive d'un art politique d'Etat : de nombreux artistes réussissent, en effet, à vivre la contradiction qui les fait se déclarer à la fois politisés et chargés d'une mission de service public.

En contre-point, les artistes nomades, tout en cultivant leur invisibilité vis-à-vis des institutions, démontrent par le *structif* de leur mode de vie et de production de spectacles, qu'une alternative à la domestication culturelle existe : artisan d'art plutôt qu'artiste, production à la recette plutôt que subventions, continuum de création plutôt que création *ex-nihilo*, apprentissage immersif plutôt que transmission académique. A l'autonomie de l'art est proposée l'*autonomie tout court* : c'est bien que le nomade est *extériorité*, et non, marginalité ; il a inventé et possède la formule de fabrication de la machine de guerre contre l'Etat. Mais cette subversion *structive* est une force qui fait parfois aussi sa perte, face aux manœuvres nombreuses et croisées – une trame serrée, un « espace strié »¹ – pour programmer ou précipiter sa disparition.

Dans leur pratique de la coercition, les artistes nomades doivent, effectivement, faire face à des logiques de sédentarisation. Mais les artistes mobiles sont, eux, fortement canalisés vers

¹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux, op.cit.*, p. 592.

des démarches de territorialisation. Dans les deux cas, la finalité est d'assagir, domestiquer un art itinérant par nature insaisissable et indépendant. Les appareils de capture parviennent pourtant à soumettre la majorité des agents et des groupes, et affublent leurs activités respectives des noms de l'art d'Etat correspondant : arts de la rue, arts du cirque, art dramatique.

Le *structif* s'exprime aussi dans les traits artistiques : lieux éphémères de spectacle, scène-cercle, traduction spatiale d'un collectif de vie (campement), cosmogonie. Il imprime sa marque en imposant le magnétisme nomade comme contre-norme : fragilité *versus* solidité, inutile *versus* utilitaire, maladresse *versus* efficacité, magie et rêve *versus* rationalité, dialogisme *versus* performance, anachronisme *versus* temporalité néolibérale, *etc.* Semblant s'inspirer de cette altérité nomade, des démarches endogènes s'appuient sur des concepts (en commun, vivre-ensemble, foranité), qui s'avèrent parfois nébuleux ou creux dans les faits. C'est aussi le cas de cette « idéologie du nomadisme » dénoncée par Jean-Loup Amselle¹ (cf. conclusion partie II), et qui se traduit par d'innombrables variantes rhizomiques de nomadisme virtuel. En contre-point de ces approches éminemment sédentaires et dominantes, les collectifs de vie nomades – encore la marque du *structif* – constituent des réalités sociales construites et vivantes. Le nomade seul n'existe pas : le nomade *est* groupe. Cette assertion simple constitue peut-être le principal oubli des « idéologies du nomadisme », en général, et du nomadisme intellectuel, en particulier.

Le travail réalisé est un défrichage qui laisse une part inachevée, car il s'est effectué sur un corpus limité de spectacles. En revanche, de nombreux entretiens non directifs et une bibliographie que l'on a voulue la plus ouverte possible ont compensé ce manque. Mais l'analyse achoppe en partie face à une invisibilité des arts nomades – et notamment des arts tsiganes – qui provoque une méconnaissance, laquelle est expliquée par Jean-Pierre Liégeois : « Contribue à cette méconnaissance le fait que pour gagner sa vie l'artiste nomade a tendance à présenter au public ce qu'il demande »². L'exotique est souvent assimilé à des traits « typiquement tsiganes »³. Il faut préciser que la scène nomade conserve une part cachée ; que Jean-Pierre Liégeois nomme « l'art de vivre » et qu'il oppose à « l'art professionnel » : « L'un est profond, l'autre de surface. L'un est phénomène social total, l'autre une portion isolée. »⁴

¹ AMSELLE J.-L., *Rétrovolution : essais sur les primitivismes contemporains*, *op. cit.*

² LIEGEOIS J.-P., *Roms en Europe*, *op. cit.*, p. 87.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

L'éclairage anthropologique trouve ici l'une de ses meilleures justifications : contribuer à nous faire découvrir ce que le cloisonnement des cultures et des mondes sociaux nous empêche de voir ; nous aider à rapprocher les pans intérieurs et extérieurs de ce même *fait social total*¹. En filigrane se dessinerait pour poursuivre ce travail, l'idée d'une étude qui se concentrerait sur les expressions scéniques des cultures nomades, afin d'en découvrir la richesse, la complexité et la beauté. Dans cette optique, musique et danse sont à inclure, tant elles semblent former le socle de l'expression artistique nomade.

Il s'agit aussi maintenant de dépasser la dénonciation stérile de la domination pour réfléchir aux possibilités qu'offre cette « la mise en œuvre de la capacité de n'importe qui » et cette « qualité des hommes sans qualité. »². Comme Jacques Rancière, nous pensons « qu'il y a plus à chercher et plus à trouver aujourd'hui dans l'investigation de ce pouvoir que dans l'interminable tâche de démasquer les fétiches ou l'interminable démonstration de l'omnipotence de la bête. »³ L'Agit Théâtre et d'autres aussi peut-être ouvrent une voie, celle d'un dialogue interculturel, de l'identité relationnelle et du « tout-monde »⁴. Il est en effet certain qu'un décloisonnement des mondes nomades et sédentaires pourrait déboucher sur des transformations et des apports mutuels, ainsi que sur l'épanouissement de nouvelles formes artistiques émancipées et ouvertes.

Les échanges devraient aussi passer par le *structif* : pratiques de l'itinérance, inventivité du principe de continuum de création, apprentissages immersifs, rapports continus entre vie et art, science concrète de l'interprétation, *etc.* En tout cela, les cultures et modes de vie nomades ont beaucoup à diffuser auprès du sédentaire. En retour, celui-ci aurait certainement à cœur d'apporter son inventivité spécifique, rhizomique et ancrée dans une historicité ainsi que son rapport à l'esthétique, plus philosophique que cosmogonique. « Le propos n'est pas de faire revivre Gengis Khan ou Geronimo, mais de [...] ré-équilibrer la vie humaine, l'habitation humaine, en maintenant face au discours de la civilisation concentrationnaire, un discours de l'ouverture. »⁵

Mais les deux mondes n'ont cure que l'on installe entre eux des ponts – en ce cas, des barques, comme celles de ces marionnettistes chinois et vietnamien qui proposent leurs spectacles au fil de l'eau, seraient de plus sûrs véhicules de médiation –, bien au contraire, les

¹ Concept introduit par MAUSS M. et F. WEBER, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *op. cit.*

² RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 55.

³ *Id.*

⁴ GLISSANT É., *Traité du tout-monde*, *op. cit.*, 1997.

⁵ WHITE K., *L'Esprit nomade*, *op.cit.*, p. 61.

contacts doivent se multiplier en horizontalité et en égalité, sans canaux préconçus et sans autoroutes de diffusion culturelle, de gré à gré et d'artistes à artistes. De *gadjo* à *manushya*.¹

¹ *gadjo* : homme sédentaire en langue Rrom ; *manushya* : homme en sanskrit, et homme nomade dans le sens donnée par son dérivé *manouche*, en France.

BIBLIOGRAPHIE

[Ouvrages]

- ADORNO T.W., É. KAUFHOLZ-MESSMER, J.-R. LADMIRAL, et M. ABENSOUR, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll.« Critique de la politique Payot », 1991.
- AMROUCHE J., M. MAMMERI, et T. YACINE, *Chants berbères de Kabylie*, Paris, l'Harmattan, 1989.
- AMSELLE J.-L., *Rétrovolution : essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, coll.« Un ordre d'idées », 2010.
- AUZIAS C., *Les Poètes de grand chemin : voyage avec les roms des Balkans*, Paris, Ed. Michalon, 1998.
- BARBERIS I., *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Intervention philosophique », 2010.
- BERGER P.L., T. LUCKMANN, D. MARTUCCELLI, P. TAMINIAUX, et F. de SINGLY, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, A. Colin, coll.« Bibliothèque des classiques », 2012.
- BOLTANSKI L. et È. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme : postface inédite*, Nouvelle édition., Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 380, 2011.
- BONTE P., *Les Derniers Nomades*, Paris, Solar, 2004.
- BORDIGONI M., *Gens du Voyage: droit et vie quotidienne en France*, Paris, Dalloz, 2013.
- BOUGLIONE-ROMANES A., *Un peuple de promeneurs*, Cognac (Charente), Le Temps qu'il fait, 2000.
- BOURDIEU P., *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 370, 1998.
- BOURDIEU P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.
- BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du réel, coll.« Documents sur l'art », 1998.
- BOUZAR W., *Saisons nomades*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BUCI-GLUCKSMANN C., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, coll.« Collection écritures, figures », 2003.

- COPANS J., Singly, François de, *L'Enquête ethnologique de terrain*, Paris, A. Colin, 2011.
- CORCUFF P. et F. de SINGLY, *Les Nouvelles Sociologies : entre le collectif et l'individuel*, 3e édition actualisée., Paris, A. Colin, coll.« Sociologies contemporaines », 2011.
- CROZIER M. et E. FRIEDBERG, *L'Acteur et le Système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 248, 1992.
- DARDOT P. et C. LAVAL, *La Nouvelle Raison du monde : essai sur la société néolibérale*, Paris, la Découverte, coll.« La Découverte-poche », n° 325, 2010.
- DEBORD G., *Commentaires sur la société du spectacle, 1988: suivi de Préface à la quatrième édition italienne de La Société du Spectacle, 1979*, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBORD G., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE G., *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, les Éd. de Minuit, 1990.
- DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, coll.« Capitalisme et schizophrénie », n° 2, 1980.
- DE MORANT A. et C. RÉCHARD, *Cahier forain des magnifiques*, Carnières-Morlanwelz; Caen, Lansman ; La famille magnifique, 2010.
- DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », n° 296, 1999.
- FENWICK P., *Un théâtre qui marche: journal 1998-2008 : sept mille kilomètres à pied à la suite d'un théâtre*, Arles, Actes sud, 2010.
- GÉMIER F. et N. COUTELET, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre: anthologie des textes de Firmin Gémier*, Montpellier, Entretemps, 2008.
- GLISSANT E., *L'Intention poétique*, Paris, Ed. du Seuil, coll.« Pierres vives », 1969.
- GLISSANT É., *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, coll.« Poétique », n° 4, 1997.
- GONON A., *In vivo : les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, l'Entretemps, coll.« Carnets de rue », n° 13, 2011.
- GUICHARD H., M. MATHE, C. TROUILHET, et A. CRAYSSAC, *Essais de cirque : le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, Toulouse, Ed. Privat, 2008.
- HUMEAU J.-B., *Tsiganes en France : de l'assignation au droit d'habiter*, Paris, Éd. l'Harmattan, coll.« Géographie sociale », 1995.
- ILlich I. et G.-H. DURAND, *Une société sans école*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

JACOB P., *La Grande Parade du cirque*, Paris, Gallimard, coll.« Découvertes Gallimard », n° 134, 1992.

JAMESON F. et F. NEVOLTRY, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris les éd, coll.« D'art en questions », 2007.

LEE H.-K., *Les Arts de la Rue en France : une logique de double jeu*, l'Harmattan, Paris, 2013.

LEPAGE F., *L'Education Populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu...ou Une autre histoire de la culture*, Cuesmes (Belgique), Editions du Cerisier, 2007.

LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll.« Agora », n° 2, 1985.

LEVI-STRAUSS C., *La Voie des masques*, Edition revue, augmentée et rallongée de trois excursions., Paris, Plon, 1979.

LIEGEOIS J.-P., *Roms en Europe*, Strasbourg, Éd. du Conseil de l'Europe, 2007.

MAFFESOLI M., *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, 2e éd., Paris, La Table ronde, 2006.

MARCUSE H. et M. WITTIG, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 4, 1970.

MAUSS M. et F. WEBER, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 2e édition., Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », n° 6, 2012.

MOUSSA S., *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, l'Harmattan, coll.« Histoire des sciences humaines », 2008.

NEVEUX O., *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, la Découverte, coll.« Cahiers libres », 2013.

PANOFSKY E. et P. BOURDIEU, *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, 2e édition revue et corrigée., Paris, les Éditions de Minuit, coll.« Le Sens commun », 1974.

PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain, de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, coll.« Collection & », 2004.

PEZIN P., *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Vedas (Hérault), L'Entretiens, 2003.

PHILLIPS E.D. et A. ZUNDEL-BERNARD, *Les Nomades de la Steppe*, Paris Bruxelles, Éditions Sequoia, coll.« Les premières civilisations », 1966.

RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RANCIERE J., *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, coll.« Fait et cause », 2004.

RANCIERE J., *Malaise dans l'Esthétique*, Paris, Galilée, coll.« La philosophie en effet », 2004.

REDON G., *Sociologie des Organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan, 2006.

SAVARY J., A. BERCOFF, et J. PRAYER, *Album du Grand magic circus*, Paris, P. Belfond, 1974.

SONREL P., *Traité de scénographie : évolution du matériel scénique, inventaire et mise en scène du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, eutres scènes en usage*, Paris, O. Lieutier, 1943.

STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur., Paris, Gallimard, coll.« Art et artistes », 2004.

STEWART M. et P. WILLIAMS, *Des Tsiganes en Europe*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll.« Ethnologie de la France », n° 25, 2011.

SWIFT A., A. PERRY, et F. NAGEL, *Paroles de nomades*, Paris, Éd. Autrement, 2002. 2008.

THIBAUDAT J.-P., *Dromesko : souvenirs d'Igor baraquement d'utilité publique, Saint-Jacques-de-la-Lande*, Arles, Actes Sud, coll.« L'impensé », 2010.

VILAR J. et A. DELCAMPE, *Le Théâtre, service public: et autres textes*, Paris, Gallimard, 1986.

WEBER M., J. CHAVY, et É. de DAMPIERRE, *Économie et société*, Paris, Pocket, coll.« Agora », 2003.

WHITE K., *L'Esprit nomade*, Paris, Librairie générale française, coll.« Le livre de poche »,

[Ouvrages collectifs]

ASSOCIATION FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE, G., Sylvie CONGRÈS, S. PROUST, et HARMATHÈQUE, *Les Usages de la sociologie de l'art constructions théoriques, cas pratiques: 2e congrès de l'association française de sociologie, 2006*, Paris, L'Harmattan, 2007.

COULANGEON P., *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éd. La Découverte, 2013.

JOLLY É. et P. SABOT, *Michel Foucault : à l'épreuve du pouvoir vie, sujet, résistance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Philosophie contemporaine », 2013.

PINTO E. et P. BOURDIEU, *Penser l'Art et la Culture avec les sciences sociales : en l'honneur de Pierre Bourdieu séminaire 2001-2002*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll.« Série philosophie », 2002.

[Travaux universitaires]

BOULLE L., *C'est quoi ce cirque*, Mémoire de Master 2 Politiques culturelles, IEP, Grenoble, 2012.

BURETTE A., *Le Théâtre itinérant. Autonomie, moyens et réseaux de diffusion*, Mémoire de Master 2 Management des Organisations culturelles, Paris Dauphine, Paris, 2013.

DELAGE M., *Les Petites Formes dans le théâtre forain d'aujourd'hui : dispositifs et pratiques de l'intime*, Mémoire de master II Recherche - Histoire et théorie du phénomène théâtral, Aix-Marseille, Aix Marseille, 2012.

DE MORANT A., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle - Etudes théâtrales, Paris X, Nanterre, Paris, 2007.

DE MORANT A., *La Scène itinérante, émergences, résurgences*, Mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre, 1999.

GEOFFRE M., *De la nécessité de créer des formes structurées de soutiens aux arts itinérants*, Mémoire de Master 2 Management du Spectacle Vivant, Université Bretagne Occidentale, 2006.

ISMAIL N., *Esthétique nomade. la ligne, Deleuze et Klee*, Thèse de doctorat Esthétique, science et technologies des Arts, Paris VIII - Vincennes, Paris, 2009.

LACORNERIE Z., *Spectacles nomades et attaches sédentaires*, Mémoire de Master 2, Université P. Mendes France, IEP Grenoble, 2009.

LECUYER J., *Territoires de Cirque : outil de légitimation des arts du cirque via la production et la diffusion*, Mémoire de Master II Sciences humaines et sociales, Information, communication, Lille 3, Lille, 2011.

MULLIEZ L., *Les Lieux éphémères du spectacle vivant en milieu rural. Structures mobiles et arts de la rue*, Université Pierre Mendes France Grenoble 2/Institut d'Etudes Politiques, Grenoble, 2006.

[Articles]

AUBIN E., « L'Habitat saisi par le droit », *Etudes Tsiganes*, 2001, n° N°15, p. 4-8.

- AUBIN E., « L'Urbanité en défaut », *Etudes Tsiganes*, 1996, n° 7.
- BANU G., « La Nouvelle Subjectivité », *Alternatives théâtrales*, Avril 2005, n° N°85-86.
- DATTAS L. et A. BOUGLIONE-ROMANES, « Culture et communication », *Etudes tsiganes*, 1995, n° 5.
- DE MORANT A., *Spectacle vivant, itinérance et territoires: portraits d'une décentralisation alternative, étude de Gaël Bouron (Opale - CNAR Culture)*, CITI., Paris, 2008.
- GILLE M., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, 2001, Volume 56, n°2.
- GRUSS A., « Le Cirque, mode de vie », *National Géographic France*, mars 2003, n° 42.
- JOURDHEUIL J., « Le Culturel, forme de gouvernement », *La Croix*, 04/07/2008.
- JOURDHEUIL J., « Le Théâtre immobile », *Libération*, 31/05/1987.
- DE MORANT A., « Théâtres nomades -Arts/Rue/Espaces/Publics », *Scènes urbaines*, 2002, n° 2.
- NAPO, « Théâtres nomades », *Scènes urbaines*, 2002, n° N°2, coll.« Hors-les-Murs ».
- PROVOT B., « Exorciser l'impossible réconciliation », *Etudes Tsiganes*, 1998, n° 11.
- SALIMA H., « L'Identité culturelle des gens du voyage », *Sauvegarde de l'enfance*, 2001, Volume 56, n°2.
- SZCZYGLAK G., « Nomadisme, mondialisation et universalité : le dédale de l'identité contemporaine », *Chaire MCD*, janvier 2003, vol. 2003-01, n° 2003-01, coll.« Chaire de recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie ».
- TACKELS B., « Circle Around , article « chapiteau » », *Stradda*, 2009, n° 12, p. 3.

[Actes – Colloques - Rapports]

- CITI, « Convergences », *4es Rencontres professionnelles du théâtre itinérant*, Nantes, CITI, 2006.
- DORNY S., J.-L. MARTINELLI, H.-A. METZGER, et B. MURAT, *Financement du spectacle vivant. Développer, structurer, pérenniser, Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, Mars 2012*, Paris, 2012.
- FREYDEFONT M., « Théâtre ambulant : nouvelles formes, nouveaux lieux » ? Colloque de Loches, Orléans, HYX, 1997.

GONON A., Y. FLOCH, et P. LEBRUN-CORDIER, « Arts de la rue : la diffusion est morte, vive la diffusion ! », Châlon-sur-Saône, Hors-les-Murs, 2010.

GROUPE DE TRAVAIL SUR L'ITINERANCE DES ARTS DU CIRQUE, *Rapport collectif d'étude*, Hors-les-Murs, 1999.

LECLERE G., « L'Itinérance et la foranité. Théâtre itinérant et nouveaux territoires urbains », Bruxelles, CITI, 2012.

REDOR M.-J., *Roms, Tsiganes et gens du voyage : actes du colloque de Caen, 24 et 25 novembre 2011*, Paris, Mare et Martin, coll.« Droit public », 2013.

[Œuvres littéraires]

TSCHINAG G. et I. LIBER, *Chaman*, Paris, Métailié, coll.« Bibliothèque allemande », 2012.

TSCHINAG G., D. PETIT, et F. TORAILLE, *La Fin du chant*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2005.

[Œuvres cinématographiques]

CARNE, M., PREVERT J., *Les Enfants du Paradis*, 1945

GATLIF, T., *Liberté*, 2010

GATLIF, T., *Latcho Drom*, 1993

GATLIF, T., *Les Princes*, 1983

KUSTURICA E., *Chat noir, chat blanc*, 1998

KUSTURICA E., *Le Temps des gitans*, 1989

TATI, J. *Parade*, 1974

[Documents audiovisuels]

BARRAULT J-L, *Interview & Portrait 6/6 (en français)*, Emission « Destins » réalisée par

DUMUR J, TORROCINTA C, LAGRANGE J-J, 1974, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=ZbojKhb8KwI>

CARATY P., *La Transmission des savoirs dans une famille de voyageurs*, CRDP, 2012.

FARGIER J.-P., A. ROMANES, SANSEVERINO, M. BORDIGONI, D. REINHARDT, et S. AMIC, *En passant par la Bohème*, Édition vidéo Rmn-Grand Palais [éd., distrib.], 2012.

GROULT G., *Un public de 14 juillet. 1946-1968 : Les années fondatrices de la décentralisation du théâtre*, INA, 2006.

PAINLEVE J., *Le Grand Cirque Calder, 1927*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	5
I. MAGNETISME NOMADE ET CHAMP SOCIAL	9
INTRODUCTION.....	9
1. AGENTS, GROUPES NOMADES, INSTITUTIONS	11
a. <i>Les cultures nomades et l'Etat</i>	11
b. <i>Décentralisation, démocratisation, biodiversité culturelle</i>	16
c. <i>Sélection, formatage et marchandisation</i>	22
d. <i>Artistes invisibles, artistes reconnus</i>	28
2. TYPOLOGIE DES GROUPES	32
a. <i>En extériorité : les artisans nomades historiques</i>	32
b. <i>Dans la marge : les collectifs néo-nomades</i>	33
c. <i>Un groupe institutionnalisé : les arts mobiles</i>	35
d. <i>Entre-deux en devenir</i>	36
3. CORRESPONDANCES, DISTANCES, RUPTURES	39
a. <i>Désintéressement relatif et simplicité volontaire</i>	39
b. <i>Précarité des artistes du spectacle vivant, exclusion des nomades</i>	40
c. <i>Créer pour vivre, vivre pour créer</i>	44
d. <i>Autonomie vs hétéronomie</i>	47
e. <i>Territoires : haltes ou ancrages ?</i>	53
4. DE LA DOMESTICATION CULTURELLE : LES APPAREILS DE CAPTURE.....	58
a. <i>Assagir : des saltimbanques aux « arts de la rue »</i>	58
b. <i>De l'avènement des « arts du cirque »</i>	62
c. <i>Vers une « AOC » du théâtre itinérant ?</i>	66
PARTIE I : CONCLUSION	70
II. VECTEURS DE CREATION ET POLITICITE DANS LE MAGNETISME NOMADE	73
INTRODUCTION.....	73
1. LE NOMADISME VU PAR LES SEDENTAIRES : IMAGINAIRES, LIGNES DE FUITE.....	75
a. <i>Rêves d'ailleurs, utopies, pulsion d'errance</i>	75
b. <i>Du creuset de la Bohème aux idéaux libertaires</i>	79
c. <i>La légèreté, l'éphémère et l'absolu nomade</i>	82
d. <i>Imaginaires cinématographiques : « Le Temps des Gitans » (Emir Kusturica, 1988), « Les Princes » (Tony Gatlif, 1982)</i>	84
2. LA MARQUE DU « STRUCTIF ».....	96
a. <i>Lieux de spectacle et habitat</i>	96

b.	<i>Cercle</i>	100
c.	<i>De la transmission des savoirs et de l'apprentissage libre</i>	103
d.	<i>Modes et processus de création</i>	107
3.	POLITICITES ENDOGENES	111
a.	<i>De l'artiste itinérant dans la Cité</i>	111
b.	<i>Un art politique de service public ?</i>	113
c.	<i>Dialogisme social : en commun, vivre-ensemble, foranité</i>	116
d.	<i>Pour une politicalité du « structif » : l'Agit Théâtre</i>	119
4.	DU NOMADISME INTELLECTUEL A LA POLITICITE NOMADE	124
a.	<i>Frontières des nomadologies sédentaires</i>	124
b.	<i>Extériorité et inerties nomades</i>	128
c.	<i>Machine de guerre : le char d'assaut-roulotte du cirque Werdyn</i>	130
	PARTIE II, CONCLUSION	134
	CONCLUSION	137
	BIBLIOGRAPHIE	142
	TABLE DES MATIERES	150

RESUME

Ce travail a pour objet d'étudier le magnétisme nomade, comme phénomène d'attraction/répulsion des représentations et imaginaires produits, à partir des regards portés sur les cultures, les cosmogonies et les modes de vie nomades, par un individu ou un groupe sédentaire. En sont analysées les composantes sociales, esthétiques et politiques, au sein du secteur du spectacle vivant. L'approche est transdisciplinaire et décloisonne, dans l'esprit des « cultural studies » : sont mobilisées des méthodes d'enquêtes et d'analyse ethnologiques, sociologiques et sociohistoriques, ainsi qu'un corpus de connaissances en théorie et esthétique théâtrales, analyse des spectacles et des processus de création, philosophie et histoire des arts vivants.

La scène nomade est aujourd'hui le fait, d'une part, d'artistes nomades et d'autre part, d'artistes mobiles. Les artistes nomades – de tradition et de culture ou bien, néo-nomades – ont lié intimement leur mode de vie à leur démarche artistique. A l'opposé, les artistes mobiles ont choisi l'itinérance artistique, sans pour autant abandonner leur mode de vie sédentaire. Deux mondes coexistent – nomade et mobile-sédentaire – se croisent, circulent en parallèle, entrent parfois en collision, s'interpellent, se dénigrent, se jalourent, se fantasment, se rêvent, s'idéalisent ou se diabolisent mutuellement, mais rarement, trop rarement, se parlent. Nous essayons de tracer des voies de dialogue interculturel, qui pourraient s'avérer être des outils de décloisonnement des groupes sociaux et des mondes artistiques : pour la mise en partage, dans un espace d'égalité, d'une richesse technique et culturelle aujourd'hui morcelée.