

Création partagée dans une ville laboratoire

Texte prononcé lors du colloque « Les Arts du spectacle au prisme du développement durable », 8-10 mars 2017, Théâtre de la Cité Internationale.

Organisation : Daniel Urrutiaguer

Louise Roux et Frederico Nepomuceno

Université Paris 8, Scènes du monde, création, savoirs critiques

Introduction

Nous allons ici présenter une pratique de recherche-crédation menée au Brésil depuis 2015 par Frederico Nepomuceno et Louise Roux. Deux années consécutives, sur une durée de trois mois, les artistes-chercheurs ont investi une gare désaffectée de la ville de Barra do Pirai (ville moyenne de l'État de Rio de Janeiro) pour créer deux spectacles théâtraux *in situ* avec les habitants. L'abandon de la gare a été le signe d'un délaissement du patrimoine culturel et architectural commun et d'un effondrement institutionnel lié à l'absence de représentations politiques et sociales solides. L'action théâtrale qui y est développée cherche à restaurer ce lieu, à la fois physiquement - en le rendant viable mais aussi en le réinventant esthétiquement - et symboliquement - en écrivant et en jouant son histoire, en lui redonnant sa force structurante pour la ville comme un espace de rencontres, de débats et d'échanges.

Il y a dans cette pratique une résonance évidente avec le travail du metteur en scène brésilien Antonio Araujo qui a établi à São Paulo un constat transposable en France : le théâtre (ou du moins un certain théâtre) paraît déconnecté de la vie, uniquement fréquenté par ceux qui le font, en vase clos. Lorsqu'il utilise la ville comme toile de fond, comme scénographie, Araujo veut « redonner au théâtre sa dimension publique qui a tendance à disparaître aujourd'hui » (Fernandes, 2016 : 41). Comme le commente Silvia Fernandes, il s'agit de choisir « des lieux forts, imprégnés de mémoire collective, où le théâtre puisse encore fonctionner comme noyau émotionnel et imaginaire de la communauté » (Fernandes, 2016 : 30). Et comme Araujo le souligne lui-même, le risque est toujours de tomber dans la « spectacularisation » de la ville. Le théâtre *in situ*, au cœur d'un patrimoine délaissé, lui accorde un nouvel usage. Mais là où le metteur en scène Araujo revendique de se limiter à un rôle d'artiste, notre recherche tend à

devenir action : nous débordons la réappropriation - de l'espace urbain, de la mémoire collective - pour tenter de générer une restauration.

L'aboutissement de cette restauration ne se veut limité ni au résultat final d'un projet architectural, ni à la destination précise d'une œuvre théâtrale achevée. Nous pensons cette restauration comme la gestation d'une poétique, fécondée par le croisement entre l'art, la science et les populations. Elle serait forgée par les expériences collectives *in situ* qui se matérialisent et disparaissent, en affirmant l'aspect immersif et processuel qui guide les principes de la recherche-action. Il s'agirait de renverser l'idée selon laquelle, dans une pratique *in situ*, le contexte accueillerait et modifierait la création, pour la poser en ces termes : la création peut-elle accueillir le contexte et le transformer ? Les espaces publics investis peuvent-ils être pris en compte dans une optique de développement culturel durable, dans le sens où la création pérenniserait l'action engagée ? Pouvons-nous déployer une création artistique qui contribue à la dynamisation culturelle et à la soutenabilité de ces espaces en conjuguant la mise en place d'outils d'aide à la décision sur la conservation et la valorisation du patrimoine culturel ? Serait-elle capable d'agir sur la restitution de la qualité de ces lieux et sur leur réhabilitation comme espace public, en évitant l'échec des préservations patrimoniales concentrées uniquement sur la récupération des édifices¹ ? D'un point de vue anthropologique, il faudrait alors réattribuer l'usage que l'artiste fait de ces espaces en tant que produit culturel spécifique. Il s'agirait d'observer comment *une mise en scène* et *une dramaturgie urbaines* façonnent réciproquement une dimension culturelle nouvelle, dans un rapport de « proxémie » (Hall, 1971 : 12), qui lie l'homme à la création des espaces urbains. Alors, la recherche-crédation valorisant le processus au détriment de l'œuvre achevée, devrait-on redéfinir le statut de la création contemporaine face à une réalité socioéconomique fondée d'abord sur l'appréciation des mérites artistiques ?

Pour présenter notre recherche et tenter de répondre à ces questions, nous nous proposons d'interroger notre expérience au prisme des perspectives avancées par le réseau COST (European Cooperation in Science and Technology)² et reprises par Daniel Urrutiaguer dans

¹UNESCO, « *Cultura e desenvolvimento sustentavel no Brasil* » <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/cultura-and-development/>, consulté le 05/07/2017.

² COST, *Culture in, for, as Sustainable Development*, Jyväskylä, Jyväskylä University Press, 2015.

l'argumentaire du colloque « Les arts du spectacle au prisme du développement durable »³. Il s'agira donc de se demander de quelle façon notre pratique s'inscrit *pour, par* et *dans* le développement durable.

La pratique *in situ*, pour le développement durable

Un lieu. La gare.

La gare de Barra do Pirai a été désaffectée en 1996, parallèlement à la privatisation du réseau ferroviaire brésilien. Sans aucun projet concret de réhabilitation de ses locaux après sa fermeture, le bâtiment est resté pendant vingt ans enseveli dans l'oubli. Jalon du progrès économique, symbole de la modernité et, invariablement, facteur prépondérant de l'évolution urbanistique de la ville, la gare, qui a autrefois inspiré des artistes comme Tarsila do Amaral⁴, Blaise Cendrars⁵ et Oswald de Andrade, se trouve actuellement oblitérée dans une configuration urbaine troublée.

Édifié au milieu du XIX^{ème} siècle, le bâtiment d'architecture éclectique est répertorié depuis 2010 comme patrimoine culturel ferroviaire par l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN)⁶. Nous constatons donc un paradoxe institutionnel : d'un côté l'institutionnalisation du patrimoine culturel, de l'autre l'abandon institutionnalisé. En subissant le désarroi institutionnel provoqué par la dissolution, la liquidation et l'extinction du Réseau Ferroviaire Fédéral (RFFSA), la société barrense, dont la culture était essentiellement ferroviaire, vit à l'heure actuelle une crise de son modèle car elle n'a pas réussi à faire jouer son héritage patrimonial dans une optique de développement culturel durable.

Un paradoxe. La restauration.

On peut ici ouvrir la réflexion aux analyses de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre sur les nouvelles formes de l'enrichissement capitaliste. Les sociologues s'attachent à montrer comment la désindustrialisation des pays occidentaux a conduit à réinvestir le passé pour lui accorder une valeur monétaire déterminée par son originalité, son unicité et sa puissance

³ « Les arts du spectacle au prisme du développement durable », Colloque international organisé par l'Université Lumière Lyon 2, l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et la Burgundy School of Business ; Théâtre de la Cité internationale, Paris, 8-10 mars 2017.

⁴ Tarsila Amaral, *Barra do Pirai*, huile sur toile, 1924.

⁵ Blaise Cendrars, *Feuilles de route*, in *Poésies Complètes*, Paris, 1944, Ed. Denoël.

⁶ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/503>

mémorielle⁷. L'importance économique prise par la *forme collection*, englobant à la fois la culture, le luxe et la patrimonialisation (Boltanski, Esquerre, 2017 : 294) peut semer un doute sur les enjeux de notre action *pour* le développement durable (à l'instar de multiples initiatives qui, prônant le développement durable, entrent de plein pied dans cette économie de l'enrichissement).

Notre action pourrait s'apparenter à ce que les sociologues nomment la « patrimonialisation provoquée », lorsque l'effet patrimonial est suscité par l'implantation d'établissements nouveaux, tels que musées ou centres culturels, ou par l'organisation d'événements (festivals, commémorations, etc.). En outre, se trouvent de nombreux cas où un environnement jugé jusqu'à une période récente comme dénué de tout intérêt et voué à la casse – souvent un ancien lieu de production industrielle – est réhabilité de façon à être réorienté vers des activités artistiques ou culturelles susceptibles de donner lieu à des démonstrations d'ordre « évènementiel » (Boltanski, Esquerre, 2017 : 38).

L'évènementiel dont il s'agit n'est pas à dissocier de la peur de l'« esthétisation de la ville » évoquée par Araujo. Sortir des lieux institutionnalisés de la culture ne signifie certainement pas sortir de l'économie de la culture. Les risques que de telles actions soient utilisées (ou réalisées, inconsciemment, dans ce sens) pour le « développement territorial »⁸, le tourisme ou l'évènementiel, sont réels. Bien que le tissu socio-économique d'une ville comme Barra do Pirai soit loin de celui des campagnes françaises citées en exemple par Boltanski et Esquerre, le processus de restauration du patrimoine, architectural et mémoriel⁹, est effectivement et volontairement généré par notre action. Mais par l'implication des habitants,

⁷ « Tandis que les objets industriels se rendent descriptibles par le truchement d'une combinaison de standards, c'est-à-dire par une forme de codification, les objets de collection se rendent, quant à eux, descriptibles par le truchement de récits qui rappellent, notamment, les conditions dans lesquelles ils sont apparus et les personnes qui les ont créés ou auxquelles ils ont appartenu. La *narrativité* fait partie de leur manière d'être au monde. » (Boltanski, Esquerre, 2017 : 283)

⁸ « Plus généralement, la patrimonialisation est devenue une technique de « développement territorial » avec ses experts en « stratégies de développement local » qui savent « révéler » les « actifs territoriaux » et mettre en valeur le « potentiel » qu'ils recèlent. Ils ont pour instrument la « relance » qui transforme l'héritage dormant en patrimoine actif, en stimulant la capacité des acteurs « à s'approprier l'histoire, quitte à la transformer. [...] C'est cette exploitation systématique du passé par la « relance » que les experts appellent « l'innovation patrimoniale » » (Boltanski, Esquerre, 2017 : pp. 39, 40).

⁹ L'importance de la « narrativité » dans l'élaboration de la valeur des objets de la *forme collection* a notamment de quoi nous interpeller. En effet, la *dramaturgie urbaine* que nous mettons en place pour la création des spectacles, s'inspirant de l'histoire du lieu, de la mémoire collective et des souvenirs individuels, permet au bâtiment de se doter d'une « présentation narrative » (Boltanski, Esquerre, 2017 : p. 294)

Cependant, la *forme narrative* qui émane des créations est, d'une part, poétique (trouée, faite d'images et d'impressions), d'autre part volontairement conflictuelle et paradoxale : elle s'attarde sur les épisodes tabous, les non-dits et les tensions liées au lieu.

l'immersion des artistes-chercheurs et un dialogue actif, notre recherche tend à envisager un autre vécu de la ville.

Des perspectives. Reconstruire le passé, envisager le futur.

Par ailleurs, la ville de Barra do Pirai ne dispose pas de théâtre, pas plus qu'elle n'offre à ses habitants la possibilité de développer une pratique théâtrale. Il nous est apparu évident qu'un terrain fertile s'offrait à nous. La gare nous permettait de mettre l'art en dialogue avec la société, avec la population, selon les modalités d'un théâtre immersif qui cherche son ancrage dans la cité et révèle « un désir collectif », pour reprendre l'expression de Marcel Freydefont (2011).

Depuis 2015, cette recherche-action a permis de réaliser deux processus collectifs de création théâtrale qui ont ouvert de nouvelles perspectives en offrant une place au théâtre dans la ville durant les temps de résidences et en générant la création d'une compagnie théâtrale locale¹⁰. Mais ce qui rend l'expérience véritablement inédite est la façon dont elle a suscité une socialité urbaine inusuelle en occupant l'espace de la ville.

Pour ce faire, la dimension immersive de notre travail est une condition *sine qua non* : s'inscrire dans l'espace social commun, celui de la vie quotidienne des habitants, permet d'acquérir une connaissance des structures propres au territoire. Notre action s'est voulue un médiateur pour la transformation de la réalité socioculturelle de Barra do Pirai. A l'origine de cette méthodologie se trouve l'idée de durabilité et de localité. Autrement dit, la réalisation de processus de création *in situ*.

Le théâtre doit être vu ici dans son aspect processuel. Le processus est une expérience commune vécue dans l'échange entre l'artiste et la population. Son ancrage dans l'espace de la ville doit être perçu comme le noyau d'une activité artistique qui transforme les relations socio-spatiales du milieu urbain. C'est ainsi qu'en ouvrant la gare à l'élaboration d'un travail artistique dont la production se fait avec la population, nous cherchons à générer des actions qui tissent des relations avec d'autres espaces environnants et à instaurer une socialité nouvelle dans la dynamique urbaine.

¹⁰ La Compagnie Théâtrale Colonizart, rassemblant plusieurs acteurs présents dans les projets, a été fondée en 2015. Le groupe a trouvé un lieu pour développer ses activités artistiques. Il s'agit d'un petit entrepôt alloué au groupe à titre gratuit et à durée indéterminée par un entrepreneur. Son fonctionnement présente un bon niveau d'organisation, avec une programmation trimestrielle soutenue. La compagnie offre des ateliers de théâtre gratuits aux enfants et aux adolescents deux fois dans la semaine, trois heures par jours et crée des petites formes de théâtre de rue.

Une fois amené à l'espace de la scène, le bâtiment historique devient le protagoniste de l'œuvre théâtrale par le biais d'une mise en scène urbaine. Il est le point de départ de l'élaboration d'une dramaturgie qui valorise l'évolution du contexte socio-historique de la ville, invariablement indexé à la mémoire collective de ses habitants. En ce sens, notre recherche-action met l'accent sur le désir utopique¹¹ de s'approprier les espaces de la ville, de les réhabiliter par l'action théâtrale et de les faire exister dans l'espace de la scène. Ainsi, en s'intéressant à la gare, à son architecture, à son histoire, à sa valeur culturelle et patrimoniale, notre action vise à concevoir une « scène qui n'existe pas » selon la définition de René Allio¹².

Une action rendue possible *par* le développement durable.

Implication du secteur public

Précisons que l'objectif de notre action n'est pas de faire des occupations sauvages des espaces de la ville et que nous ne sommes pas non plus dans une logique de squat. Au contraire, il existe une volonté de dialoguer au préalable avec les autorités responsables.

Après avoir effectué l'ensemble de visites et d'enquêtes obligatoires pour connaître les biens et services de l'institution publique, nous avons réussi à créer un système intra-organisationnel d'entraide en reliant trois secrétariats¹³ (Éducation, Culture et Travail et Développement économique) de la Mairie à notre action.

Notre intervention dans la gare a été favorisée par un accord amiable avec la mairie de Barra do Pirai, grâce à laquelle nous avons pu bénéficier d'aides en nature (moyens humains et techniques, alimentation, transport) et être mis en relation avec d'autres partenaires institutionnels (écoles municipales, école technique, associations communautaires, syndicat de commerçants) facilitant la mobilisation de la population.

¹¹ En suivant la définition de l'utopie, rappelée par Freydefont (2011), comme « un lieu qui échappe à ce que l'on connaît, un lieu qui n'existe pas encore, "là", mais qui existe – ou qui peut exister – "ailleurs". »

¹² René Allio, « Une Scène qui n'existe pas », Les Lettres Françaises, 24 octobre 1963.

¹³ Le Secrétariat municipal de culture, loisir et tourisme de Barra do Pirai, propose un calendrier annuel d'activités artistiques calé sur les dates festives et/ou commémoratives de la municipalité, et/ou sur les jours fériés nationaux et régionaux. Les artistes programmés viennent majoritairement de l'extérieur et le théâtre n'y figure jamais. Ces activités visent clairement à promouvoir le tourisme et le commerce sans chercher à développer des pratiques artistiques locales.

Cependant, nous avons été surpris de trouver au sein du Secrétariat du travail et du développement économique un programme esquissant une politique culturelle tournée vers une activité artistique offerte à la population. Il s'agit d'un programme éducatif sur la pratique de l'audiovisuel nommé « Lumière, caméra, éducation ». Alors que ce programme implique 19 écoles de la municipalité, réparties entre les secteurs public et privé, les secrétariats de la culture et de l'éducation ne le soutiennent pas. Le programme « Lumière, caméra, éducation » fut sans doute l'activité culturelle qui nous a ouvert des perspectives de rencontre avec la population.

Implication de la population

À chaque fois que nous retournons dans la ville, nous fédérons une vingtaine de personnes autour du projet pour un créneau de vingt heures par semaine, pendant douze semaines, ce qui exige des participants une grande disponibilité. L'engagement qui leur est demandé déborde l'investissement purement artistique. De fait, la première action consista à faire une grande opération-nettoyage dans la gare, avec les personnes du groupe, mais aussi d'autres volontaires, qui se sont mobilisés.

En ce sens, si l'on considère la dimension matérielle du bâtiment, nous pouvons constater que dans l'immédiat notre démarche a su opérer une action délibérément transformatrice de la réalité physique de l'espace. La gare devient ainsi un lieu dans lequel notre action artistique peut se déployer et le centre qui génère la force de décision d'un ensemble de singularités tendant vers des projets d'intérêt commun. Divers liens solidaires ont été créés, permettant au processus de création de se réaliser¹⁴.

Implication du secteur privé

Parallèlement, la fréquentation de la gare a rendu visible cet espace autrefois fermé, ce qui a permis une sensibilisation de la société civile et des investissements du secteur privé. Après la mission de 2015, un entrepreneur en manutention des rails a investi de son propre capital pour faire des travaux d'urgence dans le bâtiment de la gare. En 2016, il est devenu partenaire du projet en mettant à disposition des équipements et du personnel. Des entreprises de bus privées nous ont accordé des tickets gratuits pendant toute la durée de la mission. Une boulangerie a fourni de la nourriture pour le groupe et un logement pour les chercheurs. Les médias locaux (radio, journal) se sont également engagés à communiquer sur le projet.

La mise en place de ce processus intra-organisationnel dans la ville a transformé la gare en un lieu de plus en plus collectif. Des savoirs, des aides, des innovations, des rapports productifs se sont façonnés entre les gens, la société civile, les acteurs culturels et les institutions. Mais si cela a permis de créer deux spectacles *in situ*, nous n'avons eu de cesse de nous confronter au paradoxe institutionnel de la gare. Comment la restaurer et la réhabiliter définitivement, sans entrer dans une économie de l'enrichissement qui valorise le patrimoine

¹⁴ Pour exemple, le partenariat établi avec une école de formation technique et technologique (CVT) du Secrétariat de Science et Technologie de l'Etat de Rio de Janeiro, implantée dans la municipalité. Les élèves inscrits dans les formations en cinématographie et en costume ont leur cours pratiques déplacés de l'école à la gare. Les enseignants adaptent leur programme en fonction de notre création. Ils produisent les costumes des spectacles, la documentation photographique et vidéographique du travail. Tout l'équipement d'éclairage des spectacles est fourni par l'école.

<https://www.youtube.com/watch?v=wy4PZY73PcM>

en vue de générer du profit ? Comment restituer sa qualité institutionnelle, créer de l'espace public et faire en sorte que ce « public » soit aussi « commun » ?

S'inscrire *dans* le développement durable. La communauté à réinventer.

Nous pouvons enfin affirmer que notre pratique s'inscrit *dans* le développement durable, notamment par notre souci de valoriser le patrimoine local en impliquant les habitants sans nous engager dans une démarche de « marketing territorial » (Boltanski, Esquerre, 2017 : 294).

Cependant, après deux ans d'expériences, le problème majeur reste la soutenabilité. Si nous avons pu transmettre une pratique théâtrale, une méthodologie de travail, une approche de la création collective, nous n'avons pas su réunir les compétences et les financements nécessaires pour porter à bien un projet de restauration de la gare.

Afin de tisser des liens solidaires plus soutenus qui dépassent les conditions minimales, à savoir précaires, de soutenabilité de notre action, il faudrait responsabiliser davantage les institutions locales, générer des débats, créer des réseaux et faire se rencontrer différents acteurs afin de favoriser la réalisation d'un projet culturel pour et par la population elle-même. L'artiste n'aurait plus seulement pour rôle de créer des œuvres, de générer du lien social ni de rassembler une communauté autour d'un objectif circonscrit dans le temps : son rôle serait également de réunir des gens capables de réaliser une expertise.

Ayant repéré et nommé ces difficultés, nous proposons une nouvelle hypothèse pour la prochaine mission, qui aura lieu d'octobre à décembre 2017 dans cette même gare. Pour comprendre comment nous l'avons élaborée, il est nécessaire de revenir sur les deux expériences précédentes. Nous avons, pour éclaircir notre démarche, proposé trois concepts : la communauté éphémère, l'agora et le corps social. Ces trois niveaux ne s'excluent pas, ils se superposent au fil des ans.

***La communauté éphémère*¹⁵**

¹⁵ La communauté éphémère est ainsi nommée en référence, d'une part, à la notion de « communauté artistique », présentée dans l'ouvrage dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu (Autant-Mathieu, 2013), et d'autre part, à celle de « collectif éphémère » proposée par Sophie Poirot-Delpech dans le numéro 33 de la revue *Socio-anthropologie*, (publications de la Sorbonne, juin 2016, pp. 9-19). Le groupe ainsi formé n'est pas un « collectif » dans le sens où les décisions sont prises majoritairement par le(s) metteur(s) en scène-directeur(s) de projet, cependant que cette communauté n'a pas non plus vocation à durer dans le temps : elle se renouvelle chaque année et n'est pas l'équivalent d'une troupe. Elle est éphémère. Au sujet de cette inscription des groupes théâtraux dans l'éphémère, à la différence des communautés du XIX^e-XX^e siècle, voir Louise Roux, *L'utopie pragmatique des collectifs théâtraux des années 2000*, in *Socio-anthropologie* n°33, *op. cit.*, pp. 47-59.

La première année, le processus de création concentré sur trois mois a formé une communauté rassemblée par le biais du projet. Dans l'optique temporelle précise de la réalisation du spectacle, cette communauté éphémère est centrée sur la création mais elle ré-agence déjà l'organisation urbaine et sociale. Elle est composée du groupe d'acteurs amateurs qui occupe la gare au moins quatre jours par semaine ; des partenaires du projet qui sont investis dans la création dans un maillage plus lâche ; des artistes-chercheurs qui centralisent les différentes actions.

Au cours de l'expérience de 2015, tout se passe dans la gare. Le but est de transmettre une organisation de travail, de souder le groupe et de découvrir l'espace, basé sur une méthode de construction scénique et dramaturgique pour une création orientée vers l'image. Le cercle est clos. Il est donné à voir lors des représentations, comme reflet possible du corps social.

Si d'un côté la communauté éphémère se dissout après le départ des artistes-chercheurs, d'un autre côté nous pouvons observer des phénomènes isolés issus de cette expérience sensible à travers la formation d'une Compagnie théâtrale, mais aussi la révélation potentielle d'acteurs culturels et sociaux parmi les participants du groupe. L'action immersive et la permanence de l'artiste dans le territoire sur une période prolongée favorise des occasions propices de partage et de convivialité avec les habitants. Elle déclenche un processus cognitif qui renforce la construction d'une réflexion critique et la découverte d'une œuvre en gestation, en passant de l'élaboration d'une méthodologie de travail collectif à la concertation d'un jugement esthétique¹⁶.

L'agora

La deuxième année, la communauté éphémère se retrouve sur le même lieu et sur une même temporalité - quasi ritualisée par l'organisation de travail implantée, tandis que les enjeux de sa pratique artistique et esthétique se renouvellent. Nous en entrevoyons la nécessité d'impliquer davantage la société civile – déjà sensibilisée en partie, et nous favorisons cette ouverture pendant le processus de création. Nous accordons plus d'importance à la dramaturgie, à la documentation et aux rencontres. Nous élargissons le cercle en générant plusieurs actions.

Nous réalisons des dérives selon la méthode situationniste (sorties de la communauté dans les espaces de la ville), dans le but d'observer les tensions provoquées lors du passage de la communauté de la gare à la rue, et d'en extraire des récits qui seront traduits scéniquement.

¹⁶ La responsabilisation des participants et la visée de la prise en charge collective de la création sont un horizon qui n'est pas dénué d'écueils et de difficultés. Nous ne pouvons ici entrer dans les réflexions complexes sur l'émancipation, mais nous renvoyons aux ouvrages de Jacques Rancière ainsi qu'aux réflexions d'Olivier Neveux qui mettent en garde sur l'envers du rôle d'émancipateur. (Rancière, 1997a, 2008b ; Neveux, 2007a, 2013b).

Nous élaborons une dramaturgie collective documentée, mettant également en scène des témoignages d'anciens cheminots, des personnages historiques liés à la gare, à son histoire et aux phénomènes qui ont provoqué sa fermeture, son abandon et la suppression des trains de passagers.

Nous organisons une présentation publique des scènes pendant le processus de création dans le but d'ouvrir la gare à la fréquentation d'un public plus large et d'anticiper la rencontre avec la communauté. Le résultat de cette scène ouverte est très insatisfaisant. Aucune problématique ni action communes ne sont discernables et n'en ressort qu'une certitude de la dislocation des discours sur la ville et sur la gare, une impossibilité des acteurs locaux de se rassembler pour porter un projet dans l'immédiat. C'est cette difficulté qui, entre autres, est mise en scène dans le spectacle.

Enfin, nous favorisons des discussions systématiques après le spectacle. Les débats organisés à l'issue des sept représentations ont révélé une prise de conscience très nette des questions politiques et économiques liées à la gare, et, malgré une sensation d'impuissance justifiée de la part des locaux, une volonté d'action réveillée par le spectacle.

Si la mise en espace de cette arène civile ne nous a pas permis de cerner auprès de la population un projet concret ni pour la restauration ni pour la réhabilitation de la gare, elle a su rassembler l'opinion publique autour d'une mobilisation plus conséquente. Malgré la désarticulation évidente des opinions, pourrions-nous dire que la confrontation d'idées et de discours, à l'occasion de rencontres-débats soutenues par l'action engagée dans la gare et autour du sujet de la gare elle-même, redonnerait au théâtre sa dimension publique qui aurait tendance à disparaître aujourd'hui, comme le souligne Araujo ?

Le corps social

Après l'analyse de l'expérience de ces deux dernières années, nous proposons de revenir et de programmer la gare comme lieu culturel pendant trois mois en 2017. L'hypothèse est qu'en faisant vivre la gare par le biais d'une programmation partagée, la population, les politiques et les spécialistes invités puissent se représenter ce qu'elle pourrait devenir après sa restauration, comme s'il s'agissait d'une maquette.

Prenant en compte les difficultés évoquées plus haut, nous sommes attentifs à le faire en cherchant des soutiens logistiques et financiers au Brésil, des acteurs compétents, qualifiés, qui puissent prendre en charge le projet, et ce dès maintenant : en invitant les associations locales à cohabiter dans la gare et à proposer des activités dans la programmation (cours, événements, etc.) ; en reprenant les deux spectacles créés en 2015 et en 2016 afin qu'ils puissent être visibles

par une grande part de la population ; enfin, en prolongeant l'agora (organisation de discussions et de rencontres autour de la constitution du projet de restauration de la gare comme lieu culturel).

Nous essayerons de montrer que la transformation d'un lieu délaissé en un lieu théâtral, où l'on discute la chose publique et autour duquel ce lieu se structure, peut redimensionner la configuration socio-spatiale de la ville. La création d'un espace public théâtral par la communauté éphémère revitalise le tissu social en accordant un lieu commun dans la ville ouvert à la fréquentation de la société civile. Le corps social gagne en netteté dans la mesure où la communauté assure le développement de pratiques artistiques et culturelles dans l'espace social de Barra do Pirai. Nous espérons ainsi que notre action générera une réelle restauration de la gare qui sera habilitée à accueillir de façon pérenne la création artistique barrense.

Conclusion

Dans cette ville laboratoire, nous avons pu expérimenter la réhabilitation temporaire du bâtiment historique grâce à la pratique *in situ* qui offre des alternatives de constructions scéniques et dramaturgiques tout en débordant le milieu urbain et crée des événements ludiques qui redimensionnent les relations socio-spatiales. Ce redimensionnement, provoqué par l'interférence d'une création collective, a changé la gare en un carrefour de dynamiques relationnelles tout en révélant la possibilité d'instaurer une socialité nouvelle. L'élément central de ce changement se trouve dans l'apparition de la communauté éphémère qui remet en cause les habitus comportementaux dans l'espace de la ville et cherche à réorienter la représentation du corps social. Pour cette raison, il est intéressant d'analyser ce phénomène en ayant comme référence l'expérience commune avec la population locale, puisque sa participation engage une nouvelle façon d'habiter la ville. La dimension politique de l'acte de création ne s'intéresse pas seulement au milieu urbain en tant que site créatif et ludique, elle relève d'une pratique qui interroge la notion de communautés transitoires et leurs trames de pouvoirs au sein de l'espace public.

La restauration de la gare doit être envisagée en mouvance, en corrélation avec la consolidation du corps social qui dérive de l'apparition et de la disparition de la communauté éphémère. Les expériences collectives *in situ*, proposées par cette dernière, fonctionneraient comme une sorte d'organisme régulateur de transformations contextuelles mettant à jour la formation du corps social.

La restauration que nous tentons de générer ne serait possible que sous l'auspice d'un corps social de plus en plus institué, qui décide le nouvel usage qu'il fait du bâtiment, la valeur

attribuée, et qui oriente la destination nouvelle du patrimoine vers sa propre préservation. A l'instar d'Isaac Joseph (1998 :14) qui définit l'espace public comme « un dispositif de dramatisation de l'intersubjectivité pratique qui mobilise toute une série d'artefacts et d'équipements de la pensée et de l'activité », nous approfondissons l'idée d'un théâtre comme agora, en proposant des situations de rencontre qui auraient la capacité de discuter de projets de restauration du patrimoine pour et par la population elle-même et autour duquel se pourrait structurer un monde du développement culturel durable.

Bibliographie

- Autant-Mathieu Marie-Christine, *Créer, ensemble, Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, L'Entretemps, 2013.
- Boltanski Luc, Esquerre Arnaud, *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Gallimard, coll. Essais, Paris, 2017.
- Fernandes Sylvia (dir.), *Antonio Araujo et le Teatro da Vertigem*, PUF, Aix-Marseille, 2016.
- Freydefont Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn* [En ligne], *Déborder les frontières, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>.
- Hall Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Editions du Seuil, 1971.
- Joseph Isaac, *La ville sans qualité*, Paris, La Tour d'Aigues, l'Aube, 1998.
- Neveux Olivier, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007 ; « L'énigme de l'émancipation » *Entretien, Cassandre Hors-champ*, « Communauté (& autres chimères) », n° 95, 2013, pp. 6-13.
- Poirot-Delpech Sophie (dir.), « Des collectifs éphémères », *Socio-anthropologie n°33*, Publications de la Sorbonne, 2016.
- Ranciere Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 ; *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), Paris, Fayard (Coll. « 10/18 »), 2008.