



Module 4

La place des publics

SOMMAIRE

Introduction

Chapitre 1 : Les publics au cœur de la création

- Leçon 1 : capter l'attention
- Leçon 2 : la gratuité
- Leçon 3 : a notion d'expérience
- Leçon 4 : a participation
- Leçon 5 : la nécessité d'une médiation

Chapitre 2 : Les formats spectaculaires

- Leçon 1 : La place du public dans une configuration classique
- Leçon 2 : Détourner les codes
- Leçon 3 : La maîtrise de la jauge
- Leçon 4 : Les modalités d'adresse
- Leçon 5 : L'exemple de la déambulation

Chapitre 3 : De l'action culturelle aux projets de territoire

- Leçon 1 : Les projets d'action culturelle
- Leçon 2 : La participation des publics
- Leçon 3 : Les différents types de projets
- Leçon 4 : S'inspirer du territoire
- Leçon 5 : S'inscrire dans le temps



Module 4

La place des publics > Introduction

Bonjour à toutes et à tous. Nous voici arrivés à la 4ème et dernière semaine de ce MOOC.

Au cours des leçons précédentes, vous avez découvert les enjeux de la dramaturgie et de l'espace. On va maintenant explorer une thématique tout aussi fondamentale : la relation au public.

Cette question est un élément-clé de la création dans les espaces publics, les espaces du public. C'est une préoccupation permanente pour les artistes comme pour les programmeurs.

Quelle place donner au public, comment gagner son attention, comment l'impliquer, comment gérer ou conduire ses déplacements, comment composer avec ses comportements parfois imprévisibles ?

Ces questions seront illustrées par de nombreux exemples. Comme d'habitude, ce thème se décline en trois leçons.

On abordera dans un premier temps 5 problématiques qui structurent la relation aux publics dans la création hors les murs et qui influencent la réception d'une production artistique : les manières de capter l'attention, la gratuité, le concept d'expérience et les enjeux de la participation et de la médiation.

La deuxième leçon explore les procédés concrets de mise en scène de la place du public dans les spectacles, qu'ils soient statiques ou dynamiques. Nous verrons comment différentes configurations peuvent façonner l'expérience du public.

La troisième leçon aborde les notions d'action culturelle et de projets artistiques de territoire, qui constituent une autre réalité de rencontre avec les publics, autant pour les artistes que pour les spectateurs.

Alors, laissons entrer le public... Et bonne semaine !



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > Capter l'attention

La création hors les murs est un terrain d'invention formidable qui ouvre des possibilités infinies. Mais elle doit intégrer des contraintes et des contextes qui influent sur l'œuvre.

Choisir de faire irruption dans l'espace public, avec son histoire ou ses usages parfois très marqués, c'est accepter de surprendre un public qui n'est pas forcément averti. Cela implique donc de penser et d'anticiper la place des publics dans la proposition. Tout est possible et les artistes inventent mille manières de composer avec les publics.

À chaque fois, la question de l'adresse au spectateur se posera de manière très différente : on ne traite pas un spectateur seul, guidé dans la ville avec son téléphone portable, comme un groupe d'une vingtaine de personnes invitées à dormir en pleine forêt...

Quel que soit le format, le défi pour l'artiste est de réussir à capter l'attention du public et à la garder active le plus longtemps possible.

Faire exister une proposition artistique dans un environnement qui n'est pas prévu pour l'accueillir, c'est aussi accepter les imprévus. Alors que dans une salle de spectacle, le comportement des spectateurs est assigné et généralement peu discutable, il est clairement plus mouvant dans l'espace public : il y a des publics très dissipés, d'autres qui manifestent leur adhésion, des spectateurs habitués aux déambulations qui savent se positionner et d'autres qu'il faudra davantage guider.

Au fil de la proposition, les artistes vont devoir absorber, s'adapter aux perturbations ou aux réactions inattendues, sans entraver le déroulement de la proposition artistique.

L'artiste en espace public est en permanence sur le qui-vive.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > La gratuité

Dans la création en espace public, les professionnels ont tendance à utiliser le terme public au pluriel : ils parlent *des* publics. Ce recours au pluriel traduit en fait une volonté presque structurante du secteur : celle d'atteindre un public large et diversifié.

La tradition de gratuité reflète bien ce souci permanent. En effet, la plupart des spectacles ou des installations en espace public sont totalement libres et gratuits.

Pour les artistes, pour les programmeurs, pour les directeurs de festivals ou les élus, cet accès gratuit à la production artistique est un acte politique en soi.

C'est une façon d'ouvrir ces pratiques à des personnes qui habituellement ne se tournent pas vers l'art : soit pour des raisons économiques, soit parce qu'elle n'ont pas les codes socio-culturels et symboliques pour aller vers le théâtre.

Les études sur les publics des festivals des arts de la rue montrent que cette stratégie est efficace. Leur public est plus diversifié que dans d'autres formes de spectacle vivant. Les publics de la danse ou du jazz correspondent souvent à des profils socio-professionnels ou d'âge assez homogènes.

Les festivals de rue arrivent à faire se côtoyer des personnes aux origines sociales, économiques et culturelles variées. C'est d'autant plus vrai quand les artistes ou les programmeurs choisissent d'implanter leurs propositions dans des quartiers populaires.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > La notion d'expérience

Dans la création hors les murs, on utilise souvent le terme d'expérience. En effet, la liberté dont on dispose dans l'espace public permet d'imaginer des situations inédites, quasiment impossibles à reproduire en salle.

De la même façon, chaque spectateur reçoit les œuvres en fonction de sa sensibilité ou son histoire : une même situation peut donc être vécue comme des expériences tout à fait distinctes et singulières par deux spectateurs différents. Cette notion d'expérience est très présente dans les sociétés occidentales. On parle même d'un paradigme expérientiel qui traduit à quel point la notion s'est imposée dans le langage courant.

Aujourd'hui, les marques cherchent à vendre leurs produits en mettant en avant des expériences : en conduisant telle voiture, vous expérimenterez la joie et la liberté des grands espaces, si vous utilisez ce smartphone vous afficherez une personnalité « *so creative* ».

Le développement récent des technologies nomades a renforcé ce paradigme car elles sont de plus en plus pensées pour les utilisateurs - user experience en anglais. Si les artistes n'échappent pas au monde qui les entoure et sont sans nul doute influencés par cette omniprésence de l'expérience, c'est la même chose pour les spectateurs qui expriment un goût prononcé pour les situations sensibles qui les mettent en scène.

Cela se traduit par des créations engageant le corps et tous les sens du spectateur dans la proposition artistique. Par exemple, on leur bande les yeux, on les invite au silence, ou à se boucher les oreilles. Ils peuvent alors s'immerger dans un environnement particulier ou participer à une expérience collaborative.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > La participation

À partir du moment où les artistes s'affranchissent de la séparation entre la zone de jeu et la zone de réception, la question de la participation des spectateurs se pose.

Elle n'est bien sûr pas obligatoire et de nombreux spectacles n'attendent rien du public si ce n'est d'être là, aux côtés des artistes. Le degré de participation va donc varier considérablement d'une proposition à l'autre.

Dans les déambulations par exemple, si le public ne se met pas en mouvement et ne joue pas le jeu de suivre, c'est toute la proposition artistique qui est menacée. À l'autre extrême, certains artistes créent des spectacles qui reposent entièrement sur la participation des spectateurs.

C'est le cas de l'auteur et metteur en scène catalan Roger Bernat. Dans *Domini public*, des spectateurs, équipés de casques audio, se voient poser des questions sur leurs goûts personnels, sur leur situation familiale ou professionnelle. En fonction de leurs réponses, on leur propose de se regrouper entre personnes qui ont apporté des réponses similaires. Chacun découvre la réponse des autres et au fil du spectacle, des connivences se construisent entre spectateurs. Bernat utilise ce dispositif pour interroger la diversité du corps social, pour questionner aussi le libre arbitre et le fonctionnement démocratique.

L'enchaînement des questions et le développement des situations conduisent les spectateurs à une interrogation et, parfois, à un sentiment de malaise : suis-je obligé de faire ce que l'on me demande ? Le contexte d'un spectacle justifie-t-il que je le fasse ? Puis-je désobéir ?

La notion d'obéissance à la consigne est au cœur de ce spectacle. Celui-ci n'existe pas sans la participation du public – puisqu'il n'y a pas d'autre interprète sur scène, mais certains spectateurs refusent de se conformer au dispositif - ce qui est aussi une manière de participer.

On voit bien que ce type de situations soulève de nombreuses questions éthiques : le public n'a pas à être instrumentalisé, manipulé ou exposé sans l'avoir choisi. Ce qui peut sembler banal du point de vue de l'artiste (être touché physiquement) ne l'est pas nécessairement du point de vue du spectateur.

Il ne faut jamais oublier que ce n'est pas un complice acquis et qu'il a clairement le droit d'exercer son libre arbitre. C'est à l'artiste de créer une complicité, une relation juste et appropriée avec le public. Ce travail passe par la scénographie, la mise en scène et la façon de s'adresser aux spectateurs.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > Témoignage Vera Maeder

Je dirige la compagnie hello!earth avec Jacob Langaa-Sennek. Notre travail est transdisciplinaire, donc nous collaborons avec des profils variés : designers, architectes, parfois aussi des philosophes ou des biologistes, en fonction du projet.

Nous créons des situations dans lesquelles je considère que notre rôle d'artistes est surtout de faciliter les situations. Il n'y a aucun interprète au sens traditionnel du terme. Il s'agit surtout pour nous de donner des instructions, de créer le cadre qui va permettre à un événement d'avoir lieu.

Dans nos créations, nous cherchons vraiment à mobiliser le public, à lui donner de vraies responsabilités : être réellement disponible à la rencontre de l'autre, et à celle de la ville...

Nous leur offrons les cadres qui les mettent en condition de recevoir.

Pour le dire simplement, ce sont les participants et leur expérience qui font exister l'oeuvre.

On pourrait aussi dire que c'est d'abord l'expérience qu'ils traversent qui fait l'oeuvre.

Dans nos créations, on joue aussi beaucoup avec l'idée d'une sensibilité extra-quotidienne. On essaye de créer des situations dans lesquelles les participants deviennent présents à eux-mêmes.

Comme nous venons du milieu de la danse, nous mobilisons ce bagage, qu'on pourrait qualifier de somatique, pour mettre l'accent sur les corps et les rendre présents.

Et dans certains cas, cette notion de présence est déjà de la co-création. Rien que le fait de se regarder les uns les autres en ayant pleinement conscience, peut déjà faire naître beaucoup de choses.

Dans nos projets, nous intégrons souvent une action qui, par exemple, provoque un dialogue entre les participants, ou entre les participants et d'autres acteurs locaux. Et il arrive que les participants construisent vraiment quelque chose ensemble.

Notre dernier projet s'appelle la NUIT, imaginer une société post-capitaliste en dormant. Dans ce projet, le public arrive sur place à 20h00 et la NUIT se termine le lendemain matin vers 10h00. On passe donc 14 heures ensemble.

L'action consiste simplement à se préparer consciemment au moment du coucher, se préparer à ce moment où on lâche prise collectivement, c'est vraiment ce qu'on fait chaque soir. C'est un moment de décrochage où on perd le contrôle, pour plonger dans l'inconnu.

On prend donc ce moment : à la fois comme une action très concrète, comme un point de départ, mais aussi comme une métaphore pour imaginer une société post-capitaliste...

C'est comme aller dans un nouveau lieu que nous ne connaissons pas encore.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > La nécessité d'une médiation

Il ne suffit pas de proposer un geste artistique hors les murs pour qu'il touche, comme par magie, les habitants d'un quartier. C'est tout l'enjeu de la médiation, c'est-à-dire le travail de préparation et de sensibilisation en amont d'un projet. C'est une étape cruciale, au même titre que la communication autour de l'événement.

On pourrait penser que se produire dans l'espace public permet de créer naturellement un contact direct avec la population. Pourtant, cela n'a rien d'une évidence. Alors que dans une salle de spectacle la convention de réception des œuvres est plutôt naturelle, pour les œuvres en espace public elle est toujours à construire.

Le travail de médiation consiste à préparer le terrain à la venue d'un spectacle ; Il **crée les conditions de rencontre entre une œuvre et des publics**.

La médiation est assurée par différents acteurs : les équipes techniques qui installent, des chargés de relation aux publics dont c'est le cœur de métier, mais aussi souvent les artistes eux-mêmes. Pour les formes participatives en particulier, il doit souvent y avoir une préparation intense en amont de la présentation.

Cette notion de médiation recouvre aussi des actions de communication mises en place pour annoncer et présenter le spectacle. Cette dimension est souvent gérée par l'organisateur.

Il publie un programme, le diffuse auprès des commerçants, des particuliers, ou sur les réseaux sociaux. Il informe ses partenaires locaux, comme les écoles ou les centres sociaux. C'est un travail essentiel qui détermine en grande partie le nombre et le type de personnes qui vont venir voir le spectacle.

En effet, contrairement à une idée reçue, tous les spectacles dans l'espace public ne s'adressent pas à tous les publics. Tous les thèmes, tous les formats ne sont pas adaptés à un public familial. Un projet peut s'adresser en priorité aux d'enfants, aux

adultes, aux seniors, ou même à des portions de population bien définies.

Dans sa communication, l'organisateur doit déterminer les meilleurs moyens d'informer le public de la nature d'une proposition. Il travaille pour cela en collaboration avec l'équipe artistique.

Le BA-ba est de communiquer clairement la date, l'heure, le lieu de la représentation, en précisant si le nombre de places est limité, s'il faut réserver ou encore si la performance est déambulatoire ou fixe.

Mais revenons à la médiation : elle est souvent indispensable en amont d'un événement. Si besoin, c'est elle qui permet de recruter des bénévoles ou des participants. Il faut alors leur expliquer le contexte et les enjeux de leur participation pour les engager pleinement.

Le médiateur est aussi incontournable pour des spectacles qui peuvent perturber les habitudes quotidiennes ou pénétrer dans les espaces de vie.

Par exemple dans le spectacle grand ensemble de Pierre Sauvageot, un orchestre symphonique s'installe aux balcons de tout un immeuble et joue une symphonie au public réuni devant le bâtiment. Ce spectacle implique un gros travail de médiation.

La symphonie est conçue comme un dialogue entre l'orchestre et l'immeuble. C'est à dire que sa partition intègre les sons de l'immeuble, tels que des voix, des portes qui claquent, des téléphones qui sonnent et des témoignages d'habitants. La première étape de la médiation consiste donc à récolter toute cette matière sonore.

Puis, pour être jouée, cette partition se déploie sur une quarantaine de balcons d'un même immeuble : les équipes doivent donc aller à la rencontre de chaque habitant et tenter de les convaincre de mettre leur balcon privé à disposition. À la fois pour les répétitions et le jour du spectacle. Sans ces deux étapes de médiation indispensables, le spectacle ne peut pas voir le jour. C'est aussi une des forces de



cette pièce, qui mobilise un même jour une grande partie des habitants d'un immeuble.

Avec son projet *PIG*, l'artiste britannique Seth Honnor nous éclaire sur les enjeux respectifs de la communication et de la médiation.

Le projet est simple : une tirelire transparente géante en forme de cochon est posée dans l'espace public sur un lieu de passage. Elle contient un écriteau avec un texte défilant : « Ceci est un fond communautaire. Vous pouvez y contribuer si vous voulez. Lorsque vous vous serez mis d'accord sur comment dépenser l'argent, vous pourrez m'ouvrir et le dépenser. »

L'artiste insiste sur l'importance de la surprise. Ce cochon n'a pas vocation à être un objet artistique aux yeux des passants, mais il doit créer un espace de libre arbitre dans l'espace public. Il est là pour interpeller et activer la communauté imaginaire des passants.

Le programmeur est donc prié de limiter au minimum la communication sur le projet, pour laisser une autonomie à la proposition. De la même façon, l'artiste refuse l'organisation d'une médiation visant à organiser les discussions autour de l'utilisation de l'argent. Pour lui, elle remettrait directement en cause la responsabilité du public mise en jeu dans la proposition.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > Témoignage Katrien Verwilt

Grand Ensemble, c'est un dialogue entre un immeuble et un orchestre symphonique. Comment on fait un dialogue ? C'est pas compliqué, on prend un orchestre symphonique, on répartit des musiciens sur les balcons, et on vient assister à écouter cet immeuble.

On écoute cet immeuble à travers la partition, et la partition elle est pleine de tous les sons de cet immeuble. On va entendre les noms et les prénoms des gens, les histoires qu'ils se racontent entre eux, les sonneries de téléphone.

Nous avons programmé Grand Ensemble en juin 2018. Je considère Grand Ensemble comme un concept où il y a beaucoup de production à faire. D'abord il faut trouver l'orchestre symphonique qui a envie de mettre ses musiciens sur les balcons d'un immeuble, ensuite il faut trouver le bon bâtiment.

À Copenhague, finalement, nous avons trouvé un quartier qui est un peu à l'écart de la ville mais qui a une population très diverse. Ça, c'était très important pour le projet, même si on avait peut-être trouvé des bâtiments qui, scénographiquement, étaient plus intéressants. On a engagé une fille qui, pendant trois, quatre mois, n'a fait rien d'autre que de frapper aux

portes des habitants, de leur demander si un musicien pouvait être sur leurs balcons le 15 juin, et qui aussi devait faire un petit interview avec chacun des habitants, parce qu'il fallait que la composition soit adaptée à Copenhague, et à cet immeuble là.

Les gens étaient extrêmement touchés d'être là, assis au soleil, d'entendre cette symphonie. Les habitants étaient très fiers de recevoir un musicien classique dans leur maison. L'orchestre nous disait après : "On veut encore faire ce type de projet".

Ce projet a une chaleur et une poésie qui est très particulière.



Module 4

La place des publics > Les publics au cœur de la création > Témoignage Seth Honor

Pig est un gros cochon transparent, d'environ 2m20 de long et 1m70 de haut. Il est posé sur une estrade placée dans l'espace public. À l'intérieur, il y a une pancarte en LED, avec un texte défilant, lumineux, qui indique : " Ceci est un fond communautaire. Vous pouvez y contribuer si vous le souhaitez et quand vous vous serez mis d'accord sur une façon de dépenser l'argent, vous pourrez m'ouvrir, et le dépenser."

Donc les gens viennent voir, lisent le panneau - certains ne le lisent pas, ils passent juste devant - mais certains le lisent, peut-être qu'ils mettent de l'argent dedans, ou alors ils s'en vont, mais en se posant des questions. D'autres encore s'approchent et l'ouvrent, pour y prendre de l'argent.

C'est tellement minimaliste, que chaque détail est amplifié : chaque mot écrit sur la pancarte, le sens des vis papillon, le nombre de vis papillon à dévisser pour l'ouvrir, l'aspect du cochon, la façon dont l'argent se répartit dans son ventre... Tout doit être absolument précis et exact, tout doit être parfaitement pensé avant de le disposer dans l'espace public, parce que le cochon doit pouvoir se suffire à lui-même.

D'un point de vue dramaturgique, tout doit être parfaitement ficelé. Parce que nous l'investissons d'une autorité, parce que le cochon est le gardien de l'argent, les gens réagissent d'une façon particulière. Il agit comme une zone privée, dans un espace public. On essaye de le disposer à des endroits qui sont en bordure, parfois, juste une position en marge du flux des piétons, vers laquelle on peut dévier, s'arrêter un peu plus longtemps.

Tout le monde cherche à s'en saisir, mais personne ne peut en saisir la valeur, ils ne peuvent pas saisir les histoires qui se jouent, parce qu'elles sont ailleurs. Tout le monde essaie de le réduire à quelque chose qu'ils puissent comprendre et contenir. Tout le monde veut connaître ses histoires. Qui l'a ouvert ? Qui étaient-ils ? Comment l'ont-ils dépensé ? Les gens sont avides de trouver les réponses à ces questions, ils ont un désir insatiable de comprendre et de donner sens à cette valeur.

Avec ce travail, je voulais questionner notre relation à l'argent, mais aussi notre relation aux ressources collectives. Pour moi, la question c'est... si nous sommes 12 milliards et demi d'humains sur cette planète, comment faire pour tomber d'accord sur l'utilisation des ressources ?

Donc, avec ce projet, je soulève une grande question, mais en la ramenant à un niveau "micro" - celui de l'interaction directe entre les gens.



Module 4

La place des publics > Les formats spectaculaires > La place du public dans une configuration classique

Les formats spectaculaires ne sont pas la seule modalité d'adresse mais ils représentent néanmoins une part importante du nombre de propositions artistiques où l'artiste présente son œuvre à un public à un moment et dans un lieu donné.

Nous avons évoqué précédemment la diversité des configurations scénographiques, entre déambulation, spectacle fixe, frontal ou autre. Mais aucune configuration ne va de soi et il est intéressant d'explorer les différents procédés utilisés par les artistes pour s'adresser au public et les guider durant la représentation. Ils doivent lui faire comprendre où se placer, comment se déplacer et se situer dans la proposition artistique.

Ce sont donc eux qui, en cherchant à se mettre à la place du public, vont devoir anticiper et composer avec ses perceptions de l'environnement.

Les choix scénographiques ont un rôle direct sur le comportement du public et sur son mode de réception de l'œuvre. Chaque configuration scénique va engendrer ses propres modèles d'attention.

Typiquement, le public se rassemble au point de rendez-vous. Une scène, un trait tracé au sol ou des artistes guidant son installation permettent au public de comprendre la configuration scénique et de trouver la meilleure place. Il est intéressant de noter que même en extérieur, le public a tendance à reproduire spontanément le comportement de la salle, en respectant la *règle du quatrième mur* (les artistes d'un côté, les spectateurs de l'autre). Il est donc facile pour l'artiste d'orchestrer un positionnement frontal, semi-circulaire ou circulaire du public.

Dans le spectacle de magie mentale *L'Homme Cornu* du flamand Kurt Demey par exemple, l'artiste installe le public face à lui, en frontal. Il peut ainsi s'adapter à de nombreux lieux, sans que cela n'impacte la proposition elle-même.

La convention proposée s'impose d'emblée : le public va rester assis et assister au spectacle. Même quand l'artiste va inviter des spectateurs à venir le rejoindre dans l'espace de jeu, les autres spectateurs respectent cette règle et restent assis.

Ils ont intégré d'emblée que seules les personnes qui y sont invitées peuvent franchir le seuil invisible qui sépare les spectateurs de l'artiste. Le franchissement de seuil est alors provoqué et maîtrisé par l'artiste, qui autorise pour un temps restreint certains spectateurs clairement identifiés à le franchir.



Module 4

La place des publics > Les formats spectaculaires > Détourner les codes

Chaque code peut être remis en cause, mis en jeu et détourné par les artistes ou le public. Voici deux exemples :

En 2006, avec *Beaucoup de bruit pour rien*, les artistes de la compagnie française 26000 couverts invitent le public d'un théâtre à assister à la mise en scène de la pièce de Shakespeare. Mais un problème technique retarde l'entrée dans la salle... qui n'aura finalement jamais lieu !

S'attendant à une pièce de théâtre classique, le public est maintenu captif d'une file d'attente qui se révèle être le lieu de la représentation. Cette rupture avec la norme est telle que certains spectateurs ne comprennent pas le stratagème et quittent la représentation, fâchés de n'avoir pas pu assister à la pièce !

Pour la majorité des spectateurs, la situation devient cocasse et très réjouissante.

En 1998 avec *Ville invisible*, le théâtre de l'arpenteur déjoue lui aussi les attentes du public. Alors qu'un spectacle est annoncé au théâtre, les organisateurs avertissent à l'entrée que, suite à un problème technique, le spectacle aura finalement lieu dans une autre salle. De faux taxis, conduits par des comédiens-chauffeurs, se présentent et prennent en charge les spectateurs. Ils engagent la conversation, prennent des routes différentes et racontent la ville qui s'assoupit, l'intimité des gens derrière les persiennes, tandis que le standard de cette compagnie imaginaire crache ses alertes : Allô, 85, 32 et 28, prière de revenir d'urgence au siège. Les taxis déposent leurs passagers, promettent de revenir et disparaissent.

Les conversations des passagers vont faire le reste de cette pièce, sans théâtre ni comédien, dans une histoire dont vous êtes le héros.



Module 4

La place des publics > Les formats spectaculaires > La maîtrise de la jauge

Vous avez maintenant compris que l'art en espace public est un grand jeu à échelle humaine entre les artistes et les spectateurs.

D'un côté, l'artiste essaye d'identifier où placer le public et ce qu'il doit voir.

De l'autre, chaque membre du public essaie de trouver la meilleure place pour profiter du spectacle. Et parfois les deux approches ne font pas bon ménage.

Mais il existe des moyens simples pour contrôler le public. Un premier moyen revient à définir la jauge publique maximale.

Dans le cas de *L'Homme Cornu* mentionné dans une leçon précédente, le projet est pensé pour une jauge relativement restreinte, réduite à quelques centaines de spectateurs tout au plus et permettant de maintenir une intimité et proximité physique.

L'artiste est équipé d'un micro, ce qui lui permet de varier l'intensité de sa voix, y compris de chuchoter, ce qui serait impossible dans l'espace public sans amplification sonore. La présence d'un musicien vient elle aussi renforcer cette atmosphère particulière. Dans cet exemple, l'artiste n'a pas besoin d'une scénographie très présente pour imposer son univers et y embarquer le public.

Il souligne aussi que même une configuration en apparence simple, un spectacle frontal, repose sur des choix fondamentaux de relation au public : le choix du nombre de spectateurs, la maîtrise des zones de jeu, des flux entre l'artiste et le public et une modalité d'adresse spécifique.

Tous ces facteurs contribuent ensemble à la captation totale de l'attention qui est la base de la magie mentale !

De façon générale, la maîtrise de la jauge est un casse-tête permanent pour les artistes comme les organisateurs.

Un spectacle prévu pour un public de 300 personnes souffrira d'en accueillir 500 car les conditions de réception en seront dégradées.

Mais comment limiter cette jauge ? Chaque projet est différent et il faut trouver le bon équilibre entre les effets scéniques et les efforts de promotion de l'évènement.

Si un spectacle est conçu pour accueillir un public très limité, le bon équilibre est plus dur à trouver. Si la promotion de l'évènement est trop importante, le public viendra en trop grand nombre et le spectacle se déroulera dans de mauvaises conditions. Et si l'entrée est gratuite, le public boude généralement l'évènement, ce qui peut aussi avoir un impact sur le déroulement du spectacle.

Dans le cas des spectacles à public réduit, une billetterie payante peut parfois favoriser la participation. Ce type de spectacle visant des publics restreints peut aussi révéler des désaccords entre la vision de l'artiste et les contraintes des programmeurs. Pour les programmeurs, les coûts de production sont trop élevés pour la taille du public, ce qui peut aussi être une raison de prévoir une billetterie.

Cette question de la jauge est donc un sujet sensible qu'il faut savoir anticiper.



Module 4

La place des publics > Les formats spectaculaires > Les modalités d'adresse

Du fait de la proximité physique, de l'usage de technologies digitales ou nomades, l'espace public permet de faire vivre des expériences physiques et psychologiques particulièrement fortes : interpellation, choc, émerveillement, surprise ou encore divertissement. Il est essentiel de déterminer les états que le spectateur est susceptible de traverser – ce qu'on peut nommer ici l'expérience spectatrice. Le défi pour l'artiste est de s'assurer que ces états évoluent en adéquation avec la proposition artistique.

Il existe donc une dramaturgie globale et une dramaturgie spécifique de l'adresse au spectateur. Ces deux entrées doivent être pensées en relation étroite. Il n'est pas inutile de penser l'expérience spectatrice comme un cheminement du spectateur d'un point A à un point B.

Il ne s'agit pas forcément de penser ce cheminement de façon physique ni même narrative. Tout peut se jouer dans un registre symbolique. La proposition artistique est construite avant tout autour de cette expérience à vivre. Bien souvent, ce type d'expérience intime, parfois organique, renvoie à des thématiques sociales que l'artiste veut présenter sous un nouveau jour.

C'est le cas du projet *Walking: Holding* de l'artiste britannique Rosana Cade. Elle propose au spectateur de marcher main dans la main avec des personnes, habitants choisis et préparés en amont.

Les personnes se distinguent par leur appartenance à une communauté ethnique, sociale ou une orientation sexuelle. Rosana Cade interroge à travers cette performance notre capacité à accueillir les différences en les ressentant de manière directe. Les regards habituellement portés sur ces personnes viennent tout à coup se porter sur le spectateur lui-même.

Cade propose un dispositif relationnel à la fois simple et puissant : marcher main dans la main avec un inconnu est tout sauf anodin. Elle interroge ainsi la frontière entre privé et public, en mettant en scène une intimité de circonstance exposée au regard de tous.

La dimension politique de *Walking: Holding* est évidente. Rosana Cade cherche à provoquer un questionnement à la fois chez le spectateur, chez les personnes impliquées qui mettent en jeu leur identité et chez les passants, participants involontaires mais pourtant centraux.

Il est à noter que ce type de proposition artistique qui s'adresse à un seul spectateur à la fois, s'est considérablement développé depuis le début des années 2000. Une partie d'entre elles repose notamment sur le recours à des technologies digitales et nomades (casque, canaux de radio, smartphones etc.).

Elles partagent également une même esthétique puisqu'elles s'insèrent dans le tissu urbain sans intervenir sur lui, s'immergeant, de façon parfois quasi invisible, dans le flux de la ville.



Module 4

La place des publics > Les formats spectaculaires > L'exemple de la déambulation

La déambulation permet d'explorer un lieu, de le faire découvrir ou re-découvrir et de proposer un cheminement commun entre les artistes et les spectateurs. Mais contrairement aux apparences, c'est un format complexe du point de vue de la relation au public.

Comment être certain que le public va se placer au bon endroit ? Va-t-il suivre comme dans une parade ? Comment lui faire comprendre qu'il peut se mêler aux artistes ? Ou comment le maintenir à distance pour des raisons esthétiques ou de sécurité ?

Au cours de l'écriture et lors des repérages, le placement du public doit être une préoccupation majeure. À chaque étape de la création artistique, les mêmes questions se posent : où le public sera-t-il positionné ? Comment s'assurer qu'il verra ?

L'artiste doit cumuler deux points de vue : celui, idéal, qu'il porte sur sa création et celui, idéalisé, qu'il porte sur le public et la place qu'il va occuper.

En déambulation, le public peut en plus être assez indiscipliné. Les spectateurs marchent trop lentement ou trop vite et le risque est de les perdre, qu'ils lâchent le spectacle ou dépassent les comédiens. Le réflexe pour l'artiste serait de chercher à identifier le bon endroit.

Ce point de vue idéalisé correspond à l'œil du Prince. Dans la salle de théâtre à l'italienne, il s'agit de la place, en milieu de rang, au premier balcon, d'où l'on avait la meilleure vue de la scène. Mais dans l'espace public l'œil du Prince n'existe pas.

Les spectateurs peuvent voir l'image de plusieurs points de vue et c'est à l'artiste de s'assurer que ce qui est donné à voir a du sens en tout point. Il faut penser autant aux spectateurs qu'aux publics involontaires : les habitants qui regardent depuis leurs fenêtres ou les passants qui traversent le spectacle.

Dans *Long Ma*, l'une des nombreuses déambulations créées par la compagnie La Machine, un dragon gigantesque focalise toutes les

attentions. Pour autant, les spectateurs ne le regardent pas forcément tout le temps : ils peuvent observer ce qui les entoure, tenter de s'approcher ou rester à distance.

L'enjeu pour l'artiste dans ce cas est de conserver une tension dramaturgique et une puissance d'image suffisamment fortes pour que le public reste captivé et continue de suivre la déambulation. Une technique efficace revient à placer des comédiens au sein du public, notamment en queue de cortège où le public commence généralement à décrocher du spectacle.

Ces comédiens refocalisent l'attention et jouent un rôle crucial de raccrochage des spectateurs à la proposition artistique.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > Les projets d'action culturelle

Les spectacles constituent la production artistique en espace public la plus visible.

Pourtant, la création ne se limite pas à ces formats spectaculaires. La capacité des artistes à intervenir sur des territoires très différents, au plus près des populations, en fait des partenaires de premier choix dans la mise en place de projets d'action culturelle.

L'action culturelle englobe une telle diversité de projets qu'elle ne peut pas se définir simplement. Au plus large, on peut dire qu'elle regroupe les projets destinés à **sensibiliser des publics** à une pratique artistique où à la fréquentation de spectacle.

Que l'on s'adresse à des collégiens, à des personnes âgées ou à la population d'un village rural, la question de l'adresse est fondamentale dans ce type de projet : savoir comment embarquer les publics est un véritable savoir-faire.

L'action culturelle relève la plupart du temps de dispositifs sociaux et culturels et n'affiche pas forcément d'ambitions artistiques. En France, le nombre de dispositifs qui lui sont dédiés est impressionnant ! Mais quand des artistes s'en emparent, elle peut prendre une dimension supplémentaire et atteindre une vraie portée artistique.

Dans les arts de la rue, la relation aux publics est tellement essentielle que de fait, les projets ont depuis longtemps intégré des formes d'action culturelle, bien que sans la nommer.

Le développement d'une action culturelle plus structurée spécifique aux arts en espace public est plus récent. En effet, depuis une quinzaine d'années, de nombreuses compagnies ou lieux de création ont développé des dispositifs d'action culturelle. La plupart du temps, ils proposent des dispositifs plutôt classiques tels que des rencontres avec des artistes en résidence, des résidences d'artistes en milieu scolaire, ou des ateliers de pratique artistique.

Mais, même lorsqu'ils s'insèrent dans des formats classiques, les artistes et les opérateurs de l'espace public apportent les spécificités de leurs démarches et de leurs esthétiques.

Les résidences en milieu scolaire vont ainsi investir les espaces extérieurs de l'établissement, les ateliers de pratique artistique se dérouleront en dehors de lieux dédiés, les sorties de résidence auront lieu dans la rue, là où se jouent les spectacles.

Une fois encore il est question de se jouer des contraintes et des cadres, de les adapter et de les distordre.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > La participation des publics

Les dispositifs d'action culturelle cherchent avant tout à inventer des moyens de rencontre avec les habitants.

Dans certains cas, ils les impliquent dans la création artistique. Gérer la participation devient alors un enjeu important pour la réussite du projet. C'est un pari, qui ne va pas toujours de soi : les publics visés sont souvent des personnes éloignées de la culture et des arts.

C'est donc d'abord sur un autre terrain que s'opère la rencontre. C'est aux artistes de comprendre le contexte dans lequel ils opèrent et d'inventer un projet qui fasse sens pour tous les participants. C'est seulement ainsi qu'ils en feront des complices : de véritables partenaires de la création.

Le projet *villes éphémères* du plasticien français Olivier Grossetête, réussit bien cette synthèse. Il propose aux habitants de participer à la fabrication de bâtiments monumentaux, en n'utilisant que du carton et du scotch. Maisons, tour, pont... Dans chaque ville, le projet de construction est choisi en lien avec l'histoire et la culture locale. Les plans sont créés par l'artiste en connivence avec les organisateurs.

La puissance du dispositif repose sur la dimension collective de l'action. Suivant des instructions précises, les habitants peuvent participer à la préparation des cartons. La dimension ludique et simple des gestes à accomplir permet au plus grand nombre de participer. Elle favorise également le croisement de populations qui ne se côtoient pas habituellement. Le moment de l'assemblage et plus encore celui de la destruction collective, constitue un rituel particulièrement émouvant. C'est la force du collectif qui permet de soulever le poids considérable des structures en construction.

Le projet a aussi une portée symbolique : exceptionnellement, ce sont les habitants qui construisent leur ville. D'une certaine manière, ce projet leur propose d'être acteurs de l'architecture de leurs lieux de vie.

Cette mise en lumière du quotidien et de l'ordinaire, est un acte autant politique, poétique qu'artistique.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > Anne Le Goff & Zineb Benzekri

Nous avons fait le choix d'inviter le collectif Random à mettre en œuvre un projet pendant plusieurs mois, à Sotteville-lès- Rouen, dans un quartier, autour du dispositif Situation(s) que le collectif Random met en place depuis 2012, et qui est très singulier dans le rapport au public et aux habitants, et qui s'inscrit dans un lieu de vie particulier.

Lors du premier repérage, c'était vraiment intéressant de se dire : "Bon ben voilà, on est dans un endroit où il n'y a pas forcément une vie associative de dingue". Face à cet endroit là, ce qui était un super défi pour nous c'est de se dire : « Il va falloir qu'on invente une méthode d'approche de l'endroit et de ses vivants. » La méthode de travail ça va être que chaque jour, on invitait un équipe du collectif, et tous les matins, on les envoyait, on leur disait : « Voilà, aujourd'hui tu vas arpenter le territoire et tu vas essayer, à la fin de la journée, de revenir et raconter à l'équipe une rencontre avec un lieu et avec un personne.

L'objectif de la semaine, c'est de te faire adopter dans une famille, de trouver une famille d'adoption et en fin de semaine, avec ta famille d'adoption, de créer quelque chose, un petit duo. » Et tout ça c'était un prétexte en fait, c'était vraiment ce truc de trouver un premier consentement. Au bout d'une semaine, de dire : "Oui, voilà, je vais consentir à faire trois minutes, une minute, avec un artiste". Du coup, une fois qu'on a eu la famille d'adoption, on a demandé l'année d'après à nos familles — ils ont gardé contact avec leur famille — et l'idée était de se faire inviter dans des fêtes de ces familles là.

En retour, l'artiste invitait la famille qui l'avait invité à l'Atelier 231 et faisait une petite capsule artistique et festive qui racontait ce que lui avait vécu de son point de vue et en se mettant en récit lui aussi. Il y avait derrière ça deux stratégies : poétique et artistique en fait. C'était d'une part de repérer les savoir-faire et les leaders insoupçonnés de chaque endroit...

Aussi de créer une convergence vers des petits moments intermédiaires qu'on vivait avec eux à travers leur univers, pour finalement faire converger tout le monde, à la fin, vers une fête de quartier

collective, dans laquelle chacun jouerait son propre rôle.

Et nous, dans cette fête de quartier collective, on était un peu le chef d'orchestre, le liant. L'esthétique de ces écritures là, par essence, elle change et elle est plastique en fait. Ce qui était très particulier dans le projet de l'atelier 231, qui a fait évoluer le processus de Situation(s), c'est de se mettre en récit nous aussi. On s'inclut dans la narration, donc tout le long du processus on s'est filmés avec nos téléphones, on a écrit nos carnets de route... Et dans le résultat final, ce qu'on racontait, c'est aussi, nous, dans ce processus là. Et donc c'était d'une part la question de la fête, mais il y avait aussi cette capacité à faire la fête avec cet autre, que tu ne connais pas et qui vient d'ailleurs, et qu'est-ce que ça nous renvoyait à nous aussi.

Donc cette mise en récit de nous-mêmes, elle permet pour moi, de ne pas être dans un récit moralisateur, ou d'être un artiste bien pensant qui va apporter un peu de moments de joie à un petit quartier...

Il y a un endroit où c'est glissant, et ce geste artistique, il est dans le fait de dire : "C'est relationnel parce que je me mets en risque et je raconte quelque chose moi aussi, en tant qu'artiste, de mon intime."

On est vraiment sur des projets site-sensitive, c'est-à-dire qu'ils s'inspirent vraiment d'un quartier, pas seulement sur ses aspects géographiques, physiques, ce qu'on peut y faire en termes d'espaces publics physiques, mais aussi en termes d'espace public émotionnel, relationnel, entre les habitants et les acteurs.

Toutes les équipes salariées des bailleurs sociaux se sont investies dans le projet en tant que bénévoles...

Enfin, il y a eu comme ça, des choses qui ont créé d'autres relations aussi entre les habitants de ce quartier.

C'est aussi cette idée qu'on sort des modes de diffusion habituels : on est vraiment sur de l'infusion, et cet acte un peu final était vraiment destiné au quartier, aux habitants. Ce n'est pas du tout l'idée d'aller inviter du public extérieur. Mais avec les fêtes miroirs dont Zineb a parlé, on réinvitait les gens du quartier à l'atelier 231.



Dans ces projets-là, je crois que ce qui est très important, c'est vraiment de donner carte blanche aux artistes, leur faire confiance. Ce sont des projets où les artistes se mettent aussi en fragilité. C'est ce dont parlait Zineb, c'est à dire, cette esthétique elle est inconnue au départ : on n'est pas dans son confort esthétique d'artiste ;

On crée vraiment avec les gens, on va à la rencontre d'autres univers... L'objet artistique final est en fait plus une œuvre relationnelle qu'une œuvre artistique. Voilà, c'est une œuvre inspirée du quartier, de cette matière.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > Les différents types de projets

Dans les projets dits participatifs on peut globalement distinguer deux grandes familles :

Les **créations spécifiques** naissent la plupart du temps d'une commande passée à un artiste. Cette commande peut être très cadrée ou plus libre mais la participation d'habitants y est généralement centrale. Pour autant, elle reste volatile et il n'est pas rare que l'artiste soit obligé de reprendre la main quand l'apport des participants se révèle trop fragile. Ces créations laissent dans tous les cas des souvenirs particulièrement forts aux personnes impliquées et le processus est parfois plus important que le résultat final.

Les **créations à protocole** sont les plus fréquentes. Là, l'artiste imagine un canevas qu'il va décliner et adapter en fonction des territoires investis et en fonction des participants. La notion de protocole met en lumière le besoin, pour l'artiste, de cadrer la participation de manière précise et formelle. C'est à ce prix que sa démarche artistique sera le mieux respectée.

La création *Les Veilleurs* de la chorégraphe Joanne Leighton (compagnie WLDN) est un projet unique qui illustre bien la notion de participation individuelle.

Initialement créé pour la ville de Belfort, le projet n'avait au départ pas vocation à être présenté ailleurs. Ce sont des structures culturelles qui, l'ayant remarqué, ont tout fait pour convaincre la chorégraphe d'imaginer une transposition dans d'autres villes.

La performance est simple : un abri éphémère en bois vitré, installé en un point haut de la ville, va accueillir pendant 365 jours, au lever du soleil et à son coucher, un homme ou une femme venus veiller sur sa cité. L'exigence non négociable de Leighton, qui fait la force de ce dispositif, est que la chaîne ne s'interrompe jamais pendant l'année d'accueil. Au lever et au coucher du soleil, il doit toujours y avoir une personne dans l'abri.

Une telle inscription dans la durée est exceptionnelle. Dans chaque ville investie, l'artiste imagine, en étroite collaboration avec la structure d'accueil, des temps spécifiques de rencontres et de partages entre les habitants veilleurs d'un jour, créant ainsi une communauté qui pourra peut-être perdurer.

Avec *Les Veilleurs*, l'autrice questionne en même temps la relation de chacun à sa ville, la notion ancestrale de vigie et la qualité de présence qui caractérise l'état de veille dans lequel elle souhaite plonger les personnes embarquées dans l'aventure.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > Mark Denbigh

Norfolk art festival a un public varié et nous travaillons, avec l'équipe, à développer ces publics à la fois en termes de nombre et de profil.

Développer ces publics pose plusieurs défis. L'un d'eux est d'inciter notre public à sortir des formes d'art traditionnelles qu'ils connaissent, pour expérimenter de nouvelles formes. Nous avons aussi un défi géographique. Nous programmons en ville, mais aussi dans le département.

Donc, l'enjeu est d'attirer les gens qui ne savent pas nécessairement qui nous sommes ou ce que nous faisons.

En 2015, Norfolk & Norwich festival a travaillé avec la compagnie Wildworks à la création de Wolf's Child, une pièce de théâtre hors les murs sous forme de promenade. Pour cette création, nous devions trouver des participants de la communauté locale — entre 80 et 100 personnes pour que le spectacle fonctionne. C'était complexe, car le projet se passait à une cinquantaine de kilomètres de notre bureau, dans la forêt.

Donc, pour y parvenir, nous avons travaillé avec beaucoup de partenaires différents et nous avons passé beaucoup de temps à rencontrer la communauté locale, à comprendre ce que nous attendions d'eux et ce que cette expérience pouvait leur apporter. Nous avons réussi à former une excellente équipe de participants pour le projet qui nous a permis de toucher un public complètement différent de notre public habituel, car nous travaillions dans un endroit différent.

Le voyage a été long et les artistes ne sont pas arrivés le premier jour en disant : « Voilà le projet que nous allons faire ». Ils sont arrivés avec le début d'une idée et un thème, mais les détails du projet se sont intégrés de manière très ouverte et collaborative. C'était vraiment une conversation ouverte entre les artistes et les participants. Ils se rencontraient, allaient au bar,

parlaient et écoutaient... et quelques semaines plus tard, cela changeait la façon dont un élément fonctionnait.

C'était donc très important pour ce spectacle que les détails restent ouverts, flexibles. Les artistes ont fait un excellent travail d'écoute auprès de ces participants et ont su intégrer leurs compétences, leurs expériences et leurs connaissances, pour faire du spectacle ce qu'il a finalement été.

Les participants impliqués avaient des profils très différents : il y avait des familles, des enfants, des mères avec leurs filles, des pères et leurs fils, impliqués dans ce spectacle.

Pendant le spectacle lui-même, les participants se sont rencontrés, de nouvelles amitiés se sont formées, des idées ont été partagées.

Depuis la fin du projet, nous avons gardé contact avec les participants pour savoir ce qu'ils devenaient et pour leur proposer de participer à d'autres projets. Indépendamment, ils sont restés en contact les uns avec les autres, et de nouvelles amitiés se sont épanouies.

Je pense donc qu'il est vraiment important que, lorsque les artistes pensent à des projets, ils se posent aussi la question des différentes manières d'impliquer les gens pour que le public puisse découvrir et explorer, ou s'immiscer dans les projets artistiques de toutes les manières possibles.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > S'inspirer du territoire

Depuis 20 ans, la notion de *territoire* est devenue incontournable dans les arts en espace public. Auparavant destinée à des spectacles qui tournaient d'un festival à l'autre, la création s'est progressivement ouverte à la prise en compte des lieux, des paysages, du contexte social ou politique dans lequel elle se déploie.

Il s'agit pour les programmeurs de se soucier davantage de l'environnement dans lequel leur programmation se déroule. Pour les artistes, l'enjeu est plutôt de créer un lien avec le public et de ne plus penser leurs créations hors sol. La dimension contextuelle est donc essentielle dans ces projets de territoire.

Cela ne signifie pas nécessairement que ce sont des créations uniques créées spécifiquement pour un lieu ou une population. L'artiste peut en effet intervenir sur la base d'un protocole qu'il sera amené à adapter. C'est la résonance entre sa démarche, le territoire et sa population, qui va donner pertinence et justesse à la proposition.

Ces créations peuvent prendre des formes très différentes : résidences, créations d'objets artistiques, publications de BD ou de livre... La notion d'espace public s'incarne alors dans le lien que l'artiste tisse avec le territoire et les espaces de rencontres avec ses usagers.

C'est le cas de *Temple*, créé par l'artiste David Best, présenté à Londonderry. Dans cette ville nord-irlandaise, profondément marquée par la guerre et les divisions entre les communautés, l'artiste s'approprie la pratique des feux de joie pour en ré-interroger le sens.

David Best a créé un exemplaire unique de *Temple*, une construction en bois ciselée, conçue et fabriquée avec des habitants. Ce temple accueille les messages des personnes qui viennent y déposer un souvenir, un nom, un souhait, une aspiration.

À Londonderry, des milliers d'habitants ont fait le déplacement, venant pour certains plusieurs fois visiter le *Temple*, pour y déposer une pensée, un souvenir, un hommage, mais aussi pour découvrir ceux des autres.

Dans ce contexte historique et culturel très singulier, le *Temple* de David Best a pris une dimension politique particulièrement forte, transcendant les communautés et les divergences. La mise en feu avait tout d'un rituel pour ceux et celles qui avaient confié au *Temple* une pensée ou un souhait tout à fait personnels.

A une échelle plus large, elle a symbolisé la capacité de la population à se montrer unie, s'affranchissant des différences et, surtout, d'un lourd passé.



Module 4

La place des publics > De l'action culturelle aux projets de territoire > S'inscrire dans le temps

Continuons notre exploration des projets de territoire. Un de leurs traits caractéristiques est qu'ils s'inscrivent dans la durée. Si on veut intégrer dans un projet une relation à l'environnement, au contexte social et aux personnes impliquées, il est nécessaire de prendre du temps.

Ces processus s'échelonnent donc souvent sur plusieurs mois. Les artistes ou les compagnies sont accueillis en résidence et peuvent s'immerger totalement dans le milieu investi. Si certains projets de territoire n'ont pas vocation à se répéter, d'autres projets deviennent parfois pérennes.

C'est le cas *du GR2013*, créé par le bureau des guides à Marseille, en France. A l'origine, en 2013 un groupe d'artistes-marcheurs crée un sentier de grande randonnée, le G2013. Ce sentier est unique puisqu'il traverse 38 communes des environs de Marseille, en naviguant entre des paysages naturels, urbains et périurbains. Au total, la boucle fait 365 kilomètres de long. Après 2013, le succès de l'expérience a conduit les artistes à créer une association, Le Bureau des guides.

Elle organise désormais des ballades, à partir du tracé du sentier initial. Sur demande, ils imaginent également des parcours sur-mesure, des rencontres, des collaborations avec des habitants, des groupes ou des collectivités. Ils mènent de nombreuses autres actions en parallèles, en coordonnant des conférences ou des expositions.

Cet exemple montre bien comment un projet peut imbriquer des enjeux de développement local, d'animation touristique et de création artistique.

Il est emblématique d'une nouvelle génération de projets, où les artistes s'interrogent sur la relation des habitants à leur territoire et proposent de nouvelles manières de découvrir un territoire.

Il illustre aussi que les projets de territoire ne se réduisent pas uniquement à des actions artistiques. La plupart du temps, il s'agit plutôt de démarches hybrides, portées à la fois par des artistes et des opérateurs ou des structures culturelles.