

Lieu, scène, salle, ville

Marcel Freydefont
Université de Nantes

Théâtre urbain, une ville qui bouge

Depuis les débuts de la photographie, les photographes ont vu la ville comme un théâtre. En France, acteur ambulant après avoir vainement nourri le rêve d'entrer au Conservatoire d'art dramatique, Eugène Atget est devenu photographe, fixant Paris sur des clichés à partir de 1890 tandis que se poursuivaient les transformations initiées par le Baron Haussmann, transformations architecturales qu'ignore Atget. Il préfère pour sujet les vieilles rues et ses personnages. «Pour lui, les personnages qui animent ces rues façonnent l'espace urbain et sont, littéralement, la ville¹». Le regard porté est double: il «pose le décor de son théâtre urbain en photographiant les rues vides du vieux Paris» puis il saisit «l'activité des Parisiens», prenant ceux-ci «dans leur environnement immédiat»². Il veut saisir la ville qui bouge, la population. Ce thème du théâtre urbain a été constamment traité par les romanciers du XIXe siècle où l'on découvre une ville qui fourmille de vie et d'intrigues. Pour prendre un autre exemple au hasard, une exposition – Urbanopolis – présentée au Musée de la civilisation en 2008 à Québec, pour le 400e anniversaire de la fondation de cette ville, use de cette métaphore: «Un théâtre urbain, rythmé par le cycle jour et nuit et par la lumière et les sons de la ville». Les scénographes dans l'histoire de cet art ont abondamment conjugué ce thème depuis plus d'un demi-millénaire au service de la dramaturgie et du jeu. Les études urbaines récentes s'attachent à cette dimension à partir de la notion d'ambiance. La scénographie Neustadt de Bert Neumann à Berlin, et les Machines de François Delarozière à Nantes nous offrent une variation instructive de ce motif: la ville au sein du théâtre puis le théâtre dans la ville.

¹ Guillaume Le Gall, La rue, <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/06.htm>

² idem.

La ville dans le théâtre: Neustadt à Berlin

Le scénographe allemand Bert Neumann³ place son travail scénographique sous l'égide de l'imitation de la vie⁴, puisant son inspiration dans la ville moderne et les cités populaires, les jardins ouvriers, les architectures provisoires, containers ou baraques à frites, mobilier bon marché, chaises en plastique blanc («la chaise par excellence» dit-il), rideaux de fer, néons, enseignes lumineuses rose criard, papiers peints fleuris et toutes sortes de détails de la vie courante, objets et matériaux pas chers. Il a réalisé en 2002 au sein de la grande salle de la Volksbühne⁵ à Berlin pour le metteur en scène Frank Castorf une scénographie temporaire dénommée Neustadt, un espace largement ouvert, «une ville de roman» conçue au fur et à mesure du travail de répétition pour *L'Idiot* d'après Dostoïewski⁶. Cette scénographie bouleverse les frontières entre la salle et la scène, en créant un lieu unique dans un espace qui est habituellement un lieu divisé. A l'emplacement de la scène, se trouve l'hôtel Romantic World et dans l'alignement, des immeubles à plusieurs étages. L'ancienne salle est recouverte par une grande esplanade gradinée, bordée de magasins, de bars, d'un salon de coiffure. Le jeu se déroule à l'intérieur des immeubles et à l'extérieur sur l'esplanade. De grands écrans vidéo, des téléviseurs à l'hôtel, disposés dans les différents espace de jeu, retransmettent en direct ou en différé les scènes d'intérieur. Il est impossible pour chaque spectateur debout et mobile comme dans l'espace public (la jauge est

³ Bert Neumann, né en 1960 à Magdebourg. Il travaille avec Frank Castorf depuis 1988 et est devenu chef décorateur à la Volksbühne en 1992.

⁴ *Imitation of Life*. Bert Neumann, *Bühnenbilder*, Editeur, Theater der Zeit, Berlin, 2001

⁵ Ce théâtre a été construit en 1914 par l'architecte Oskar Kaufmann. sur Bülowplatz. Détruit par un incendie suite à un bombardement à la fin de la seconde guerre mondiale, il a été reconstruit en 1954 par l'architecte Hans Richter. La salle a été portée de près de 2000 place à 800 place. Le premier intendant de la Volksbühne am Bülowplatz a été Max Reinhardt de 1915 à 1918. Piscator dans les années 1920 et Benno Besson dans les années 1970 y ont travaillé. Frank Castorf a été nommé intendant en 1992 et le théâtre a pris le nom de Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. La grande salle comporte un parterre et un balcon.

⁶ Dans la mise en scène de Frank Castorf, la Neustadt est l'espace où se réunissent les personnages du roman. Dans ce paysage urbain, leur société éclate. Le prince Myschkin porte un projet «authentiquement humain, parfait et beau». C'est un homme incapable d'intrigue et de méfiance, un humaniste comme dans un livre d'images, et donc, malheureusement, un idiot, naïf et ignorant.

limitée à 230 personnes) de tout voir en même temps. Comme dans la vie. Comme dans la ville⁷.

Ce bouleversement tient aussi au fait que cet espace n'est pas seulement destiné à la représentation du spectacle pour lequel il a été construit, mais aussi – comme un forum ou une agora – à des concerts, à des performances, à des temps de rencontre, de discussion et de débat et cela jusqu'en 2004. Plus que de construire un théâtre dans un théâtre, redéfinissant la position des acteurs et des spectateurs, il a ainsi réellement construit une place urbaine dans cet espace clos du théâtre, place qui témoigne par ses références architecturales sommaires, du délitement, de l'effritement, de l'effrangement que connaît en ce début de XXI^e siècle la ville occidentale.

En portant ce diagnostic – qui fait référence notamment à l'étalement urbain (gare à la catastrophe horizontale de l'urbanisme pavillonnaire !), à la prolifération des constructions, à la dégradation de certains quartiers sinon à leur destruction, au phénomène analysable en terme de misère économique et sociale de ce que l'on appelle pudiquement «les quartiers sensibles», à la «gentryfication» d'autres zones protégées, je ne veux pas exprimer une nostalgie à l'égard d'une ville européenne figée dans son image idéalisée par le projet qui fut celui de l'embellissement au XVIII^e siècle en Europe. Je fais un constat.

Neumann quant à lui ne veut pas décider de «ce qui est beau ou laid», et il prend les choses comme elles sont dans notre environnement quotidien. Bien sûr, tout cela est un décor, certes praticable, il n'en demeure pas moins que son réalisme tient moins du trompe l'œil que de l'analogie ainsi constituée entre cette ville artificielle et la ville du dehors, une ville qui bouge. D'autant plus que Neumann exerce ce réalisme et cette illusion avec une certaine naïveté (volontaire) et approximation, renforcées par le choix de laisser clairement visible l'envers du décor. Le désir d'imitation de la vie mène à une nouvelle ville.

Surtout ce qui frappe dans cet espace ouvert de la Neustadt, c'est ce qu'il se situe au cœur d'un théâtre qui fut un des lieux emblématiques de ce que fut Berlin-Est. L'ouverture de l'espace ne peut pas ne pas faire penser à la chute du rideau de fer et du mur de Berlin. Par ailleurs la Neustadt masque le théâtre historique, en se nichant par-dessus salle,

⁷ Le lecteur trouvera des informations complémentaires sur le site de la Volksbühne: www.volksbuehne-berlin.de

balcon et scène. Surtout, Berlin est une ville qui se métamorphose de façon étonnante depuis sa réunification. Et le lieu unique que propose Neumann est aussi une interrogation critique sur ce qu'il advient de cette ville en mutation.

La création de Neustadt a été en effet l'occasion de développer une réflexion et des débats urbanistiques pour tenter d'éclaircir à l'époque actuelle la «notion opaque d'espace urbain». La Volksbühne souligne dans ses programmes le fait que «le théâtre est très étroitement lié au développement de la ville et à l'émergence d'une population urbaine⁸». Ainsi, à partir de l'automne 2002, une série de rencontres ont été organisées sur le thème fédérateur de *Ersatzstadt* – avec notamment le rapport entre ville et musique, ville et politique, la question des représentations urbaines – pour s'interroger sur ce qu'est aujourd'hui une ville et comment se pose aujourd'hui dans la ville la question du public. Ainsi, dans la Neustadt construite par Bert Neumann, et dans d'autres lieux et institutions à Berlin, les participants ont analysé la substitution de la ville physique par «une ville virtuelle», formant ainsi une réponse à la Civitas issue du modèle européen, bouleversant l'idée de citoyenneté, l'idéal d'une ville issue de la planification économique et social, les processus et l'organisation spatiale qui en découlent.

Cette relation étroite entre le lieu, la scène, la salle et la ville caractérise le théâtre occidental et ses rêves scéniques depuis plus de deux millénaires, comme en témoignent les *città ideali* de la Renaissance⁹, comme en témoigne Baldassare Peruzzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio au XVI^e siècle, ou encore un architecte comme Claude-Nicolas Ledoux au XVIII^e siècle. La métaphore réciproque du théâtre et de la ville reste donc vive en ce début de XXI^e siècle. La considérer aujourd'hui implique cependant de prendre acte d'une transformation de l'idée que l'on peut se faire aussi bien du théâtre que de la ville elle-même. Dès lors, l'examen des pratiques et des expériences quant à la nature des lieux scéniques et leur usage peut nous permettre de saisir cette mutation du théâtre et de la ville. A coup sûr, l'exemple de Bert Neumann est emblématique tant par le dispositif inventé que par le nom qui lui est donné et par le patronyme de celui qui l'a conçu.

Par cette démarche, Neumann et Castorf se situent dans une longue filiation européenne. Le lien particulier qui unit le théâtre à la ville, la comparaison entre un théâtre et une demeure ou entre la ville et la maison

⁸ idem.

⁹ Panneau dit d'Urbino, panneau dit de Baltimore, panneau dit de Berlin, vers 1470.

se retrouvent à différentes époques par exemple chez Leone Battista Alberti, Claude-Nicolas Ledoux, Camillo Sitte ou chez Jacques Copeau. Alberti¹⁰ a considéré la ville comme une grande maison et la maison comme une petite ville. Ce jeu d'emboîtement et d'échelle inclut le théâtre. Ledoux signale cette règle de grandeur qui doit organiser le rapport entre une scène et une salle en prenant pour exemple la relation entre une pièce habitée et l'espace au dehors: «La salle étant à la scène, ce que la pièce habitée est au vide que l'on découvre au-dehors, le théâtre [la scène] doit être plus vaste que l'espace qui contient les spectateurs. C'est la véritable place des illusions magiques de la scène¹¹». Sitte se réfère à une description du forum romain chez Vitruve¹² pour souligner «l'analogie du théâtre avec le forum» et l'importance de premier ordre des places alors, qui «furent le théâtre des principales scènes de la vie publique». Plus loin dans le même chapitre de son ouvrage sur *l'Art de bâtir les villes*, il ajoute que «le forum joue dans les villes le rôle de l'atrium dans la maison». Cette remarque peut être rapprochée de Copeau, quand il écrit en se remémorant la demeure de son enfance que «l'appartement tout entier» était pour lui «comme un théâtre». Qu'il relie au dedans ses propres rêveries aux formes obscures du salon, ou, qu'il se penche au dehors par la fenêtre en percevant des toits bas ou une cour encaissée, il voit le monde comme un théâtre étrange, étendue offerte où il cherchait «l'ébranlement d'une fibre secrète» transformant la vie en l'exaltant¹³. Neumann joue également de cette analogie à sa manière en se définissant dans son rôle de scénographe comme celui qui propose un espace scénique habitable et habité comme le serait un bon logement.

Pour terminer sur ce premier exemple, il vaut de rappeler d'autres créations qui jouent très différemment sur cette compénétration du théâtre et de la scène urbaine, par exemple la scénographie conçue en 1983 par Yannis Kokkos pour la mise en scène d'*Hamlet* par Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot. Kokkos a construit un théâtre dans la grande salle de Chaillot, qui fut conservé pour d'autres spectacles. Sur scène, il offre une perspective urbaine accélérée et épurée, toute blanche, synthèse

¹⁰ L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, traduit du latin, présenté et annoté par P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004. La première édition de la traduction française établie à partir de l'édition italienne (éd. princeps, Florence, 1485) date de 1553. L'ouvrage d'Alberti a été rédigé en 1452.

¹¹ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tome premier, 1804.

¹² Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes: notes et réflexions d'un architecte*; traduites et complétées par Camille Martin, Ed. Atar, Genève, H. Laurens Paris, 1900.

¹³ Jacques Copeau, «Vocation» in *Registres I, Appels*, Gallimard, Paris 1974.

de la vision de Sebastiano Serlio et de celle d'Edward Gordon Craig. Un cadre de scène sépare de la salle, et ce cadre ménage en dessous une entrée d'acteurs à la face. Je pourrais citer également la scénographie de Guy-Claude François pour *La Ville parjure* au Théâtre du Soleil en 1994, scénographie qui servira également à la représentation de *Tartuffe* en 1995. La ville imaginée par Guy-Claude François s'inspire d'une nécropole.

Le théâtre dans la ville: Machines à Nantes

Deux aventures artistiques à Nantes, solidaires et distinctes, celle de Royal de Luxe et celle de la Machine, inscrivent leurs créations sur un temps long, et en même temps sur des temps courts, instaurant dans l'espace ouvert, à l'extérieur, une relation particulière entre la ville et le théâtre. Pour situer l'importance de cette ville, disons brièvement que l'agglomération nantaise (Nantes Métropole) compte environ 600 000 habitants et la ville de Nantes elle-même 270 000 habitants.

Royal de Luxe est une compagnie française de théâtre de rue fondée en 1979 à Aix-en-Provence. Depuis sa création, cette compagnie a multiplié des formes théâtrales inédites: parade, théâtre de place, accident de théâtre, plus récemment théâtre de vitrines¹⁴. Parmi ces formes, il y a un type de spectacle à grande échelle qui se déroule sur trois ou quatre journées, fait d'une parade avec des stations, spectacle qui se donne pour objectif de raconter une histoire à une ville entière en propageant une rumeur à partir de l'apparition de géants, accompagnée de phénomènes surprenants: un géant de 9 mètres de haut, tombé du ciel et marchant dans la ville, actionné par des Lilliputiens en livrée rouge, une girafe et un girafon, un petit géant noir, une petite géante qui fait de la trottinette, un éléphant, des voitures transpercées par une fourchette monumentale, un autobus coupé en deux dans le sens de la longueur par un couteau, des voitures cousues sur le macadam. Cela relève de ce que le metteur en scène de la compagnie, Jean-Luc Courcoult, appelle «un réalisme imaginaire¹⁵». Ainsi de 1993 avec *Le Géant tombé du ciel* jusqu'à à 2005 avec *La Visite*

¹⁴ *La Révolte des mannequins*, spectacle créé en 2007 à Charleville-Mézières et présenté en 2008 à Nantes, Maastricht, Calais, Amiens, Anvers. Les scènes s'inscrivent dans des vitrines de magasins.

¹⁵ Marcel Freydefont, entretien avec Jean-Luc Courcoult, «La fragilité d'une image» in *Théâtre de rue, un théâtre de l'échange*, Etudes réunies par Marcel Freydefont et Charlotte Granger, Revue Etudes Théâtrales, Louvain la Neuve, 2008.

du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps créé pour la commémoration à Nantes et Amiens de l'écrivain Jules Verne, la légende des géants a marqué les esprits. Au Portugal, Royal de Luxe a présenté *La Maison dans les arbres* à Lisbonne en 1988 et *Le Rhinocéros* à l'occasion de l'Exposition Universelle de Lisbonne en 1998. *La fabuleuse histoire du géant enterré vivant de Santa Maria* va être présentée en mai 2008 à Santa Maria da Feira dans le cadre du Festival International du Théâtre de rue Imaginarius, ainsi que la comédie musicale *Les cauchemars de Toni Travolta*, mise en scène par Jean-Luc Courcoult et Royal de Luxe avec l'interprétation de la compagnie chilienne Gran Reyneta.

Installé à Nantes depuis 1989, Royal de Luxe a changé et rythmé la vie nantaise, notamment avec cette saga des géants, provoquant à chacune de leurs apparitions l'enthousiasme de la population, marquant de leur présence les grandes artères et les places de la ville, modifiant le regard porté sur cette métropole en lui conférant un aspect surréaliste qui n'est pas sans écho avec son histoire moderne (rappelons qu'affecté à l'hôpital de Nantes en 1916 comme interne en médecine, André Breton rencontre le poète Jacques Vaché; Breton disait de Nantes qu'elle est une ville où il lui semble qu'il peut lui «arriver quelque chose qui en vaille la peine»). Ainsi, les grandes parades de Royal de Luxe, mais aussi d'autres événements tels que les Allumées, ou encore depuis 2007 la biennale Estuaire, donnent une dimension scénographique à cette ville¹⁶.

Dans cette dynamique se tisse un fil précieux et tenace qui court des spectacles de Royal de Luxe jusqu'au théâtre urbain composé par un projet singulier, celui des Machines de l'Île. Ainsi, passe-t-on avec ce dernier projet de la ville éphémère à la ville pérenne, associant événement et aménagement. Cela peut rappeler dans un registre démocratique la pratique des Entrées princières à la Renaissance qui était l'occasion de bouleverser l'ordre ordinaire de la cité et de préfigurer sa mutation physique.

Le projet des Machines s'inscrit dans le cadre de l'aménagement d'un territoire, celui de l'Île de Nantes. Ce territoire central a une étendue de 337 hectares, enlacé par la Loire, de cinq kilomètres de long et un kilomètre de large. A deux pas du cœur historique de la cité situé sur la rive nord de la Loire, ce territoire s'est constitué au cours des siècles par la réunion de plusieurs îles. La partie Ouest de l'île a été jusqu'en 1987 le

¹⁶ Marcel Freydefont, «Cette ville met nos vies en scène» Revue Place Publique, Nantes, 2008.

siège des industries navales. Avec leur disparition, ce territoire représente un potentiel exceptionnel de plus de 800 000 m² constructibles, à répartir entre logements, commerces, nouvelles activités économiques et grands équipements. Lauréat du marché de définition pour cet aménagement lancé en 1999, le paysagiste Alexandre Chemetoff a depuis 2000 la responsabilité du plan-guide de cette opération de renouvellement urbain dont le maître d'ouvrage est Nantes Métropole et le maître d'ouvrage délégué depuis 2003 la Samoa. Jean Nouvel a édifié là le nouveau Palais de Justice. La nouvelle Ecole nationale supérieure d'architecture est en construction sur ce site (architectes Lacaton et Vassal).

Le projet artistique, urbain et touristique des Machines de l'Île a été initié, conçu et développé dans ce cadre par François Delarozière et Pierre Oréface. Delarozière l'envisage comme «une grande scène de théâtre, où le public va être acteur». Ce qu'il appelle une machine est un objet actionné, sculpté, de métal, de bois et de cuir, de grande taille, à figure animale. La machine n'a de sens que parce qu'elle engendre une histoire. Le mouvement, condition de la vie, en est le maître mot, avec le jeu que la machine engendre. François Delarozière et Pierre Oréface ont longtemps travaillé avec Royal de Luxe avant d'initier leurs propres aventures. Scénographe, dessinateur, constructeur, François Delarozière a dessiné et construit de 1993 à 2005 tous les géants de la compagnie de Royal de Luxe, machines de théâtre de rue.

Implantées sur la pointe ouest de l'Île de Nantes – la Prairie-au-Duc – face au quai de la Fosse, de vastes halles de fer, de béton et d'acier nées au début du 20^e siècle, abritaient les ateliers de grosse chaudronnerie des Chantiers de la Loire destinée à l'équipement des navires. Elles ont été, jusqu'à leur fermeture en 1987, le haut lieu de la construction navale nantaise. A travers la réhabilitation de ces grandes nefs, c'est l'histoire de la Navale, symbole de la culture industrielle et maritime nantaise, qui est ainsi sauvegardée et mise en valeur. Les Machines qui ont pris possession de ces lieux consacrent la nouvelle vie des «nefs» qui deviennent un nouvel espace public de la ville.

La première des Machines est sortie en juin 2007: il s'agit d'un Eléphant mobile pouvant marcher et transporter dans son ventre et sur son dos 45 personnes. Véritable architecture en mouvement (haut de 9 mètres, il a la hauteur d'un immeuble de quatre étages), l'Eléphant constitue un belvédère sur la ville qui se transforme fortement à cet endroit névralgique de la métropole. Les passagers découvrent, de l'intérieur, les engrenages et les

pattes en mouvement, peuvent déclencher le barrissement et contrôler certains mouvements de l'animal. En 2009 devrait être inauguré le Manège des Mondes marins, carrousel géant de près de 25 m de haut et de 20 m de diamètre, peuplé de créatures sous-marines, qui sera implanté sur les bords de la Loire. Certaines de ces figures sont déjà réalisées et exposées dans une Galerie des Machines sous les nefs: le Luminaire des grands fonds, la Larve de crabe, le Poisson pirate, le Calamar à rétropropulsion, la Raie manta. La visiteur peut chevaucher ces animaux de bois et de métal et les actionner. En 2011, sera inauguré l'Arbre aux Hérons, architecture monumentale en acier, au cœur de l'Ile, de 45 m de diamètre et de 28 m de haut. Surmonté de deux hérons actionnés, les visiteurs pourront embarquer sur les ailes de ces oiseaux pour un vol circulaire. Pour y accéder, ils auront à parcourir de branche en branche d'incroyables jardins suspendus. En attendant la réalisation de ce projet, une branche prototype de ce futur Arbre aux Hérons traverse la façade des Nefs et s'éclot sur le parvis. Elle mesure 20 m de long et s'ouvre sur 20 m au-dessus de la terrasse d'un bar. Sa structure en acier pèse 14 tonnes. Il y a encore dans les cartons bien d'autres machines. Ces projets artistiques sont financés par des fonds urbains (et non par des fonds culturels) dans le cadre d'un vaste projet de reconversion urbaine. Nantes métropole a fait le choix de ce type de projet plutôt que d'identifier sa mutation à travers un grand geste architectural comme la ville de Bilbao l'a fait avec le musée Guggenheim par exemple.

Il faut faire observer que l'Eléphant Machine de l'Ile n'est pas inspiré par le spectacle de Royal de Luxe *La visite du Sultan des Indes sur son Eléphant à voyager dans le temps*. C'est le spectacle qui a été inspiré par la Machine. Lors de la présentation du spectacle à Nantes en 2005, le final lors de la quatrième journée a vu la parade de l'Eléphant s'achever sur le site de la grue Titan, vestige classé, en passant devant les nefs alors encore en friche, drainant derrière elle le public de la ville qui franchissait donc à nouveau le Loire pour arpenter ce site. Cette action anticipait le devenir de ce territoire et sa reconversion. Par ailleurs, l'Eléphant du spectacle est différent de celui des Machines: il a servi de prototype; plus théâtral, il était actionné par une trentaine de Lilliputiens tandis que l'Eléphant Machine est conduit et actionné par un seul pilote assisté par des commandes automatisées et informatisées. On voit ainsi se dessiner une chronologie et une généalogie qui mêle réalité et fiction, projet scénographique et projet dramaturgique, projet théâtral et projet urbain. Il y a une différence entre le projet de la Machine et le spectacle de Royal et il y a un lien qui court

entre les deux aventures dans les deux sens. Seulement dans un cas, celui de Royal, on est dans le domaine du spectacle, ce qui ne veut pas dire, que l'on ne joue pas sur le temps long avec la mémoire des habitants, et que l'on ne se situe pas dans une perspective urbaine. Dans l'autre cas, celui des Machines de l'Île, le projet s'inscrit dans un projet urbain de longue haleine, ce qui n'exclut nullement le temps court, ni la dimension spectaculaire, dramatique, théâtrale. Et les deux projet se revendiquent fortement comme des actes artistiques populaires et non pas comme des vecteurs d'animation commerciale. Pierre Oréface fait le lien entre les Machines et l'Île: «Il y a une cohérence entre une machine qui bouge et un territoire qui se transforme»

Outre cette double dimension artistique, théâtrale, il convient de relever l'état d'esprit et la méthode mise en œuvre par l'urbaniste et paysagiste chargé du plan général de l'Île de Nantes. Pour Chemetoff – se révélant en la matière scénographe, ce dont témoigne pleinement son vocabulaire et sa pratique sur ce site – le projet urbain n'est pas l'exécution d'un dessin abstrait, désincarné, mais la réalisation patiente et progressive d'une stratégie d'écriture déterminée par la réalité de «situations construites». Projeter c'est regarder en avant (sens ancien du mot perspective). «Le projet» dit Chemetoff «est une façon de regarder le site». Adeptes d'une «esthétique de la transformation», il privilégie «la conversation à la conservation». Dans ce but, il est attentif à «rentrer en connaissance avec le lieu afin d'en comprendre la singularité» et de dialoguer avec lui. Aussi le projet de l'Île de Nantes est-il selon lui une manière d'organiser «un changement à vue» qui part d'une histoire passée pour tracer l'horizon d'une histoire à venir. Il entend ainsi composer «un théâtre de relations», entre ce qui a été et ce qui va advenir, et cela également avec les habitants. Sur ce théâtre, la ville ne constitue pas un décor inerte, mais l'image d'un horizon possible: «Tout cela compose une scène urbaine qu'on ne regarde plus de la même façon». Cela trouve sa juste expression avec la remise en valeur des Nefs des Chantiers navals désaffectées et leur affectation en partie aux Machines de l'Île. Là se trouvent avec bonheur à la fois la Galerie des Machines, la gare de l'Éléphant, mais aussi les ateliers de construction de la Machine où se préparent de nouveaux projets. Ce théâtre urbain renouvelle à la fois l'idée de théâtre et la pratique de l'urbanisme.

Pour reprendre une formule de Chemetoff appliquée aux deux exemples exposés ici – la Neustadt à Berlin et les Machines à Nantes – la composition d'un théâtre urbain actuel procède de l'instauration d'un «théâtre de relations». Relier, relater, relativiser, en un mot mettre en perspective le

vivant au sein du cadre qu'il habite et dont il fait battre le cœur, tel est la propriété de ces dispositifs. Lors du colloque de Porto, une compagnie, Visões úteis, a exposé aux participants son spectacle *O Resto do Mundo, Teatro num Taxi pela cidade*, inspiré d' *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad. Il s'agit d'un voyage en taxi à travers les quartiers populaires Est de la ville de Porto, de Trindade à Dragao, avec la diffusion par casque audio du texte de Conrad, une méditation sur la prolifération urbaine précaire, sur le paysage urbain actuel et sa déshérence. Etre ou ne pas être à Porto. Une belle illustration du thème de ce colloque et une belle conclusion à mon propos.

