

**LES ARTS DE LA RUE :
MUTATIONS ESTHÉTIQUES
ET NOUVEAUX ENJEUX POLITIQUES DE TERRITOIRE(S)**

Sous la direction d'**Adrien Guillot**

Réalisé par **Elodie Rousselin**

* * *

Mémoire

Master Professionnel 2 Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels

Année universitaire 2012/2013
Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Je remercie...

Adrien Guillot, pour avoir dirigé ce mémoire,
pour m'avoir ouvert les portes des arts de la rue,
et pour avoir su me guider quand j'étais perdue

Alexandre Péraud, directeur du master,
pour ses conseils

Tous les membres du **collectif Random**
pour leur projet artistique qui prend sens dans la cité,
pour leur soutien et leurs nombreux sourires pendant mon stage
David, Zineb, Annaël, Sophie, David G.,
Aurélia, Amandine, Khaled, Gaëtan, Guillaume, Pier et Gildas

Les membres de l'association **L'Effet Divers**
pour la mise en application concrète de nos idées
Louis, Justine, Coline, Nicolas, Lary, Rémi, Erwan et les autres...

Mari et les commerçants de la Place **St Michel**
pour le thé à la menthe et les encouragements

Tom, Barbara, Lionel et Margaux

**Les artistes, les opérateurs culturels, les élus, les habitants et toutes les personnes
qui croient à la pertinence des arts de la rue sur les territoires.**

**« La culture, pour être vivante, doit s'inscrire dans la cité
et dans la vie des hommes qui l'habitent »**

Paul Rasse¹

¹ *Le théâtre dans l'espace public Avignon Off*, Édisud, Aix-en-Provence, 2003, p. 41.

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	5
I. La marche vers la reconnaissance du secteur des arts de la rue	10
1. Du théâtre de rue aux arts de la rue : genèses et rapports à l'espace public.....	10
a) Contextualisation et définition des termes.....	11
b) L'espace public : entre usage fonctionnel et détournement artistique.....	14
2. Quête de légitimité et structuration professionnelle.....	17
a) Un premier pas vers la reconnaissance : des lieux pour la rue.....	17
b) Quelles politiques culturelles nationales en faveur des arts de la rue ?.....	19
c) Les arts de la rue : une profession revendiquée.....	23
II. Le rôle « privilégié » des municipalités	25
1. Une réalité économique.....	25
a) Une économie fondée sur la vente.....	26
b) Diversification des marchés et adaptabilité de l'offre.....	27
2. Le poids des villes.....	29
a) Le phénomène festivalier dans les arts de la rue.....	29
b) Arts de la rue et politique de la ville.....	34
III. De nouvelles écritures sur et avec les territoires	38
1. In situ, In vivo.....	38
a) « La ville comme terrain de jeu ».....	39
b) Du spectateur à l'habitant.....	41
2. Vers une transversalité des politiques culturelles ?.....	43
a) De nouvelles coopérations entre acteurs de terrain.....	44
b) Des initiatives transversales.....	46
Conclusion	48
Annexes	55

Introduction

Vaste nébuleuse artistique, les arts de la rue bousculent les places, les trottoirs, les rues, les recoins des villes et des villages depuis la fin des années 1960. Surprenants, décalés, festifs, drôles, insolents, déroutants, populaires, engagés, ils n'ont eu cesse de multiplier les formes d'interventions artistiques dans l'espace public, aux quatre coins de l'hexagone et au-delà. Loin d'être une seule et même discipline, et cela au même titre que les arts de la scène, les arts de la rue forment un secteur artistique protéiforme, où les esthétiques et les formes se croisent, se mélangent et s'hybrident. Aujourd'hui, les artistes se réclamant du secteur pratiquent à la fois le théâtre, la danse, la musique, la vidéo tout comme les arts plastiques, la poésie et les arts numériques. Souvent pluridisciplinaires, les formes créées transcendent les codes et les genres : de la déambulation chorégraphiée aux formats intimistes en caravane, des installations plastiques monumentales aux farces clownesques ... Ils sont synonymes par leurs formes d'expression et leurs pratiques d'une « créativité contemporaine à la fois populaire et d'une grande exigence artistique »².

Le point commun aux artistes de rue ? Prendre la cité comme un « terrain de jeu », et se glisser dans ses interstices pour mieux la détourner, l'enchanter, ou la transcender. Avant même l'apparition d'un discours théorisant et donc esthétisant l'art dans l'espace public, les « pionniers » de la rue assurent leur volonté de casser les barrières des lieux consacrés à l'art, des « cathédrales » de la culture, rejetant leur caractère élitiste et trop confortable à leurs yeux. Ils comptent bien abolir le quatrième mur, celui qui contraint l'acteur et le spectateur à rester en place, interdisant à l'un et à l'autre de franchir le devant de la scène. Nous sommes en 1968, la scène politique et théâtrale, c'est désormais la rue. Dans l'engouement d'un certain mois de mai, de nouvelles formes artistiques naissent, puisant à la fois leur inspiration dans le théâtre forain du Moyen-Age et dans les mouvements artistiques et intellectuels des années 1960, rejetant l'institution au profit de l'expérimentation . L'avant-garde « descend dans la rue », ils se nomment d'ailleurs eux-mêmes « cogne-trottoirs ». Leur objectif : aller à la rencontre du passant, de la population, rentrer en contact avec la ville et la bousculer, parfois ...

La rue est en effet un lieu privilégié de la contestation. Communément, elle abrite les défilés et les manifestations politiques. Mais, les syndicats ont vu récemment arriver des militants d'un nouveau genre : les activistes (néologisme désignant les individus empruntant des outils à l'art pour dénoncer des problèmes politiques). Par l'humour, la dérision et le spectaculaire, et en réactivant l'imaginaire dans l'espace public, ce nouveau genre d'artistes bousculent les habitudes et les genres.

2 Renaud Donnedieu de Vabres, Ministre de la culture et de la communication, Présentation « Le Temps des arts de la rue », Marseille, 2 février 2005.

Quelles sont les différences et les points communs qui existent entre les précurseurs de ce que l'on place aujourd'hui sous le terme « arts de la rue » et les formes militantes et artistiques qui s'installent dans l'espace public, que l'on pourrait qualifier d'« activistes » ? Quelles relations s'instaurent entre ces types d'interventions et l'espace public ? Au delà de l'éphémère, peuvent-elles vivre sur une autre temporalité ? De quelles manières leurs actions ont une résonance citoyenne ? Telles étaient quelques unes des questions qui m'animaient au début de ma réflexion. Je m'intéresse à ces formes hybrides qui oscillent entre militantisme et actes artistiques, que l'on ne saurait mettre d'un côté ou de l'autre de la balance.

Ces modes d'interventions, apparus en France au tournant des années 2000, et émanant de volontés d'artistes, de militants, de penseurs ou d'habitants, prennent autant de formes qu'il existe d'initiatives, allant du détournement aux happenings en passant par des expositions sauvages. Dans la rue et sur internet, espaces publics s'il en est, ces militants/artistes ou artistes/militants désirent susciter une prise de conscience politique chez leurs concitoyens. Leurs influences et bases théoriques sont nombreuses : Guy Debord, Hakim Bey³, ou encore les utopies pirates et la désobéissance civile de Henry David Thoreau. Ce qui leur est commun c'est « la question de la transformation sociale par des tactiques et stratégies « de biais » »⁴, l'idée de faire « un pas de côté »⁵. En introduisant l'imaginaire dans le champ du politique, ils brisent le schéma classique du militantisme à la française, contestataire et souvent dans le rapport de force. Ils y introduisent dérision et actions directes non violentes, propre aux modèles de résistances anglo-saxons, tel que Reclaim the Streets ou les Adbusters.

En avançant dans ma réflexion, j'ai approché des projets se situant à la lisière de ces deux types de démarches. À la fois proches de l'artivisme, par ses formes d'interventions « sauvages » et politiques dans l'espace public, et des arts de la rue, pour leur exigence artistique et leurs approches poétiques de la cité. C'est ainsi que j'ai découvert le collectif Random et son projet de création artistique « Situation(s) itinérante ». Un projet de création, et pas seulement un spectacle.

Séduite par le projet de ces artistes, j'ai intégrée leur équipe en tant que stagiaire. Ce mémoire a comme terrain d'observations et de recherches ce stage effectué d'avril à juillet 2013 aux côtés de la chargée de production. Cette compagnie, basée dans le Gers (32), est portée par ART vivant

3 Peter Lamborn Wilson dit Hakim Bey, écrivain politique et poète américain, né en 1945, est notamment connu pour son livre *TAZ, Temporary Autonomous Zone*, paru en français en 1997. Une « zone autonome temporaire » se traduit par une forme d'organisation en réseau permettant d'accéder à l'anarchie, contre le système d'hyperconsommation et de mise en spectacle de la société. Cet ouvrage est vite devenu culte dans les milieux anarchistes et underground.

4 Jérôme Guillet, « De nouvelles formes d'interventions dans l'espace public », dans *Territoires*, la revue de la démocratie locale, n°470, cahier 2, « Artistes, militants, habitants... Les nouveaux débatteurs de rue », Septembre 2006, p. 4-8

5 *L'An 01*, Jacques Doillon, Gébé, Alain Resnais, Jean Rouch, 1973

(Association pour la Recherche du Théâtre vivant). « Collectif à géométrie variable »⁶ et pluridisciplinaire, il regroupe comédiens, danseurs, circassiens, ainsi qu'une scénographe urbaine, un poète public, une photographe et un créateur sonore. David Picard et Zineb Benzekri assurent la codirection artistique, et les actions pédagogiques. « Le collectif Random met en paroles et en mouvements l'espace de la rue. Par une suite d'incidents publics et poétiques, il crée une brèche dans le quotidien réel d'un lieu, afin de tester sa capacité à accueillir l'inattendu. Le collectif invite à de nouvelles perceptions de l'espace public. » Ces quelques lignes, issues du dossier de présentation du projet « Situation(s) itinérante » (titre provisoire), illustrent la volonté de Random d'inscrire leurs pratiques dans l'espace public, d'une manière peu conventionnelle. Ils ne créent pas de spectacles comme l'avons évoqué, mais ils imaginent des modes d'interventions poétiques et politiques dans l'espace public adaptés au territoire investi, aux partenaires et aux habitants concernés. Ces créations *in situ* sont donc, par définition, à chaque fois uniques, bien qu'elles suivent une trame, un canevas global et analogue pour chacune d'entre elles. En écho à un espace particulier, celui d'une rue, d'un quartier ou d'une ville, les membres du collectif Random comptent bien mettre en chantier poétique les territoires où ils passent. Concrètement, plusieurs « situation(s) » sont proposées par le collectif. « Histoires de trottoir » est une collecte performative où la parole des habitants s'inscrit dans l'espace public. « La déambulation » est une balade participative où le public est convié à suivre les règles du jeu, dictées au mégaphone, et guidées par les acteurs. Cette forme alterne moments frontaux et déambulation collective et mêle dramaturgie, poésie, paysages sonores et des installations plastiques. « Random aux fenêtres » est le format le plus frontal, il se déroule sur la façade d'un immeuble, mêlant textes, corps, voix et sons. « Figures hors champ » est une balade photographique et sonore dans la ville. Des installations plastiques accompagnent ces formes d'interventions. La matière première en est la rubalise. Ce matériel de chantier, synonyme de changements, permet de faire osciller la démarche du collectif entre le visible et l'invisible. Plusieurs étapes rythment ce travail de création artistique : repérage des lieux et du contexte, rencontres et collectes de la parole des habitants, montage sonore, installations plastiques, écriture poétique, recherches corporelles et textuelles, présentation publique et diffusion d'une trace de leur passage. Le ruban rouge et blanc est donc plus que le simple décor des interventions, il est le lien, le fil, qui se tisse entre elles, et aussi entre le territoire, ses habitants et les artistes.

Chaque rencontre avec un territoire se concrétise par une résidence de création, où artistes, municipalités, opérateurs culturels et habitants sont partie prenante. Au delà du projet purement artistique, c'est la démarche globale du collectif Random qui m'intéresse et la manière dont ils construisent avec les partenaires (politiques, culturels, scolaires...) et les habitants le projet des territoires adaptés et adaptables.

6 Voir le site internet du collectif Random : <http://collectif-random.blogspot.fr/>

Les arts de la rue, tels qu'on les nomme aujourd'hui, sont intimement liés à ce que l'on a brièvement décrits plus haut comme de l'artivisme. En effet, tous deux initient des actions dans l'espace public où l'on voit « converger la réappropriation de la parole, et celle de l'espace urbain, de la production d'objets, de symboles et surtout de sens »⁷ ; ils sont des « forces qui défendent la démocratie et réinventent le vivre-ensemble »⁸. Comme nous le verrons, les arts de la rue apparaissent au lendemain des contestations de Mai 1968, et parce que, dès lors, ils prennent place dans l'espace public et lui insufflent un sens, ils sont fondamentalement politiques. À la naissance du théâtre de rue, les artistes revendiquent la rue comme un espace de liberté d'expression quasi totale. En contre-poids des institutions qui portent les disciplines artistiques « traditionnelles », ils construisent avec ingéniosité et poésie un nouveau domaine, que l'on nommera plus tard les arts de la rue. L'acquisition de cette dénomination est le résultat de leur reconnaissance auprès du ministère de la Culture, lorsqu'il posera un label sur les lieux qui abritent leur savoir-faire. Désormais inclus dans les politiques culturelles nationales et locales, les arts de la rue ont vécu en quarante années d'existence un basculement indéniable. L'institutionnalisation progressive du domaine nous a amené à reconsidérer ses tenants et ses aboutissants notamment en terme de diffusion. Les festivals sont leur principal circuit de diffusion, ils s'imposent pour les compagnies comme un passage obligé, sur le plan économique et sur celui de la visibilité. Ces événements, tout du moins les plus importants, se calquent sur un même modèle, épuisant le caractère singulier des interventions artistiques qui s'y déroulent. On peut craindre leur instrumentalisation lorsqu'ils sont organisés au profit d'intérêts, le plus souvent municipaux. Pour tout cela, on peut craindre qu'ils aient atteint leurs limites. Par ailleurs, les compagnies des arts de la rue fonctionnent avec peu de subventions, si on les compare à celles d'autres disciplines du spectacle vivant, et sont structurées le plus souvent en associations de petite taille.

Ces relations complexes qui se tissent entre les instances publiques et les arts de la rue nous poussent à reconsidérer ce champ artistique dans un contexte plus local, dans une autre temporalité. C'est pourquoi nous nous poserons la question suivante : dans quelles mesures les arts de la rue peuvent-ils répondre à des enjeux de politiques culturelles territoriales ?

Pour répondre à la question posée, nous confronterons les discours issus des professionnels des arts de la rue à ceux issus de travaux de recherche sur le secteur et à notre expérience.

Notre hypothèse de départ est que les arts de la rue prennent sens sur les territoires et peuvent répondre à des enjeux plus larges en terme de politiques culturelles en favorisant les projets

7 Valérie de Saint-Do, « Du spectacle à l'agir » dans *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, n°28, « Résistances artistiques », Avril 2013, p. 10-11.

8 Jean Digne, « Éditorial », *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, n°28, « Résistances artistiques » op. cit. p. 4.

transversaux co-construits avec de multiples acteurs.

Nous devons tout d'abord comprendre l'évolution des arts de la rue jusqu'à leur reconnaissance institutionnelle, pour pouvoir prendre en considération l'importance des collectivités locales, et plus particulièrement celle des municipalités pour le secteur. Nous évaluerons les limites du modèle prépondérant de diffusion, et dénoncerons les risques que peuvent engendrer les relations entre artistes de rue et pouvoirs publics. C'est ainsi que nous pourrions envisager d'autres modalités de diffusion et de création, en lien avec les territoires investis par les artistes, en lien avec les acteurs locaux.

I. La marche vers la reconnaissance du secteur des arts de la rue

« Dans l'arrière-cour de Mai 68, leur terrain de jeu se gagnait à l'arraché sur un bout de bitume, avec accès direct au commissariat de police du coin. Aujourd'hui, des maires leur donnent les clés de leur ville, des régions les glissent dans leur contrat de plan et l'État leur fait les yeux doux. », écrira François Devinat⁹.

Depuis plus de quarante ans, les arts de la rue ont su se faire une place dans le paysage artistique et culturel français. De la figure du « saltimbanque » à celle d'artiste reconnu, la route vers la reconnaissance de ce secteur artistique n'est pas sans déboires ni difficultés.

Nous ne souhaitons pas ici dresser leur histoire, mais il est cependant indispensable de saisir les évolutions qui ont construit les arts de la rue pour mieux comprendre les dynamiques actuelles des interventions artistiques en espace public, ainsi que leurs enjeux artistiques, politiques et sociaux. Il s'agira de prendre en considération les différents points de vue, ceux des acteurs qui ont œuvré à l'évolution du secteur (artistes, opérateurs culturels, collectivités territoriales, et État). En empruntant les lunettes des différents protagonistes qui ont su oeuvrer pour le domaine, nous mettrons en lumière les enjeux économiques liés aux arts de la rue.

1. Du théâtre de rue aux arts de la rue : genèses et rapports à l'espace public

Afin de mieux comprendre ce dont nous allons traiter dans ce mémoire, nous nous risquerons d'abord à un exercice de définition des termes. En effet, il semble indispensable de cadrer notre étude, et de comprendre d'abord de quoi nous allons parler avant de rentrer dans le vif du sujet. Il s'agira donc de préciser ce qui se cache derrière le vocable « arts de la rue », de mettre en relief ce que signifie « espace public » et de discerner les rapports que ce secteur entretient avec cet espace de jeu et d'intervention. Conscients que la rue est régie par les collectivités locales, et plus particulièrement par les municipalités, nous mettrons en exergue les points de rencontres et d'opposition qui s'établissent entre artistes de rue et élus.

9 François Devinat, « Les années saltimbanques », *Libération*, 2 août 1999.

a) Contextualisation et définition des termes

Communément, on qualifie par « arts de la rue » les formes artistiques, spectacles ou événements, qui sont donnés à voir hors des lieux consacrés (théâtres, salles de concerts et de spectacles, musées, ...), donc dans la rue. Par « rue », on entend les espaces publics, en milieu urbain ou rural, en centre ou en périphérie¹⁰. Les artistes « d'extérieur » inventent, déjouent, et utilisent les rues, places, jardins, friches industrielles, ...

On date la « naissance » des arts de la rue à 1968, avec l'apparition de formes artistiques inédites, radicales, avant-gardistes en somme. Influencés par Dada, Artaud, Fluxus, le situationnisme, l'expressionnisme, l'agit-prop (agitation-propagande) et le happening, et puisant également dans l'héritage des troubadours, circassiens et bouffons du Moyen-Age, une nouvelle génération d'artistes se forme. On parle alors de « théâtre de rue », même si les contours du mouvement restent (encore aujourd'hui) flous. Michel Crespin, l'un des pères fondateurs du secteur, considère qu'en 1968 « un bloc générationnel » se constitue, et fonde ainsi « les bases et les références du domaine de 1972 à 1986 »¹¹. Ils font le choix de l'espace public, par négation de l'espace fermé des salles de spectacles, et pour aller à la rencontre des « gens ». Ils excluent ainsi l'institution de leur champ d'actions, et rejettent toute forme de convention. C'est d'ailleurs par effraction, parfois par infraction, qu'ils investissent les rues. Bruno Schnebelin, directeur de la Cie Ilotopie, raconte ironiquement : « On joue dans la rue parce qu'il fait froid à l'intérieur ». Le choix de l'espace public, c'est aussi celui de rentrer dans l'agora, dans l'espace du vivre-ensemble. La définition que Jürgen Habermas donne de l'espace public¹², comme un ensemble d'individus, issus de la société bourgeoise, rassemblés pour discuter d'un intérêt commun, formant ainsi une sphère critique contre le pouvoir de l'État, ne doit pas être prise telle quelle pour les arts de la rue. La sphère publique n'est pas essentiellement constitué de bourgeois, comme Habermas le décrivait pour la société anglaise du XVIII^e siècle. Les artistes de rue n'en sont d'ailleurs que très rarement. L'espace public, en tous cas celui que les arts de la rue investissent, est celui de tous, un espace populaire, où il s'agit de s'adresser aux publics de manière individuelle et collective.

Élément important, voire primordial pour comprendre les enjeux du domaine, les artistes de rue ne considèrent pas qu'ils ont face à eux un « public », constitué de « spectateurs », mais il s'agit d'aller à la rencontre des « gens », appelés à devenir à leur tour « acteurs ». En s'éloignant des lieux

10 HorsLesMurs, centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque :
< <http://www.horslesmurs.fr/-Definition-.html> >

11 Michel Crespin cité par Anne Gonon, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, Montpellier, 2011. p. 24.

12 Jürgen Habermas, *L'espace public*, Payot & Rivages, Malesherbes, 1997, 324 p.

consacrés à l'art et à la culture, les artistes de rue refusent également d'être en représentation, préférant intervenir. Cette démarche d'inclusion, de la rue et des « gens », est au cœur des interventions de rue qui émergent à la fin des années 1960. Leur désir : se confronter à l'espace physique et symbolique du vivre-ensemble : la ville. Ainsi, ils interrogent leur place dans la société, en tant qu'artistes, et souhaitent que le passant s'y questionne à son tour. Ils se déterminent d'ailleurs eux-mêmes comme « cogne-trottoirs ». En effet, quand les artistes commencent à jouer dans et avec la rue, dans les années 1960-1970, ils sont face à un « territoire vierge ». Bien que les saltimbanques du Moyen-Âge, et plus tard ceux du XVIII^e siècle, donnaient à voir leurs spectacles, farces et autres attractions foraines dans les rues et places des villes, les artistes émergents sur la décennie 1960 explorent la rue comme lieu mais aussi comme sujet d'intervention artistique, avec la volonté de parcourir de nouveaux langages et territoires d'expressions. Avec le développement des villes nouvelles, et la construction des « grands ensembles », les artistes interrogent un nouveau terrain d'exploration mêlant bouleversements urbanistiques et volontés artistiques.

Outre la révolte artistique et politique, l'idée est aussi à la fête. En effet, jouer avec la ville, c'est renouer avec les traditions carnavalesques et d'animation des villes. Comme nous le verrons, les festivals, fêtes et parades sont très tôt au cœur de l'économie du théâtre de rue, puis des arts de la rue. Dès le départ, ce sont les événements qui vont permettre aux artistes du secteur d'émerger. Déjà, en 1963, Jack Lang crée à Nancy le « Festival Mondial du Théâtre Universitaire ». Avec comme toile de fond la Guerre Froide, le Vietnam et l'Algérie, ce festival est clairement positionné à gauche, accueillant des artistes internationalistes et humanistes. Le festival accueille la deuxième année The Bread and Puppet Theatre, compagnie issue du mouvement radical américain, qui investit les rues nancéiennes. Autre événement fondateur pour les arts de la rue, dix ans plus tard, en 1973, lorsque Jean Digne, alors directeur du théâtre municipal, déclare « Aix, ville ouverte aux saltimbanques ». Rares sont encore les manifestations consacrées aux créations artistiques en extérieur : synonyme pour les artistes de rue de débuts difficiles. Légitimement non reconnus pour leurs créations, ils vivent la plupart du temps du chapeau. La plupart sont artisans et fabriquent eux-mêmes leurs spectacles. Cette économie de la débrouille, du bricolage fonde malgré tout l'identité de ce secteur en devenir. Les arts de la rue se construisent donc en marge d'une culture dominante qu'ils dénoncent, revendiquant une indépendance vis-à-vis des institutions. Ils se fondent ainsi une réelle identité autonome à la fois sur le plan éthique et poétique.

Faire politique, au plus près des populations, et donc faire social, à travers l'art et la culture est une idée se rapprochant de celles de l'éducation populaire. Les artistes de rue intègrent ainsi naturellement la famille de l'animation culturelle. Comme nous le rappelle Anne Gonon¹³, dès 1959

13 Anne Gonon, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p.28.

avec l'arrivée d'André Malraux au ministère des Affaires Culturelles, l'écart entre culturel et socioculturel se creuse. Le ministère adopte une politique de l'offre, avec la construction de nombreux lieux d'art et de culture sur le territoire français, pour « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité ». Néanmoins, les missions de transmission des codes pour mieux comprendre et s'appropriier ces œuvres ne relèvent pas des compétences du ministère des Affaires Culturelles, mais sont reléguées à celui de l'Éducation nationale. Les artistes de rue « en se référant à l'animation culturelle, en travaillant dans les quartiers, en s'adressant à la population, vont se voir relégués à la sphère socioculturelle qui, pour les tenants de la culture légitime, ne saurait être l'espace de la création artistique »¹⁴.

Les années 1980 sont celles de l'éclosion du théâtre de rue. François Mitterrand est élu en 1981, Jack Lang est nommé à la culture, le budget du ministère double. De plus, on voit durant cette décennie s'opérer une explosion du nombre de compagnies de rue, et en parallèle une multiplication des festivals qui leur sont consacrés. Détournements, constructions titanesques, mystifications urbaines, les artistes s'emparent des villes.

De nombreuses compagnies, considérées aujourd'hui comme historiques, voient donc le jour. On peut notamment citer le Royal de Luxe, Ilotopie, Générrik Vapeur, Oposito, Le Phun, Délices Dada, Transe Express, ou encore décor Sonore, Turbulence, la Compagnie Off et Kumulus. Autant de noms qui résonnent comme ceux des pères de ce que l'on appelle aujourd'hui les arts de la rue.

Nombre des festivals créés durant les années 1980 sont toujours des références au jour d'aujourd'hui. Ils sont les lieux de rencontres et d'échanges pour les jeunes artistes du secteur. Avec leur développement, c'est aussi le paysage de la diffusion des arts de la rue que l'on voit germer. En 1980, Michel Crespin organise La Falaise des fous, à Château-Chalon, dans le Jura. Cet événement marque un tournant pour les artistes de rue : souvent isolés, et mal considérés, ils sont invités à ce rassemblement artistique, qui se veut être un manifeste pour le théâtre de rue. En 1986, ce même Michel Crespin fonde le festival d'Aurillac, « Éclat ». L'année d'après, à Châlon-sur-Saone, Pierre Layac et Jacques Quentin initient « Châlon dans la rue ». En 1988, c'est au tour de la ville de Ramonville de se munir de son festival.

Outre le cadre spécifique du théâtre de rue, l'engouement est aux grands événements de rue, dans la veine des carnivals et fêtes populaires d'autrefois. On ne peut oublier la naissance de la fête de la musique en 1983 sous l'impulsion du ministère de la Culture et relayé dans les communes de l'hexagone. C'est d'ailleurs ces municipalités qui sont les principaux financeurs et organisateurs de ces événements à échelle urbaine. Événement qui se déroulent dans l'espace public, et qui obéissent donc à des règles particulières.

14 Anne Gonon, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p.28.

b) L'espace public : entre usage fonctionnel et détournement artistique

Christine Albanel débute l'éditorial du *Guide des bons usages* publié par HorsLesMurs en 2007, intitulé *Organiser un événement artistique dans l'espace public*¹⁵ par : « L'occupation de l'espace public offre une très grande liberté mais elle s'accompagne aussi de contraintes qui imposent le respect de règles précises ».

En investissant les rues des villes, les artistes se voient confronter aux réglementations soumises à l'espace public. Leurs premiers interlocuteurs sont les collectivités territoriales, et plus particulièrement les municipalités. Nous tenterons ici de dégager deux axes de réflexion autour de l'occupation de l'espace public par les artistes de rue : d'abord d'un œil juridique, puis d'un point de vue politique.

Jérôme Guillet¹⁶, membre de l'association Matières prises, résume le rapport entre municipalités et éléments d'animation de l'espace public ainsi : « Les politiques d'aménagement, celles des rues, places et jardins, le fleurissement, les œuvres d'art commandées, les marchés, les brocantes, les fêtes de quartier, la fête de la musique, les festivals de théâtre de rue mais aussi la police municipale ou les éducateurs de rue font partie de l'animation de l'espace public. Cette activité est une prérogative qui revient aux municipalités ». Ces dernières sont les gestionnaires de l'espace public que les artistes de rue investissent. Elles ont donc le pouvoir légitime et exclusif de régir sur ce qu'il s'y passe, d'un point de vue juridique et de sécurité. Elles sont cependant dépendantes des artistes de rue

En juin 2004, une journée d'information titrée « Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelles libertés, quelles contraintes ? » est tenue à Paris¹⁷. Les intervenants y abordent notamment les questions juridiques, politiques et artistiques que supposent la rencontre entre collectivités territoriales et artistes dans l'espace public. On y apprend qu'en droit, l'espace public est appelé le domaine public, par opposition au domaine privé. Il désigne à la fois des espaces affectés à l'usage de tous (la voirie, les rues, les places, ...) et des espaces affectés à des services publics (un théâtre, un hôpital, un poste de police, ...). Dans les deux cas, le domaine public est soumis à une réglementation particulière, et il n'est donc pas possible, sauf autorisation préalable, d'en avoir une utilisation contraire à celle qui lui est affectée au départ. On considère, à titre d'exemple, que l'usage

15 *Guide des bons usages* « Organiser un événement artistique dans l'espace public », Groupe de travail du Temps des arts de la rue (coordonné par José Rubio), HorsLesMurs, Paris, 2007.

16 Jérôme Guillet, « Des nouvelles formes d'interventions dans l'espace public » dans *Territoires, la revue de la démocratie locale*, n°470, cahier 2, « Artistes, militants, habitants... Les nouveaux débatteurs de rue », Septembre 2006, p. 4-8

17 « Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ? », Compte-rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant (CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs), Lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier, Paris.

approprié de la voirie est la circulation. Donc, si elle est assujettie à un usage anormal ou privatif, son occupation sera soumise à un système d'autorisation. Par conséquent, les organisateurs d'événements artistiques doivent faire une demande d'autorisation auprès de la municipalité pour occuper le domaine public. La collectivité est responsable de la sécurité, de la salubrité et de la tranquillité publiques, elle doit donc prendre des mesures lorsqu'elles ne sont pas maintenues, en ayant notamment recours aux services d'ordre, en utilisant son principe de police. Quant à la question de la liberté, souvent soulevée par les artistes de rue, il s'agit d'abord de respecter le principe d'accès à tous aux espaces publics. On parle donc de liberté, mais de liberté de tous, et non seulement de certains. Le principe de gratuité des spectacles de rue n'est donc pas seulement issu d'une volonté des artistes, mais répond également à la liberté de circuler. Eric Baron¹⁸ dénonce le risque qui serait engendré par une revendication de l'espace public comme lieu de représentations artistiques par les acteurs des arts de la rue. Il ne s'agirait plus d'un domaine public accessible à tous, mais d'un domaine public affecté à une fonction définie. Il se verrait sanctuarisé à un usage précis, obéissant à des règles juridiques particulières. Il souligne que « par exemple, le délégataire du service public devra tirer l'essentiel de ses rémunérations de l'exploitation du service, ce qui remet en cause le principe de gratuité des représentations », et ajoute « si nous instaurons des droits de péage, l'usage de tous va devenir l'agrégation des usages particuliers ».

C'est donc du ressort des pouvoirs publics d'autoriser ou non la présentation de formes artistiques sur l'espace public. L'autorisation d'occupation du domaine public est délivrée par la municipalité ou la préfecture, comme nous l'avons vu, suivant le respect des règles qui le régissent. Mais, c'est également le résultat de choix politiques. Les arts de la rue peuvent, comme nous le verrons, contribuer à construire ou à renforcer l'image d'une ville, et plus largement d'un territoire. Nous étudierons ultérieurement en quoi les arts de la rue peuvent être un facteur de développement territorial voire même de marketing géo-culturel, mais nous devons dès à présent soulever l'enjeu politique que représente l'irruption des arts de la rue dans une ville. D'abord, si une manifestation culturelle se déroule dans l'espace public, avec un soutien de la ville, c'est qu'elle s'inscrit dans la mise en œuvre d'une politique culturelle décentralisée, à l'échelle municipale. Les services culturels des villes ont vu le jour et se sont développés depuis les lois de décentralisation, en 1983. Cette structuration de l'action culturelle sur les territoires va de paire avec l'agencement de règles et le respect d'exigences juridiques et administratives. Les collectivités obtiennent peu-à-peu la compétence culturelle, et les politiques culturelles locales émergent. Les années 1980 sont donc finalement celles de l'éclosion des arts de la rue et du phénomène de municipalisation des politiques

18 Eric Baron est avocat à la cour, il collabore régulièrement avec l'Observatoire des politiques culturelles et a travaillé avec Lieux publics sur la question de la gratuité des arts de la rue. Il est l'un des intervenants de la journée d'information organisée précédemment citée.

culturelles. En parallèle à ces phénomènes, l'époque est aussi à la concurrence entre les villes du monde ; nous y reviendrons. Considérés comme populaires et faciles d'accès, les arts de la rue semblent plus à même de toucher le passant, l'électeur, que les arts de la scène, estimés élitistes et hors de portée. Par ailleurs, soutenir les arts de la rue dans sa commune, c'est aussi prendre en considération les questionnements des habitants soulevés par les transformations urbaines, nombreuses dans beaucoup de villes durant la période 1970-1980. Comme nous l'avons vu précédemment, les artistes de rue ne se limitent pas à installer tréteaux et rideaux dans la ville, ils jouent avec, la détournent, et surtout la questionnent. Pour Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox¹⁹, « il est évident que les élus sont interpellés par les artistes de rue, non seulement parce que les autorisations d'occupation du sol public relèvent de leur compétence, mais parce que les artistes de rue affichent une volonté politique, en prise directe avec cette même réalité sociale qui est aussi leur terrain d'enjeux ». Des festivals naissent ainsi de rencontres entre élus et artistes. Le Festival d'Aurillac, par exemple, voit le jour d'une entente entre René Souchon, maire, et Michel Crespin, artiste.

Sans pour autant parler de suite d'une instrumentalisation de la culture à des fins politiques, nous pouvons tout de même noter que les municipalités ont vite vu les bénéfices qu'ils pouvaient tirer en soutenant le secteur auquel nous nous intéressons (attractivité territoriale, développement économique, création d'emplois, image de la ville, etc.) .

Un double rapport s'instaure donc entre artistes et pouvoirs publics : celui d'une interdépendance. Les arts de la rue ne peuvent se faire sans les municipalités, et les villes, dans leur compétition effrénée, doivent se démarquer les unes des autres. Choix artistiques et responsabilités politiques rentrent en interaction, leur point d'accroche : la ville. C'est donc une « rencontre inévitable », voire un « mariage de raison »²⁰ que l'on voit s'opérer entre ces deux types d'acteurs. Mais, ce « mariage » a ses limites et ses risques. En effet, du fait que les collectivités sont « propriétaires » de l'espace public, selon les termes de Michel Crespin²¹, et donc y détiennent un pouvoir légitime et exclusif, les artistes peuvent se voir confronter à la censure. Censure des municipalités sur les artistes, voire même auto-censure des artistes de rue eux-mêmes. Par crainte de « trop déranger »²², certains peuvent se faire happer par la facilité du divertissement. Nous l'avons dit, les contours esthétiques des arts de la rue restent flous, comment définir qui fait partie ou non de

19 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, « Artistes de rue et édiles : mariage d'amour ou mariage de raison ? » dans *Espaces de la culture Politique de l'art*, coll. sous la dir. de Catherine Bernié-Boissard, en coll. avec Valérie Arrault, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 116.

20 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, « Artistes de rue et édiles : mariage d'amour ou mariage de raison ? » dans *Espaces de la culture Politique de l'art*, coll. sous la dir. de Catherine Bernié-Boissard, en coll. avec Valérie Arrault, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 116.

21 Cité par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, op. cit.

22 Serge Chaumier, *Arts de la rue : la faute à Rousseau*, L'Harmattan, 2007, 218 p.

la famille « rue » ? Serge Chaumier pose de manière plutôt directe la question « Le cracheur de feu est-il un artiste ? »²³. Outre les différentes formes esthétiques que prennent les arts de la rue, nous pouvons les voir comme un domaine tiraillé entre exigences artistiques et amusement public. Il s'agit alors pour eux d'être légitimé pour ce qu'ils font, et ce qu'ils sont, de prouver qu'eux aussi ont droit à une reconnaissance institutionnelle.

2. Quête de légitimité et structuration professionnelle

Les instances du ministère de la Culture et ses organes décentralisés ont pris en compte assez récemment les arts de la rue comme un secteur en tant que tel. Ce domaine pluridisciplinaire, aux délimitations mouvantes, a joué l'expérimentation et a revendiqué son autonomie durant sa première décennie d'existence. Cette belle utopie d'indépendance vis-à-vis de l'État a ses limites : comment intervenir dans l'espace public sans l'aval des autorités et leur reconnaissance de légitimité ?

Un long combat rythme l'histoire et le présent des arts de la rue pour l'acquisition d'une légitimité professionnelle aux côtés des autres domaines artistiques du spectacle vivant. Pour pouvoir travailler dans de bonnes conditions, ils se sont structurés dans des lieux, labellisés par la suite en « lieux de fabrication ». Timidement, le ministère de la Culture s'est préoccupé du sort des artistes de rue, qui dans le même temps, s'étaient regroupés en Fédération.

a) Un premier pas vers la reconnaissance : des lieux pour la rue

La reconnaissance du secteur des arts de la rue est d'abord passé par la structuration de ces acteurs au sein de lieux dédiés à leurs pratiques. Ceux qu'on appelle les lieux de fabrique, ou lieux de fabrication, se développent au tournant des décennies 1980-1990. Lieux Publics, aujourd'hui seul Centre national de création des arts de la rue, voit le jour en 1983. Cette période est donc favorable à l'extension du secteur et donc peu-à-peu à sa reconnaissance.

En s'installant à Lectoure, à La Confection, les artistes de l'association ART vivant, désiraient s'implanter durablement sur un territoire. Outre leurs besoins techniques (besoin d'espace pour la création artistique), c'était aussi une manière pour eux de développer un projet sur le long terme, en fonction des besoins propres au territoire, et de créer des relations de confiance avec les élus locaux. La Confection accueille très peu d'artistes extérieurs à l'association. C'est davantage un lieu dédié aux activités de ART vivant. Il serait difficile de la qualifier comme véritable lieu de fabrique, elle

23 *Idem*

répond cependant aux objectifs de ces lieux, que nous allons désormais définir.

Les lieux de fabrication restent aujourd'hui le premier réseau de pôles de création et de diffusion pour les arts de la rue, via l'organisation de festivals. L'objectif principal pour ces lieux est de pallier aux difficultés financières que rencontrent les compagnies lors de la fabrication des spectacles. Certains sont gérés directement par des artistes, d'autres par des opérateurs culturels. Le plus souvent, ils restent l'endroit de la construction de décors, des répétitions. Dans une ambiance bon enfant, les artistes y partagent un espace de vie et de travail, souvent sous une forme communautaire. En cela, La Confection correspond à un lieu de fabrique. Comme pour la plupart d'entre eux, l'équipe de ART vivant s'est installée dans une ancienne usine située sur un territoire peu irrigué culturellement, le Gers. En effet, la plupart des artistes s'installant dans des lieux (souvent dans des friches industrielles) choisissent des zones d'ombre au tableau de la décentralisation culturelle. Oposito adopte Noisy-le-Sec et emménage au Moulin Fondu, Ilotopie installe Le Citron Jaune *ex nihilo* à Port-St-Louis-du-Rhône. Le Fourneau, Les Hangars ou Les Abattoirs

Le Goliath²⁴ 1999-2000 dénombrait sept lieux : Le Fourneau, L'Abattoir, Le Moulin Fondu, L'Atelier 231, La Fabrique (à Lille), Les Harras et Le Citron Jaune. D'autres espaces sont pensés pour les artistes par des opérateurs culturels. C'est le cas des Haras à St Gaudens mis en place par Philippe Saunier-Borrell en 1991, lorsqu'il était en charge des affaires culturelles de la ville. On le connaît aujourd'hui pour la direction de Pronomade(s) en Haute-Garonne et l'agencement de « saisons territoriales pour les arts de la rue ». Tous ces lieux se définissent par l'accueil de compagnies en résidence. Ils visent à offrir les conditions de réalisation des projets artistiques des artistes accueillis par la mise à disposition de lieux de répétition, de construction, d'outils, de matériels, de compétences techniques et administratives. Par conséquent, ils offrent un soutien à la création artistique, et un apport à la production. Concernant le volet diffusion, la plupart organisent des festivals où ils mettent à l'honneur les compagnies qu'ils ont accueillies en résidence. Les équipes de ces lieux travaillent ainsi au maillage culturel de leur territoire. On comprend mieux pourquoi La Confection ne peut pas vraiment être affiliée à un lieu de fabrique, elle n'accueille ni ne soutient quasiment aucun artiste extérieur.

En parallèle de cette structuration éparse, un « monument » des arts de la rue voit le jour sous l'égide de Michel Crespin, à Marne-la-Vallée. Après La Falaise des fous et trois ans avant la création du Festival d'Aurillac, il montre sa volonté d'accompagner l'évolution du secteur vers le rassemblement, sa qualification et sa structuration. Lieux Publics naît en 1983, sous cette impulsion, et avec la complicité de Fabien Janelle, alors directeur du centre d'action culturelle de la Ferme du

24 *Le Goliath* est un annuaire à destination des professionnels des arts de la piste et de la rue, il référence les structures et les contacts des professionnels de ces secteurs. Il est réalisé et édité par HorsLesMurs, depuis 1993.

Buisson, à Marne-la-Vallée. Ainsi, le premier « centre national de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres » y est créé. Ses fondateurs défendent l'idée qu'exigence artistique peut rimer avec reconnaissance institutionnelle. Michel Crespin désire sortir l'artiste de rue du carcan stigmatisant du « saltimbanque cracheur de feu », et prône son identification et sa légitimation auprès des institutions. Fabien Jannelle²⁵ rapporte à ce propos : « Il y avait le désir chez nous de couper avec une nostalgie du joueur de limonaire, du cracheur de feu, du forain. [...] C'était en fin de compte le signe de notre ambition de tirer vers le haut ces différents spectacles ». Fervent défenseur de « l'union libre » existante entre les genres et les disciplines, mais aussi entre « tradition » et « expérimentation », Michel Crespin pose ainsi les premières pierres de la notion actuelle des arts de la rue. En posant des termes identifiables par les institutions, sans pour autant rompre avec l'héritage mal perçu, il engage le processus de légitimation du secteur. Lieux Publics est soutenu pour sa mise en place par la Direction du Développement Culturel (DDC) et la Direction du Théâtre et du Spectacle (DTS), actuelle Direction Générale de la Création Artistique (DGCA), du ministère de la Culture. En 1990, Lieux Publics déménage à Marseille. Le laboratoire de recherches de scénographie en espace public s'étend désormais à l'échelle d'une métropole.

b) Quelles politiques culturelles nationales en faveur des arts de la rue ?

Nous l'avons vu, les arts de la rue ne peuvent exister sans les pouvoirs publics. Outre la relation d'interdépendance existante entre ces entités, les acteurs des arts de la rue expriment assez vite leur volonté d'être reconnus comme appartenant à un secteur à part entière. En réponse à la volonté des artistes d'être légitimés comme professionnels du spectacle vivant, le ministère de la Culture met, bien que timidement, des mesures en place. L'attention ministérielle portée vers les arts de la rue se développe après celle des collectivités territoriales. Pour les pouvoirs publics, il reste difficile de prendre en compte les arts de la rue dans leur complexité disciplinaire et esthétique, et pour les artistes de rentrer dans les cases du ministère. La pluridisciplinarité qui qualifie le domaine ne facilite pas sa définition officielle.

Les artistes restent, dans cette attente de reconnaissance, prisonniers des mesures et des conventionnements officiels, opérés par les organes culturels centralisés et décentralisés. L'histoire des politiques culturelles en faveur du secteur peut être découpée en trois temps, en concordance avec celle des arts de la rue.

25 Cité par Anne Gonon, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, Montpellier, 2011, p. 32.

De la fin des années 1980 au milieu des années 1990, les politiques culturelles en faveur des arts de la rue ne sont encore qu'à l'état de gestation, malgré le foisonnement artistique de l'époque. En effet, les compagnies pionnières et les festivals qui attirent aujourd'hui les foules se développent alors à grande vitesse, sans pour autant attirer franchement l'attention du Ministère. Le « saltimbanque cracheur de feu » n'est pas pris au sérieux, du moins à ce moment-là.

L'année 1992 marque la naissance de la reconnaissance ministérielle avec l'obtention par le Royal de Luxe du statut de compagnie « hors commission » (dont l'activité ne justifie pas d'une subvention de fonctionnement régulière), le plus haut grade de l'époque, avant les Centres Dramatiques Nationaux. Au lieu de passer chaque année devant un « comité d'experts », les artistes de la compagnie peuvent négocier tous les trois ans leurs subventions auprès du ministère et de la municipalité de Nantes, où ils sont alors installés. C'est du jamais vu pour une compagnie de rue, d'autant que chaque tutelle leur verse un million de francs. Ils sont ainsi assurés d'une garantie de financement, et donc de fonctionnement.

Revendiquant leur statut d'auteur, au même titre que pour le théâtre en salle, des artistes déposent leurs œuvres à la SACD (Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques).

En 1993, c'est Jacques Toubon qui lance le début d'une politique culturelle vers les « artistes d'extérieur ». C'est d'ailleurs le premier ministre de la Culture à se déplacer sur un festival consacré aux arts de la rue, il ira à Chalon dans la rue. La Direction du Théâtre et des Spectacles (DTS), dirigée par Alain van der Malière, et en collaboration avec Yves Deschamps et Renée Cuinat, met en place le premier plan d'intervention structuré pour les arts de la rue. Il faut donc près de vingt ans au ministère pour prêter attention au secteur, et le reconnaître. Les arts de la rue atteignent la reconnaissance de leurs spécificités, et gagnent ainsi en construction identitaire. Ce plan d'intervention comprend plusieurs volets visant clairement à la structuration du domaine. Sont créés une commission nationale pour l'attribution d'aides au projet et à l'écriture et un label pour les « lieux de fabrication ». HorsLesMurs est fondé avec pour missions la promotion et le développement des arts de la rue, ainsi que la documentation et l'information, les deux premières missions étant données à Lieux Publics. En 1995, l'association élargie son champ d'actions aux arts de la piste. S'articulant autour de trois pôles : l'information, le conseil et la réflexion, cette toute jeune association para-publique se dote d'outils pour la profession. Ainsi, HorsLesMurs développe un centre de ressources, dispose de fonds patrimoniaux, édite des guides, répertoires, revues, bulletins d'information. Certains m'ont d'ailleurs été très utiles dans mes recherches pour la rédaction de ce mémoire. HorsLesMurs organise aussi des rencontres professionnelles, réalise des études sur commande, conseille et accompagne les artistes et opérateurs culturels.

C'est également en 1993 que Lieux Publics devient centre national de création des arts de la rue, ses missions sont recentrées (vers la création artistique) et sa structure est ré-organisée, suite à de

« graves difficultés financières »²⁶. Michel Crespin passe la main à Jean-Marie Songy à la direction du Festival Éclat, à Aurillac, dont il est l'initiateur.

Catherine Trautmann, dès 1999, déclare les arts de la rue comme une « priorité » pour le ministère de la Culture. Les nouvelles mesures qui seront prises par le ministère à ce moment-là démontre sa volonté de sortir les arts de la rue de leur ghetto. Un budget de 9 millions de francs est alloué au domaine, soit trois fois plus que deux ans auparavant. Les aides mises en place précédemment (au projet et à l'écriture) sont supprimées pour faire place à deux nouvelles aides en faveur des résidences (de production et d'artistes). La commission consultative qui attribue ces aides est également remplacée par une autre. On peut regretter que peu de ses membres s'intéressent réellement aux « nouvelles » esthétiques insufflées par les arts de la rue, ce qui engendre indéniablement une incompréhension. Par ailleurs, les aides déconcentrées, via les DRAC, sont attribuées aux arts de la rue au même titre que les compagnies dramatiques. Les artistes de rue peuvent alors prétendre à des aides à la production dramatique tous les deux ans et obtenir un conventionnement sur trois ans. Les acteurs de la profession se réjouissent peu de temps de cette priorisation puisqu'en 2000, tout juste un an après cet élan gouvernemental, le budget octroyé diminue nettement, passant à 4 millions de francs de mesures nouvelles. Ils dénoncent l'incohérence des mesures successives et la diminution considérable du budget alloué au secteur. Structurés via la Fédération nationale des arts de la rue, dont nous parlerons plus tard, ils écrivent à la ministre et affirment « le réseau des Arts de la Rue ne peut s'engager dans une professionnalisation de ses pratiques artistiques de façon structurante et lisible sans l'assurance de moyens permettant qualité et cohérence » et rajoutent « 4 millions de francs ! C'est environ le 1/10ème du budget d'une importante opération ponctuelle de communication, non celui d'une aide à la restructuration d'un secteur, même si nous avons bien conscience qu'à l'heure où le budget de la Culture bénéficie d'augmentations très limitées, nous avons la "chance" de faire partie des domaines artistiques bénéficiant de mesures nouvelles »²⁷. On peut tout de même noter que, sur cette période, des efforts déterminants dans la reconnaissance du secteur ont été accomplis : onze compagnies de rue auront été conventionnées, une dizaine de lieux de fabrication labellisés et les principaux festivals soutenus. De nouveaux crédits sont alloués au secteur en 2002 et 2003, renforçant le plan Trautmann. Ce sont de nouvelles compagnies qui sont conventionnées et des moyens supérieurs qui sont consacrés aux aides en résidence. Les lieux de fabrication bénéficient d'une politique de conventionnement associant État et collectivités territoriales. En 2004, le montant global alloué aux arts de la rue (crédits centraux et déconcentrés confondus), par le ministère de la Culture et de la Communication,

26 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur économique en pleine effervescence*, op. cit., p 269.

27 *Lettre à Catherine Trautmann au sujet des "mesures nouvelles 2000"*, La Fédération nationale des arts de la rue, Arles, le 7 décembre 1999.

se chiffre à 6,4 millions d'euros²⁸.

L'année 2005 marque un nouveau tournant pour les arts de la rue : c'est le lancement du « Temps des arts de la rue ». Dispositif triennal de développement et de structuration du secteur, ce « Temps » se fixe comme enjeu l'expérimentation. En effet, il « doit permettre d'expérimenter de nouvelles relations entre les arts, les collectivités publiques, les services administratifs, les professions et les réseaux du spectacle vivant »²⁹. Pour cela, un comité de pilotage est mis en place, composé de plusieurs représentants du ministère de la Culture, chacun dans des domaines différents, de représentants des collectivités territoriales, et de professionnels et « membres qualifiés ». Les grands absents de cette consultation sont les publics, qui ont pourtant une place centrale dans le domaine. Pierre Andrieu proposait toutefois en novembre 2004³⁰ de les placer au cœur du « Temps des arts de la rue », en instaurant une école du spectateur, en prenant en compte la parole des publics et en communiquant largement autour, en en faisant publiquement un axe fort du ministère. Ce temps a été voulu par le ministre comme un temps long, qui reste relatif puisqu'il s'établit sur trois ans, « qui favorise, dans la durée, le développement des arts de la rue par la réflexion, la recherche, la structuration, la consolidation des équipes de création, des lieux de fabrique, des lieux animés par les compagnies, du Centre national de création, des organismes de diffusion et de formation »³¹. Il est un axe de travail privilégiant profondément la transversalité des échanges et des actions entre les différents protagonistes. Concrètement, les groupes de travail planchent sur le renforcement des lieux de production, la structuration des compagnies, des lieux d'implantation et des rapports au territoire, la diffusion, l'action internationale, la formation, l'information auprès des publics, l'événementiel, et les questions techniques et juridiques propres à l'espace public. La politique publique en faveur des arts de la rue combine une intégration aux dispositifs de soutien au spectacle vivant et la création d'aides spécifiques (« Écrire pour la rue » par exemple). Ainsi, elle intègre le secteur tout en acceptant ses spécificités. Concernant les chiffres, ce sont 2 millions d'euros de mesures nouvelles qui sont accordés aux arts de la rue en 2005, reconduits jusqu'en 2007.

On l'aura compris, la mise en place d'une politique culturelle nationale en faveur des arts de la rue est surtout synonyme d'un basculement des représentations. Philippe Chaudoir explique cette mutation (des représentations, et donc de l'action publique) par « la reconnaissance d'autres

28 *Le Temps des arts de la rue*, Présentation par Renaud Donnedieu de Vabres, le 2 Février 2005, Marseille, p. 6.

29 *Idem*

30 Pierre Andrieu, *Le Temps des arts de la rue (Contribution)*, La Fédération nationale des arts de la rue, Novembre 2004.

URL : <<http://www.federationartsdelarue.org/Le-temps-des-arts-de-la-rue.html>>

31 Présentation disponible sur le site internet consacré au Temps des arts de la rue.

URL : <<http://www.tempsrue.org/>>

légitimités que celles des cultures cultivées ». Elle repose « surtout sur la mise en évidence d'un principe de production des œuvres s'initiant « de la base » »³².

Pour les acteurs formant le paysage des arts de la rue, il s'agit de revendiquer leurs spécificités induites par la création artistique en espaces publics. Ils se structurent en fédération, dès 1997.

c) Les arts de la rue : une profession revendiquée

Lors de la 12^{ème} édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac, des professionnels du secteur des arts de la rue créent « la Fédération », Association Professionnelle Française des Arts de la Rue. Elle regroupe des artistes, des directeurs de compagnies, des responsables de lieux de fabrication, des directeurs et programmeurs de festivals, des techniciens, et des individus passionnés par les arts de la rue.

Le 21 septembre 1997, les statuts de l'association sont déposés en Préfecture. L'article 2 en précise les buts : « fédérer le secteur professionnel des Arts de la Rue, faire circuler des idées, promouvoir et défendre une éthique et des intérêts communs, prendre position dans des domaines se référant au spectacle vivant et en particulier aux arts de la rue, notamment en ce qu'ils sont concernés par la définition des politiques culturelles, par l'aménagement du territoire et la pratique artistique de l'espace urbain ». La « Fédé » compte aujourd'hui plus de 400 adhérents formant un réseau et un groupe de pression qui « défend une éthique et des intérêts communs »³³. Elle se donne comme objectifs la reconnaissance professionnelle et artistique du secteur, le développement de ses financements, de ses équipes et de ses outils et l'ouverture et le dialogue avec l'ensemble des acteurs artistiques et culturels. Son financement est assuré par les adhésions et par une subvention conventionnelle attribuée par le ministère de la Culture (via la DGCA).

La Fédération nationale a peu à peu fait des petits en régions, afin de structurer durablement les arts de la rue à l'échelle locale, et donc de répondre à des problématiques ancrées sur les territoires. C'est le cas récemment, en Aquitaine, avec la création en janvier 2013 de « Aquilarue », Fédération des arts de la rue en Aquitaine.

En 2007, pour la première fois, des professionnels des arts de la rue se regroupent dans vingt-et-une régions en France autour d'un événement fédérateur : « Rue libre ! ». Suite au Temps des arts de la rue, les artistes et techniciens de la profession souhaitent continuer à défendre leur

32 Philippe Chaudoir, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, Le cas des arts de la rue », *L'Observatoire* n°22, Janvier 2002.

33 Présentation de la Fédération nationale des arts de la rue sur le site officiel.
URL : <<http://www.federationartsdelarue.org/Presentation.html>>

légitimité dans le paysage culturel français³⁴. Il s'agit « d'unir leurs forces pour présenter leurs métiers, savoir-faire et travaux au public. Au delà d'une manifestation festive nationale, Rue libre ! est un moment fort de réaffirmation de la parole des artistes et des techniciens dans l'espace public »³⁵. Jusqu'en 2012, « Rue libre ! » s'affirme tous les ans comme une journée nationale pour les arts de la rue, et plus largement pour la libre création en espaces publics.

Les arts de la rue ne sont aujourd'hui plus un domaine que l'on pourrait qualifier d'émergent. Ils ont fait leur chemin vers la reconnaissance institutionnelle malgré les réticences et l'incompréhension des débuts. Ils sont désormais intégrés aux côtés des champs disciplinaires issus des salles confinées d'une culture dite légitime. En s'unissant au sein de la « Fédé », les acteurs de la rue ont constitué un contre-poids professionnel face au ministère de la Culture, de ses services déconcentrés que sont les DRAC, et aux collectivités territoriales. Cultivant l'espace public comme terrain d'expression privilégié, ses interlocuteurs sont multiples, et les réalités complexes.

34 Voir le Manifeste « Rue libre ! » - Annexe 2

35 Edito de la première édition de « Rue Libre ! » en 2007.

URL : <<http://www.ruelibre.net/Edito,598>>

II. Le rôle « privilégié » des municipalités

Outre le fait que les municipalités sont responsables du domaine public, elle jouent un rôle décisif dans le développement des arts de la rue. En ayant une fonction active dans plus de la moitié des manifestations prenant place dans l'espace public, en gestion directe ou indirecte, et en soutenant les compagnies implantées sur leur territoire, elles ont participé à l'élaboration d'un cadre de création et de diffusion normé, que l'on doit aujourd'hui questionner voire remettre en cause. Le modèle actuel du festival de rue et le discours aliénant l'accompagnant, provenant des collectivités, est aujourd'hui épuisé. Nous verrons ici de quelles manières l'événement festif s'est fait sa place jusqu'à s'imposer comme un modèle standardisé, et quelles incidences ce processus a provoqué sur la création artistique en espace public et sa diffusion. Puis, nous orienterons notre propos vers les dispositifs alternatifs à cette norme, au sein des villes. Mais, pour commencer, dressons un profil économique du secteur, afin de mieux saisir les enjeux d'ordre artistique et politique qui lui sont inhérents.

1. Une réalité économique

Les arts de la rue constituent une exception dans l'économie globale du spectacle vivant. La danse et le théâtre, par exemple, ne peuvent survivre hors des subventions publiques, et donc sans la reconnaissance institutionnelle des compagnies et de leurs circuits de diffusion. Or, l'économie des arts de la rue est principalement basée sur la vente de spectacles. Jeune domaine, cette reconnaissance à laquelle les autres disciplines ont accédé, est finalement assez récente. Les crédits centraux attribués aux arts de la rue restent très faibles, malgré une augmentation depuis le milieu des années 2000, avec le Temps des Arts de la Rue. À titre indicatif, en 2000, seulement 17 % du budget annuel des compagnies était constitué de subventions publiques, contre 80 % de ressources propres (dont 68 % de vente de spectacles et 12 % de prestations de service), et 3 % de coproduction³⁶. Avec moins de 10 ans d'existence, les CNAR sont des structures nationales nouvelles, qui restent plus modestes que les CDN (Centres Dramatiques Nationaux) ou les CCN (Centres Chorégraphiques Nationaux) et qui ne peuvent prétendre à faire basculer la balance économique des arts de la rue. Force est de constater qu'ils ont développé une capacité à s'insérer dans une économie de marché, basée sur la vente et la diversification de l'offre.

36 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation française, Paris, 2000, p. 83 et 87.

a) Une économie fondée sur la vente

Nous prendrons à titre d'exemple l'association A.R.T. vivant où j'ai récemment effectué mon stage. Sur l'année 2012, l'autofinancement des activités représente 69 % du budget, contre 31 % de subventions publiques (emploi aidé compris). La vente de spectacles et la billetterie représentent quant-à-elles près de 60 % du budget total, et 84 % de la part des recettes propres³⁷. Ce cas est représentatif du secteur qui, comme nous l'avons introduit, vit en grande partie sur la vente de ses spectacles.

La plupart des compagnies signent des contrats de cession avec leurs partenaires, mais quelques « irréductibles » pratiquent encore « la manche » comme méthode de vente, pouvant ainsi agir librement, dans l'espace public, sans attendre le bon vouloir des opérateurs culturels. Cette manière de se rémunérer reste aléatoire, car elle dépend du bon vouloir des spectateurs et demeure une pratique illégale d'utilisation du domaine public. Selon Elena Dapporto³⁸, les représentations assurées sans contrat comptent pour moins de 10 % des ventes globales et se déroulent dans les *off* des festivals, à la manche ou sur un accord tacite de « nourris-logés ».

Le prix des spectacles en rue reste peu élevé : en 2010, 85 % d'entre eux sont vendus à moins de 5000 euros³⁹. Cela s'explique en partie par les petites équipes qui composent une large part des compagnies (63 % travaillent avec une équipe de 1 à 4 artistes), et qui portent donc une forme légère. Toutefois, les installations plastiques nécessitent, en règle générale, des investissements lourds, pour des équipes de taille comparable aux autres types d'interventions. Les chiffres fournis par HorsLesMurs concernant le prix de vente des spectacles varient entre 800 et 50 000 euros, ce qui montre de manière significative la pluralité des formes proposées.

Les arts de la rue s'inscrivent également dans une logique de réponse à des appels à projets, mais de manière moins prépondérante. Beaucoup sont lancés par des collectivités territoriales et des municipalités pour remplir leur programmation culturelle, le plus souvent événementielle. D'autres sont rédigés par les lieux de fabrique pour l'entrée en résidence. Pour beaucoup de compagnies, répondre aux appels à projets est un lourd travail administratif d'où découlent peu de résultats, mais qui conditionne malgré tout leur survie artistique (résidences de création) et économique (vente de spectacles).

Le domaine s'inscrit dans une logique concurrentielle alimentée par le processus d'appel à projets. De plus, la vente de spectacles figure en tête des recettes des budgets des compagnies., il

37 Voir le budget 2012 de l'association A.R.T. vivant – Annexe 1

38 *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit., p. 90.

39 *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue 2010*, memento #1, Études et recherches, HorsLesMurs, juillet 2010, p. 13.

s'agit donc pour les artistes de rue de se démarquer pour se faire leur place. Mais, comme nous ne cessons de le répéter, les arts de la rue prennent des formes diverses et emploient pour cela des moyens variés. Ils s'insèrent par conséquent sur un panel de marchés, qui se distinguent les uns des autres par leur capacité à accueillir des formes lourdes ou non.

b) Diversification des marchés et adaptabilité de l'offre

D'abord parce qu'ils sont protéiformes, mais principalement parce qu'ils évoluent dans un contexte précaire et instable, les artistes de rue sont obligés de s'insérer sur des marchés différents. De la même manière, beaucoup diversifient les formes d'intervention, pouvant ainsi s'adapter plus facilement aux demandes des partenaires. Une « course incessante aux débouchés »⁴⁰ est souvent le lot quotidien des compagnies, qui doivent couvrir les coûts par les recettes.

L'économie des arts de la rue s'inscrit dans plusieurs types de marchés. Pour traiter au mieux la question de l'hétérogénéité de ceux-ci, on doit distinguer la nature du diffuseur (festivals, théâtres, événements privés...) de la nature de l'organisateur (municipalités, associations, secteur privé...). La vente de spectacles est donc réalisée avec des interlocuteurs publics ou para-publics (municipalités, collectivités territoriales, agences culturelles départementales et régionales...), des établissements subventionnés (comités des fêtes, associations locales...) ou avec des prestataires privés (agence de communication ou d'événementiel, entreprises privées...). Le collectif Random lie des partenariats avec ces trois types d'acheteurs « organisateurs ». La période de mon stage a été révélatrice de cette diversification des marchés : deux municipalités, un EPIC (Établissement Public à Caractère Industriel et Commercial), trois associations dont une à l'étranger, une agence de communication et une SEM (Société d'Économie Mixte) ont accueilli le collectif.

La nature du diffuseur est tout aussi variée. Elena Dapporto distingue sept types de marchés par nature de diffuseur : les festivals (de rue et autres), les représentations à l'étranger, les fêtes urbaines occasionnelles, les salles de spectacles, les structures socioculturelles, le secteur de l'événementiel privé, les écoles et les bistrotts. Les lieux de fabrique ne figurent pas dans cette typologie. Nous l'avons vu, ils se consacrent à l'aide à la création et à la diffusion, via les festivals qu'ils organisent ou auxquels ils sont partenaires.

À un type de marché correspond un montant moyen facturé. L'étude montre que les salles de spectacles achètent les représentations les plus chères. Les formes les moins coûteuses sont davantage choisies par les écoles et bistrotts, les structures socioculturelles et pour des événements

40 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux, *Les arts de la rue Portait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit., p. 110.

privés. La fourchette moyenne de prix de vente correspond, à tendance quasi égale, à tous les marchés sauf les salles de spectacles. Nous préférons ici nous baser sur des moyennes plutôt que sur des prix précis. Elena Dapporto les donne en francs, ils sont donc datés, et ne correspondent pas à la réalité actuelle.

Qu'il s'agisse d'élaborer un répertoire de spectacles ou de proposer différents modules inscrits dans un projet global, les artistes de rue ont vite compris l'importance de diversifier l'offre pour répondre aux différents marchés auxquels ils postulent.

En règle générale, et d'après les chiffres de 2010 fournis par HorsLesMurs⁴¹, la majorité des compagnies disposent de plusieurs spectacles : « la moitié des artistes et compagnies d'arts de la rue (54%) déclarent un ou deux spectacles disponibles. 35% des équipes en déclarent entre 3 et 5 et 10% en déclarent entre 6 et 10. Il est notable que 1% des équipes déclarent plus de 11 spectacles disponibles. »

Sur le modèle du théâtre, certaines compagnies choisissent de présenter un catalogue de différents spectacles. Ainsi, elles proposent des formes adaptées aux budgets de leurs acheteurs et peuvent intégrer des circuits de diffusion variés (du local à l'international). Ces compagnies cherchent à trouver l'équilibre entre « grands projets à vocation internationale » et « interventions de proximité ».

D'autres, comme le collectif Random, proposent un même concept, vendu sous différentes formes. Cette formule « à la carte » permet aux partenaires et aux artistes de s'adapter aux contraintes (économiques et techniques) des uns et des autres, prévalant une phase de négociation. Autour du projet « Situation(s) itinérante », plusieurs formats s'articulent, demandant un temps de création *in situ*, une équipe et des besoins techniques particuliers. Ces diverses « situation(s) » n'ont pas de montant fixe, mais une fourchette de prix adaptable en fonction des moyens du partenaire. Par exemple, « La Déambulation » demande au moins cinq jours de résidence, une équipe de dix personnes et des autorisations municipales pour occuper l'espace public pour une heure de jeu. « Histoires de trottoir » dure cinq heures, et requiert neuf personnes, pour un format fixe, dans un lieu passant.

Dans les deux cas, disposer de plusieurs spectacles, c'est augmenter ses chances d'être diffusé : multiplier l'offre pour s'adapter à la demande. De plus, en développant une « palette » de propositions tous terrains, les artistes ont davantage de chance de tourner tout au long de l'année, dans des contextes extrêmement différents. Malgré cette extension des possibilités de diffusion, le marché principal pour les arts de la rue reste le festival qui, suivant un modèle classique, se déroule

41 *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue 2010*, memento #1, Études et recherches, HorsLesMurs, juillet 2010, p. 12.

durant la période estivale.

2. Le poids des villes

a) Le phénomène festivalier dans les arts de la rue

Les festivals, souvent nés sur les vestiges de fêtes populaires et de carnivals, sont des moments ritualisés dans la ville. Parce qu'ils relèvent de l'éphémère, ils sont un temps et un espace suspendus dans la quotidienneté. Ils permettent également de synchroniser les pratiques sociales tout en restant une référence de l'action publique et collective. Les arts de la rue n'auraient pu se faire sans les festivals, mais ils se retrouvent aujourd'hui quasiment prisonniers de ce cadre de création et de diffusion et victimes de leur instrumentalisation à des fins politiques.

Nous l'avons dit, les années 1990 sont celles de l'explosion du secteur des arts de la rue. Entre adhésion populaire et retentissement médiatique, les festivals de rue attirent de plus en plus de monde. Deux événements à dimension urbaine et de grande ampleur médiatique favorisent l'entrée des interventions artistiques en « espaces libres » dans le paysage culturel « officiel ». En 1989, Jean-Claude Goude met en parade le Bicentenaire de la Révolution Française : 12 chars titanesques et 6000 artistes et figurants défilent sur les Champs Élysée, l'événement est suivi par 800 000 personnes à la télévision. En 1992, la Cérémonie des Jeux Olympiques d'Albertville, chorégraphiée par le jeune Philippe Découflé, est regardée par près de 2 milliards de téléspectateurs ébahis. L'engouement ne fait ensuite que grandir pour les arts de la rue, c'est ce que démontre l'étude du DEPS (Département des Études, de la Prospective et des Statistiques), sur les pratiques culturelles des Français. En 2008, 34% des Français de plus de 15 ans déclarent avoir assisté à un spectacle de rue., contre 29 % en 1997.⁴²

Leur activité est rythmée principalement par leur caractère saisonnier : ils fonctionnent à 84 % l'été, sur les festivals, et à la période hivernale pour les immanquables fêtes municipales de Noël⁴³. Après la création d'Éclat à Aurillac, en 1986, puis celle de Chalon dans la rue, en 1987, des dizaines de festivals voient le jour, un peu partout en France : à Ramonville, Brest, Châlons-en-Champagne, Sotteville-lès-Rouen, Cognac... Il existe aujourd'hui plus de 200 manifestations de ce type, ce chiffre

42 Laurent Babé, *Les publics des spectacles de rue*, Exploitation de la base d'enquêtes du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008 », Contribution de HorsLesMurs (Anne Gonon) pour le ministère de la Culture et de la Communication, Direction Générale de la Création Artistique (DGCA), Octobre 2012.

43 Selon les données fournies sur le site internet de HorsLesMurs.

URL : <<http://www.horslesmurs.fr/-Economie-et-chiffres-.html>>

ayant été multiplié par 3 en 15 ans⁴⁴. Les villes ont largement contribué à ce développement, ayant un rôle actif dans 56 % d'entre eux, de manière directe ou indirecte (via les offices de tourisme, les comités des fêtes, les associations para-municipales, ou en offrant des aides en nature)⁴⁵. Les festivals consacrés aux arts de la rue ont pour objectif premier d'offrir les conditions propices à la création et à l'expérimentation esthétique dans l'espace urbain. Le modèle de l'événement populaire et festif s'est désormais imposé d'un côté comme de l'autre, pour les municipalités et les artistes. Ces deux types d'acteurs ont su en tirer les bénéfices, au détriment des intentions de départ, et du modèle lui-même. En ce sens, nous pouvons parler d'instrumentalisation des arts de la rue au profit d'intérêts municipaux.

L'engouement des villes pour faire intervenir des artistes dans leurs rues se justifie par l'accessibilité qu'offre le domaine. En d'autres termes, la gratuité, la proximité avec le public, l'immédiateté du langage expressif et l'impact visuel fort font des arts de la rue un secteur demandé par les élus. De plus, ils offrent une souplesse due au faible coût des spectacles et à l'adaptabilité des formats. En terme de retombées sur la ville, ce type de manifestations offre une couverture médiatique et un attrait touristique indéniable. Les festivals de rue, tout comme les autres manifestations notables d'une ville, s'intègrent dans la mise en œuvre du processus de concurrence inter-métropolitaine. Dès les années 1980, les villes souhaitent se démarquer les unes des autres, non plus seulement à l'échelle nationale, mais à l'international. Les villes événementielles, telles que Philippe Chaudoir les définit⁴⁶, se caractérisent par le portage d'un projet urbain spécifique, identifiable depuis l'extérieur et légitimant l'action publique à l'échelle locale. La logique vacille entre maintien de la cohésion sociale et ouverture à la diversité, les objectifs entre soutien au développement interne en vue de renforcer le lien social et valorisation de la ville vers l'extérieur pour s'inscrire dans des logiques concurrentielles⁴⁷, bien que cela puisse paraître contradictoire. Il s'agit donc pour les villes de développer une « image de marque » dans une logique de concurrence internationale et interurbaine, sans intermédiaire, tout en prenant en compte les électeurs. Une ville se démarque par ses spécificités, d'abord par son bâti et ses infrastructures, et désormais par ce qui constitue son « intelligence collective », ses savoirs-faire notamment. Pour Chaudoir, la perception du territoire a été bouleversée par la concurrence effrénée des villes : on est passé d'une logique de stocks à une logique de flux et de ressources humaines. Pour conserver et valoriser cette image de

44 Selon les données fournies sur le site internet de HorsLesMurs, op. cit.

45 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation française, Paris, 2000, 412 p.

46 Philippe Chaudoir, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », Géocarrefour [En ligne], Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 26 mars 2008, consulté le 04 août 2013.

URL : <http://geocarrefour.revues.org/2301>

47 *Idem*

marque, la ville ne doit donc plus seulement mettre en valeur son patrimoine bâti mais également son patrimoine immatériel. L'événement, qu'il soit artistique, culturel, sportif, politique n'est plus organisé pour lui-même mais pour l'image qu'il produit sur la ville. La ville se valorise par l'image qu'elle produit d'elle-même. Les arts de la rue parce qu'ils prennent comme espace de représentation l'espace public ont été vite repérés par les municipalités pour mettre à l'honneur la valeur symbolique des villes, et en d'autres termes en créer la vitrine. De la même manière, ils se placent en miroirs de la politique culturelle de la municipalité impliquée dans le festival. Les choix artistiques ne sont pas anodins, et révèlent les choix politiques. Ainsi, les élus prennent des risques, esthétiques et politiques, pour se démarquer les uns des autres, mais également pour faire bonne figure auprès du ministère de la Culture.

On l'a compris, les volontés artistiques qui fondaient les arts de la rue à leurs débuts (dévoiler par surprise ou par révolte l'espace urbain) ont été absorbées, dans le cadre de certains festivals qui leur sont consacrés, par des volontés politiques. Parce qu'ils s'adressent à un « public-population »⁴⁸, ils participent à la création de « lien social » dans la ville et sont porteurs d'une valeur positive au cœur de la vie sociale⁴⁹. Face à un individualisme croissant, que connaît la société occidentale contemporaine, il faut aujourd'hui pour les villes se créer de « nouvelles identités, à partir des éléments disparates et parfois conflictuels des patrimoines de leurs habitants ». Les festivals de rue, de par les valeurs symboliques qu'ils véhiculent, sont donc mobilisés pour « écrire le roman d'une ville ». Alors que les artistes souhaitent en découdre avec la ville, les élus désirent la recoudre, en finir avec ses traumatismes économiques, sociaux et urbains⁵⁰. Les interventions artistiques dans l'espace public sont des moments d'exaltation populaire, et en les organisant, ou en les soutenant, les pouvoirs publics ont trouvé un moyen de renouer avec les habitants et de leur forger une identité collective. Illusion publique d'une unité citoyenne (re)trouvée ? Il s'agit en tous cas pour les municipalités de redonner une dimension sociale et une légitimité auprès du plus grand nombre aux actions publiques, comme le réaménagement urbain.

Les festivals ont connu très vite un fort engouement des publics, procédant du phénomène festivalier. Les foules se pressent, se croisent et s'entassent sur les places et dans les rues, attendant le début d'un spectacle ou sortant d'un autre. On entend les applaudissements d'un spectacle voisin, alors que celui qu'on est allé voir n'est pas encore commencé. Des barrières encadrent les spectateurs.

48 Selon la formule consacrée par Michel Crespin

49 Olivier Jeudy, « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes », *MEI* n°19 *Médiations et médiateurs*, février 2004, 218 p.

50 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit.

Le festival d'Aurillac programme dans le In une vingtaine de compagnies, mais le Off en regroupe entre 300 et 400. Loin des années 1970 où l'on assistait à des « moments singuliers d'expérimentation artistique » au détour d'une rue, les festivals riment aujourd'hui avec concentration humaine et risque d'engorgement, victimes de leur propre succès. Dans ces conditions, les pouvoirs publics souhaitent pouvoir assurer la sécurité des publics et des artistes. Mais on assiste parfois à des dérives sécuritaires, comme à Aurillac en 2000. Jean-Marie Songy, directeur artistique d'Éclat, considère que « le festival reste une page blanche qui se remplit sans aucune règle. Cela implique de la surpopulation, un brouillage esthétique. Mais nous assumons l'utopie d'une ville comme libre territoire d'expression »⁵¹. Mais, nous l'avons vu, l'espace public obéit à une réglementation drastique, et les forces de l'ordre sont présentes sur les festivals pour la garantir. En 2000 donc, à Aurillac, des affrontements entre brigades de CRS et spectateurs ont éclaté : canettes de bières contre bombes lacrymogènes. À Chalon-sur-Saône, les organisateurs limitent le nombre de compagnies du Off, préférant la qualité des propositions artistiques à la quantité d'artistes accueillis. Bien sûr, ils souhaitent ainsi préserver la « dignité des arts de la rue »⁵², mais cette démarche relève aussi d'une volonté sécuritaire.

Olivier Jeudy résume le basculement festivalier qui s'est opéré dans les arts de la rue de la manière suivante : « [...] l'idée impérative de contrôler le désordre que provoque une manifestation d'une telle ampleur finit en quelque sorte par se substituer à l'idée même de transgression de l'espace social revendiquée par les artistes de rue ».

Outre la manière dont les festivals jouent le rôle de vitrine d'une politique municipale, ils sont un passage obligé pour les protagonistes des arts de la rue. C'est lors des grands festivals (Vivacité à Sotteville-lès-Rouen, Coup de Chauffe à Cognac, Furies à Châlons-en-Champagne, les Accroches Cœurs à Angers, parmi d'autres) que les acteurs du domaine se donnent rendez-vous. Les structures nationales, lieux de fabrique, compagnies, élus et techniciens municipaux à la culture s'y réunissent. Le « carré pro » accueille des conférences, des présentations de projets de création et autres rendez-vous professionnels thématiques animés par HorsLesMurs, la Fédération Nationale des arts de la rue, la SACD, (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), le CITI (Centre International pour les Théâtres Itinérants), la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue) ou IN SITU - Réseau européen pour la création artistique en espace public.

Les programmateurs y voient finalement peu de spectacles, mais ils y rencontrent artistes et chargés de diffusion à l'affût de nouvelles dates de représentation. Pour les artistes de rue en effet, les festivals ne sont pas tant un joyeux moment de retrouvailles avec « la famille des arts de la rue ». Ils sont plutôt synonymes d'espoir de voir que leur projet est arrivé jusqu'aux yeux ou aux oreilles des

51 Cité par Olivier Jeudy, « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes », op. cit.

52 Olivier Jeudy, « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes », op. cit.

« pros ». Car lorsque les artistes ne jouent pas dans les arènes de ces festivals, ils se doivent d'y être, pour assurer la visibilité de leur compagnie et de leur(s) projet(s) auprès des autres acteurs du domaine.

En 2003, suite à l'accord réformant le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, les festivals de l'été sont le théâtre des revendications des artistes et des techniciens. Beaucoup de représentations sont annulées, les intermittents inquiets pour leur futur. D'après l'étude de HorsLesMurs consacrée aux situations des compagnies d'arts de la rue et d'arts du cirque après cet été mouvementé⁵³, les perturbations ont engendré des conséquences économiques et de visibilité auprès des professionnels (programmateurs, chargés de diffusion, presse...). Une douzaine de compagnies seulement auraient été en grave difficulté financière suite à ces événements, mais la plupart en ont ressentis tout de même les conséquences et en sont ressorties fragilisées. On voit ici quelle est l'importance des festivals dans l'économie des compagnies des arts de la rue, les retombées économiques directes et indirectes, à plus long terme.

Les festivals consacrés aux arts de la rue ont évolué pour devenir les principaux acheteurs de spectacles en espace public. Au delà de cette considération économique, ce mode de diffusion s'est vite transformé en véritable phénomène, qui comporte ses risques pour le secteur. Des risques d'instrumentalisation, mais également des risques d'uniformisation du cadre de diffusion et donc des propositions artistiques. Concernant le premier élément que nous pointons, Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox sont assez tranchées sur la question⁵⁴. Pour eux, dès lors que les villes utilisent les arts de la rue au profit d'intérêts municipaux, on peut parler d'instrumentalisation. Utilisés pour véhiculer une image de marque, dynamique et conviviale, les festivals se sont éloignés des idéologies des artistes « précurseurs », et se sont peu à peu pervertis pour satisfaire les objectifs économiques et sociaux des municipalités. Par ailleurs, l'important développement des festivals de rue (multipliés par 3 en 15 ans) a provoqué l'instauration d'un cadre et d'un protocole précis à la fois généralisé et particulier à chacun d'entre eux. Le festival s'impose comme un format normé où la proposition artistique doit savoir s'intégrer et respecter ses règles. En d'autres termes, la rue est devenue, au final, aussi codifiée que la salle. Cette normalisation de la diffusion a indéniablement provoqué une standardisation des formes artistiques en rue.

Le phénomène festivalier qui s'est emparé des arts de la rue, tel que nous l'avons décrit, nous amène à nous questionner sur le devenir du domaine. Sont-ils condamnés à n'exister que lors des

53 *Annulations et perturbations des festivals de l'été 2003, État des lieux de la situation économique des compagnies des arts de la rue et des arts du cirque*, Étude HorsLesMurs, Octobre 2003.

54 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit.

festivals ? Ceux-ci constituent la plus large part des ventes de spectacles, au vu de la quasi inexistence de saisons culturelles qui leur sont destinées. Nous pouvons aussi nous demander comment préserver la liberté et la diversité des formes d'expression en espace public quand le principal cadre de diffusion est uniformisé ? Déjà, en 1998, Philippe Saunier-Borrell faisait ce même constat et ouvrait vers des alternatives de diffusion pour les arts de la rue : « Aujourd'hui, la surprise s'est perdue. Et les festivals ont fini par avoir un effet pervers : ce sont eux qui formatent la création. Il est temps de penser à d'autres moments et d'autres lieux de diffusion pour le théâtre de rue »⁵⁵.

Quelles sont donc les alternatives de diffusion pour les arts de la rue ? Comment leurs acteurs peuvent-ils continuer à survivre hors de ce créneau certainement très, voire trop, cadré tout en proposant des formes en résonance avec les territoires investis ?

b) Arts de la rue et politique de la ville

Parce qu'ils participent à une interrogation de l'espace public, les arts de la rue sont contraints de travailler avec tous les acteurs qui font la ville. Comme nous l'avons déjà évoqué, les points de rencontres et de conflits entre artistes et institutions sont nombreux et complexes. Les artistes de rue composent avec la ville et ses habitants, ils y trouvent un terrain de jeu, un souffle créatif et des « publics-populations ». Les élus, et plus largement les institutions territoriales (mairie, collectivité locale ...) ont à charge la gestion des espaces publics et s'adressent aux habitants citoyens. Un même public et un même terrain d'action. Du point de vue des politiques publiques, celles qui sont décentralisées s'intensifient, par la redistribution des compétences, notamment culturelles, de l'État aux collectivités.

Dans les années 1970, les pouvoirs publics prennent conscience des problématiques sociales héritées de l'urbanisation foudroyante et du « tout béton » en périphérie des grandes villes des années 1960. La politique de la ville naîtra en 1976 de cette intention (enfin) portée vers les quartiers où les populations, largement issues de l'immigration, se sont installées. Ne confondons pas politique de la ville avec politique municipale. Elle vise à revaloriser les zones urbaines en difficulté et à réduire les inégalités entre les territoires. La politique de la ville développe pour cela une intervention renforcée sur ces territoires, souvent délaissés de l'action publique et de ses services. C'est en cela une politique d'exception, puisqu'elle apporte un soutien en plus de celles dites de « droit commun », durant un temps déterminé. Elle se définit d'abord comme une politique transversale car elle fait appel aux compétences de plusieurs ministères, et est orientée et dirigée par

55 Olivier Jeudy, « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes », op. cit.

le CIV (Conseil Interministériel à la Ville). C'est un dispositif contractuel, via les CUCS (Contrat Urbain de Cohésion Sociale), établi entre l'État, via la Préfecture, et au moins une ville ou un EPCI (Établissement Public de Coopération Intercommunale). La politique de la ville est territorialisée, elle prend appui sur une « géographie prioritaire » ciblant les territoires « qui en ont le plus besoin »⁵⁶, en fonction de leurs difficultés urbaines et sociales. Dispositif contractuel établi en pluri-partenariat institutionnel, la politique de la ville se préoccupait essentiellement de la dimension de l'aménagement urbain jusqu'à intégrer la dimension sociale dans les années 1980. Ainsi, la culture a été inscrite dans la politique de la ville. Pourtant, l'axe culture disparaît des Contrats de ville (2000-2006) et des CUCS qui leur succéderont (2007-2013). Malgré son absence dans les axes et les outils transversaux, éléments d'une architecture imposée, on remarque que la culture est tout de même prise en compte dans ces contrats.

Les projets culturels de quartiers, initiés en 1996 par le ministère de la Culture, sont le résultat d'une vaste opération symbolique. En deux années d'application, c'est près de 90 projets qui sont développés, un peu partout en France, avec une enveloppe globale de plus de 500 000 francs. C'est donc une somme considérable qui est dépensée dans les quartiers. Mais, le gouvernement suivant ne reprend pas le projet et les habitants des quartiers se voient à nouveau délaissés par les pouvoirs publics, frustrés d'un tel abandon. Les critiques sont vives concernant les projets culturels de quartier : on pointe du doigt l'incohérence et la discontinuité de la politique mise en œuvre, les collectivités n'ont en effet pas perpétué la démarche. Ils ont été en somme une démarche anecdotique qui n'a pas su s'intégrer sur le long terme, au sein des territoires concernés, vers leurs habitants. La question de la temporalité est en effet très importante. C'est dans le temps que peuvent se construire des projets qui prennent réellement sens avec le contexte de vie de ces populations.

Les arts de la rue partagent ces préoccupations sociales et urbaines, et placent la ville au cœur de leurs projets artistiques, ils s'intègrent quasiment naturellement dans les actions menées dans le cadre de la politique de la ville. Mais, ils n'ont pas attendu que de tels dispositifs se mettent en place pour travailler sur et avec les quartiers dits en difficulté. Leur engagement social, mais aussi la précarité dans laquelle ils évoluent forment certaines des spécificités des artistes de rue. Nous ne défendons pas ici l'idée que les artistes de rue seraient les seuls à être légitimes pour intervenir dans les « quartiers ». Michel Roussel soulignait en 1996 leur justesse dans leur rapport à la ville : « les arts de la rue induisent une lecture poétique de la ville, ils mettent en jeu une réappropriation symbolique de l'espace urbain. Par conséquent, ils rejoignent par leurs propos les préoccupations de

56 Pascal Raoust (conseiller politique de la ville à Marseille), dans l'émission « Les arts de la rue dans la politique de la ville » de la série *Sirène et blablabla*, Décembre 2009, Regnault Tony (réalisateur), Radio Grenouille et Lieux Publics (producteurs).

la politique de la ville »⁵⁷.

Elena Dapporto met en perspective quatre enjeux relatifs à l'inscription des arts de la rue dans la politique de la ville : qualitatif, territorial, fédérateur et citoyen. Qualitatif pour les propositions artistiques et pour ce que cela engendre chez les habitants. Les arts de la rue, et plus largement la culture, ont la capacité de rompre la sphère des handicaps sociaux des populations défavorisées en introduisant des éléments positifs dans leur quotidien. Il s'agit de reconsidérer l'individu en valorisant ses pratiques et en le confrontant à une démarche artistique. Ceci donnerait « de l'expertise aux habitants, du contenu pour enclencher des moyens de résistance »⁵⁸. Je ne parle pas ici d'un choc esthétique qui transcenderait l'individu au contact de l'œuvre d'art, mais d'une « appétence culturelle »⁵⁹ à développer chez celui-ci. Pour cela, les pouvoirs publics ont compris que passer outre la stigmatisation des « quartiers », c'est d'abord rompre avec l'idée d'une « culture à deux vitesses », et donc faire le choix d'une programmation artistique et culturelle de qualité, d'un point de vue esthétique et contextuel. Elena Dapporto parle d'un enjeu territorial pour les arts de la rue dans la politique de la ville, pour deux raisons : l'inscription et les approches de ceux-ci dans la ville, et la volonté politique de dépasser la notion de « quartier », de considérer les territoires dans leur ensemble et non de manière fragmentée. Les interventions artistiques dans les zones urbaines en difficultés visent à redonner des outils pour appréhender son territoire et ses mutations. Ils ont une portée fédératrice car ils mêlent formes populaires d'expression et innovations artistiques, dans l'espace public, là où les « publics-populations » peuvent s'y croiser. La « crise des banlieues » engendrée par la « fracture sociale » est combattue par la politique de la ville. Les arts de la rue revendiquent l'espace public comme un espace commun, les individus sont considérés comme des personnes. Ils restaurent ainsi une image positive du contexte de vie des habitants, et éveillent une conscience citoyenne.

La politique de la ville et ses dispositifs inhérents permettent aux acteurs impliqués de revoir leurs pratiques, de les remettre en question et d'inventer de nouveaux modèles de travail. L'expérimentation est au cœur des actions mises en place dans le cadre de la politique de la ville, il n'existe pas de recettes toutes faites.

Les actions artistiques et culturelles menées dans le cadre de la politique de la ville comportent leur lot de risques. Artistes et collectivités ne poursuivent pas les mêmes finalités dans le développement de ces actions. Les actes artistiques peuvent quelquefois ne pas prendre sens sur les

57 Cité par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit., p. 322.

58 Gilbert Ceccaldi (conseil culturel à la ville de Marseille), émission « Les arts de la rue dans la politique de la ville » de la série *Sirène et blablabla*, op. cit.

59 Pierre Bourignon, maire de Sotteville-lès-Rouen, cité par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit., p. 321.

territoires, ne pas prendre en considération son contexte, et se déployer « hors sol ». Quand Ilotopie installe *PLM (Palace à Loyer Modéré)* dans les quartiers nord de Marseille, en 1990, Gilbert Ceccaldi, conseiller culturel municipal, estime qu'ils ont été parachutés, sans réel travail de médiation antérieur. Le projet consistait à aménager le hall d'un HLM en palace, et à offrir aux habitants des services luxueux, durant une semaine. Dans le reportage consacré au projet, produit par TF1, on entend les habitants, n'ayant pas compris l'objet de cette intervention, en colère devant tant d'argent « gaspillé » pour produire du luxe. Bruno Schnebelin, alors directeur de la compagnie, rappelle le rôle de l'artiste : « on n'est pas là pour résoudre les problèmes sociaux, on est là pour les mettre en évidence ». Le risque pour les artistes de rue, c'est d'être pris pour des « pompiers sociaux », et être ainsi utilisés pour combler des dysfonctionnements de l'action publique sur des territoires. Un risque d'instrumentalisation existe donc, comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente à des fins animatoires, mais également à des fins politiques.

Ce genre de projets, qu'ils soient à l'initiative d'une collectivité ou d'artistes, s'inscrit dans un dispositif politique particulier. Au delà de la volonté politique de « recréer du lien social » dans la cité, ils se développent dans un contexte particulier, là où ils s'implantent, et se construisent avec les habitants. Voyons désormais quelles sont ces « nouvelles écritures » qui se construisent à travers les territoires, quelle est la place consacrée aux habitants dans la création. Du point de vue des politiques publiques, comment le terrain de tels projets, les territoires, peuvent devenir des laboratoires d'expérimentations ? Nous consacrons la dernière partie de ce mémoire à ces questions, à la fois artistiques et politiques, inhérentes aux projets artistiques et culturels de territoire.

III. De nouvelles écritures sur et avec les territoires

1. In situ, In vivo

Si l'expression d'origine latine *in situ* signifie « en place » ou « sur place », nous souhaitons ici la questionner dans un sens plus large. Ce qui m'intéresse là, ce n'est plus seulement le « faire sur » mais le « faire avec ». Les créations artistiques qui prennent place sur l'espace public rentrent en résonance avec celui-ci, par définition comme nous l'avons vu tout au long de cet essai. Questionnons désormais celles qui se construisent avec l'espace public, et ses usagers. Parce que ces pratiques incarnent d'emblée une dimension humaine, je préfère utiliser la notion de « territoire » à celle « d'espace public », et le terme d' « habitants » à celui « d'usagers ». L'habitant, c'est celui qui vit ordinairement dans un lieu où s'inscrivent les projets dont nous parlons. En s'adressant à celui-ci, l'artiste dans sa création ou l'opérateur dans son projet, s'immisce dans la quotidienneté d'un individu, ce qu'il vit et par conséquent dans son intimité. Il ne s'agit plus seulement de prendre en compte l'espace dans lequel ils travaillent, mais bien d'en faire leur terreau, leur base de réflexions, d'expérimentations et de créations. La matière première des interventions dont nous parlons ici est le territoire investi et ses habitants. Au delà de la question du *in situ* se pose celle du *in vivo*. Cette expression, employée par Anne Gonon⁶⁰ dans ces études sur les arts de la rue, signifie « au sein du vivant ». Elle désigne, à l'origine, dans le monde scientifique, des examens pratiqués sur des organes vivants, par opposition à *in vitro*. Comme un pied de nez à l'expression *in situ*, elle l'utilise pour désigner la dimension vivante des formes artistiques que prennent les arts de la rue. *In situ* se focalise sur le lieu où ils se déroulent, lui-même signifié dans sa dénomination, la « rue ». Pourtant, toutes les créations ne se déroulent pas forcément dans cet espace. Anne Gonon préfère se focaliser sur la relation qui se tisse avec les publics, dans un espace particulier. Elle affirme : « Aujourd'hui, se pose la question du *in vivo*. Comment des formes artistiques vivantes, avec des gens, se font là et non pas ailleurs ? On construit une relation originale et inventive à l'espace. Mais les spectacles d'aujourd'hui s'inscrivent dans l'histoire. Pour que cette relation à l'espace reste vivante, il faut l'interroger, la revisiter, avec respect et avec courage »⁶¹.

En nous basant principalement sur le travail artistique du collectif Random et son insertion plus globale dans des projets culturels de territoire, nous nous intéresserons ici aux enjeux des

60 Anne Gonon est docteure en sciences de l'information et de la communication. Elle est notamment l'auteure de l'ouvrage *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, dont je me suis servie dans l'écriture de ce mémoire.

61 Anne Gonon, « In vivo Les figures du spectateur des arts de la rue », dans Compte-rendu de la rencontre professionnelle HorsLesMurs *Artistes, territoires, habitants : des projets culturels en partage*, 24 et 25 Juin 2011, Aspet.

créations artistiques *in situ* et *in vivo*. Pour cela, nous orienterons d'abord notre propos vers le terrain et le terreau de la création : la ville, le territoire. Puis, nous étudierons la figure de l'habitant, comme partie prenante de la création.

a) « La ville comme terrain de jeu »

« La société des hommes fonctionnalise l'espace et amène ainsi à une dépersonnalisation et une désappropriation de nos espaces de vie. À partir de ce constat le collectif Random choisit d'envisager l'espace public comme un terrain de jeu.

Ainsi il questionne l'utilisation que nous avons de nos rues et ré-envisage le regard porté sur notre environnement... Pour ceci, il passe par l'intermédiaire d'un jeu qui va à la rencontre entre théâtre et parkour⁶² urbain. Lors de ces sessions de jeu en espace public, un leader propose aux participants des principes : sorte de canevas d'improvisations collectives qui crée des situations spécifiques et multiples »⁶³.

Appréhender la ville comme un vaste terrain de jeu, c'est le défi que s'est donné le collectif Random dans son projet « Situation(s) itinérante ». L'idée est de passer outre les usages ordinaires que nous faisons de l'espace public, et plus particulièrement des territoires que nous habitons, que nous empruntons. Les artistes de Random donnent à voir, à vivre et à faire autrement dans et avec notre environnement quotidien, pour ainsi y susciter de nouveaux usages.

La proposition qu'ils font à travers cette formule est double : la ville devient un terrain d'expérimentations poétiques et artistiques, et elle se voit être également le terreau de leur projet de création. Ils adoptent donc une démarche contextuelle, car c'est au travers du territoire investi et des habitants rencontrés que se dessine chaque création. Il n'est plus question de produire une œuvre à destination d'un public mais de s'adresser à une population, en s'inscrivant dans le contexte physique (le territoire) et humain (ses habitants). Ces deux perspectives s'interpénètrent, mais nous choisirons de les observer séparément.

La démarche artistique du collectif Random, et surtout la manière dont les artistes ont d'appréhender la ville, au sens physique, est inspirée de la discipline urbaine du parkour. Si on la qualifiait précédemment comme l'art du déplacement, on pourrait rajouter qu'elle se pratique hors

62 La discipline du parkour est l'art du déplacement en milieu urbain, démocratisée par le film *Yamakasi*, sorti en 2001.

63 Introduction de la rubrique « Se réapproprier la rue » du site du collectif Random.
URL : <<http://collectif-random.blogspot.fr/p/se-reapproprier-la-rue.html>>

des lieux pré-établis, dans une certaine liberté. Les éléments qui composent le mobilier urbain et l'environnement naturel deviennent des obstacles que les traceurs doivent franchir. Proche des jeux de l'enfance, le parkour répond davantage à l'instinct qu'à des règles fixées par avance. Pour les traceurs, la ville devient donc une immense cour de récréation, où les interdits de l'espace public sont bravés. Cette approche ludique de l'environnement, les artistes de Random l'ont intégré. Dans la « Déambulation », le public est invité à suivre les acteurs dans un jeu où la ville (re)devient la leur. L'hôtesse convie les « spect-acteurs » à suivre les règles dictées au mégaphone : regarder le ciel, marcher, sauter, courir, grimper, s'allonger, prendre la ville à bras le corps en somme. L'individu est donc amené à se questionner sur les usages habituels qu'il a de la ville, et à la regarder différemment. Pour une fois, on lui permet de faire ce qu'on lui a toujours interdit. Au delà d'un simple jeu, cette forme est l'occasion d'interroger le passant, du moins celui qui suit ou qui croise la « Déambulation », sur les aspects fonctionnels et contraints de la ville. À ce propos, Mark Etc, directeur artistique du groupe Ici Même (Paris) analyse : « La ville n'est pas un terrain neutre mais un espace rationalisé, hérissé de contraintes. Son ordonnancement, qui se donne pour démocratique, traduit des formes de dominations symboliques et la façon dont la cité répond « techniquement » aux difficultés du vivre ensemble. L'urbanisme, le mobilier urbain, la répartition spatiale des quartiers ont toujours exprimé un pouvoir coercitif, exercé de façon plus ou moins subtile au nom de l'intérêt général et de la qualité de vie. Notre environnement est ainsi constellé de dispositifs dissuasifs, qui cherchent à résorber en aval les problèmes qui se posent »⁶⁴. Il s'agit pour Random de mettre en exergue cette normalisation de l'espace public, et de l'interroger, à travers leurs actions. L'enjeu est de questionner ces rapports de dominations, et de retourner le processus en faveur de « ceux qui habitent là ». L'hôtesse de la « Déambulation » demande « À qui appartient la rue ? » et aux « spect-acteurs » de répondre, de plus en plus fort « Elle est à nous ! ». L'espace public est, durant un temps donné, même si il est utopique, de nouveau public, à tous, et non plus seulement aux autorités compétentes.

Chaque «situation(s)» est unique, comme un prototype, jamais reproductible à l'identique, puisque le contexte dans lequel elle s'inscrit n'est en aucun cas le même. On parle donc de création *in situ*. Leurs interventions sont loin de ce qu'on pourrait qualifier de « hors sol ». Chacune est précédée d'un travail de repérage des lieux, des individus. Chaque installation plastique, chaque mot écrit sur le sol, chaque parcours pour la « Déambulation », chaque façade choisie pour « Random aux fenêtres » est unique. Chacune des « situation(s) » prend sens à un endroit et pas à un autre et résonne pour les habitants du territoire investi avec leur quotidien.

64 Mark Etc, « Mystifications urbaines », dans *Le Cahier de l'ONDA* n°36 *Arts de la rue : crise de croissance ?*, Septembre 2005.

Parce que ce genre de projets se construit en lien avec tous les acteurs de la ville, et du territoire en général, la place accordée à l'habitant est prépondérante. De la figure du spectateur à celle de l'habitant, les différentes démarches artistiques induisent divers rapports aux individus à qui s'adressent les projets.

b) Du spectateur à l'habitant

Nous l'avons évoqué dans cet écrit, les relations que les artistes de rue suscitent avec les publics ont bouleversé la figure du spectateur. Sans remettre en cause ses capacités d'émancipation en salles, il reste tout de même ancré dans une position codifiée par l'institution. Qu'en est-il en rue ? Pouvons-nous encore croire à l'utopie d'un passant curieux, qui au hasard de sa promenade se retrouve par surprise happé par une proposition artistique ? Je répond par l'affirmative, en rajoutant que même si ce « modèle » subsiste, d'autres relations se sont construites, dans la rue, avec les « gens ». Avec les projets qui nous intéressent ici, ceux qui se construisent avec eux, les habitants, peut-on dire qu'ils restent simples spectateurs ?

Les artistes de rue préfèrent en général utiliser cette terminologie, les « gens », à celle consacrée de « public » composé de « spectateurs ». Ainsi, ils expriment leur volonté de s'adresser au plus grand nombre, et pas seulement à ceux qui ont choisi d'assister à leur spectacle. Michel Crespin préfère l'expression « public-population », exprimant ainsi une double situation : celui qui « habite là » et qui se retrouve, en contact avec l'œuvre, public. Nuançons tout de même notre propos, car les recherches sur les spectateurs des arts de la rue nous montrent comment s'est constitué un public spécifique, qui a acquis un certain nombre de codes face aux propositions artistiques en espace public. Mais, ce qui est important à nos yeux, c'est la manière dont les publics font partie intégrante de l'œuvre en espace public. Ils en sont la matière vivante, pour reprendre Anne Gonon⁶⁵.

Dans les projets de territoire dont nous parlons ici, les artistes interviennent sur des lieux de vie, avec leurs habitants, et non pas seulement dans un lieu de représentation face à des spectateurs. Ils ont un rôle dans le processus de création, tout comme dans la restitution. Par différents moyens, propres à chacun de ces projets, et aux artistes qui les développent, ils intègrent les habitants dans les étapes de construction de l'intervention.

Comme d'autres artistes qui suivent le genre de démarche du collectif Random, ils basent une grande partie de leur création sur des collectes de paroles effectuées auprès des habitants. La parole « libérée » peut ensuite servir au projet artistique. Chez Random, tout un travail poétique est ensuite

65 Anne Gonon, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit.

enclenché et sera décliné sur plusieurs supports.

La base, c'est donc « ce qu'on vécu les gens », les artistes « s'imprègnent du contexte pour décliner ces propositions artistiques »⁶⁶. Les collectes de paroles sont à la base de chacune des formes créées, elles en constituent la matière première. L'habitant, par sa parole, est placé au cœur de la création artistique. Parce que ce type de démarches prend place dans l'espace public, et qu'elles intègrent d'emblée les populations, elles permettent aux habitants-participants une forme de réappropriation matérielle, symbolique ou intellectuelle de leur espace de vie. Elles contribuent à changer les regards portés sur les lieux qu'elles investissent.

Les projets de territoire, tels que nous les dessinons, ne peuvent donc exister sans la participation des habitants. Ceci suppose donc un premier travail de médiation pour expliquer la démarche et favoriser l'intérêt des habitants au projet. En terme de temporalité, il s'agit donc de travailler dans le temps : de préparer la venue des artistes auprès des habitants, de perpétuer un travail de terrain après leur passage, et d'être présent pendant leur présence. Que ce soit l'opérateur culturel ou le technicien municipal en charge du projet, l'artiste doit participer à « créer la rumeur ». Cette phase de préparation et d'acclimatation fait déjà partie du projet, elle en est déjà une des composantes.

Pour les artistes, il faut ensuite faire connaissance, gagner la confiance des habitants, des élus, des associations locales, des commerçants, des établissements scolaires, des maisons de retraite, des clubs de sport et des opérateurs culturels. Le président de l'association PIB (Probable Inflation du Bonheur), située à Sussargues, près de Montpellier, disait des artistes du collectif qu'ils avaient rencontré plus de monde dans le village en une résidence que lui-même n'en connaît, alors qu'il y a grandi. Zineb Benzekri, codirectrice artistique du collectif Random me confiait « Quand on va dans une ville, c'est presque comme si on y habitait ». Plus qu'une relation d'artistes à spectateurs, ou d'artistes à élus ou encore une pure relation partenariale, ce sont presque des relations de voisinage qui s'installent. Le plus souvent d'ailleurs, les artistes dorment chez l'habitant. Au delà des avantages économiques que cette solution procure, c'est l'occasion pour les artistes de vivre dans la ville, à son rythme, aux côtés des habitants. C'est un moyen de rencontrer et de saisir l'histoire et les enjeux de leur terrain d'expérimentations artistiques. C'est aussi, à une autre échelle, un moyen d'éviter « l'entre-soi » artistique.

C'est donc l'idée de « faire avec » qui prédomine dans les projets artistiques de territoire, comme nous l'avons introduit. Les histoires s'écrivent et s'inventent avec les habitants et les artistes.

66 Christophe Blandin Estournet, « Introduction et présentation du chantier de réflexion » du compte-rendu *Artistes, territoires, habitants : des projets culturels en partage*, rencontre professionnelle HorsLesMurs, 24 et 25 Juin 2011, Aspet.

Cette démarche d'aménagement artistique du territoire fonctionne si et seulement si les habitants, les opérateurs culturels et les artistes y travaillent ensemble. Il s'agit pour tous ces acteurs de produire les conditions d'un échange où l'histoire à inventer s'imagine à plusieurs. Sur un principe de co-construction du projet, la démarche n'est pas descendante comme dans le modèle classique de l'action culturelle. Chaque acteur du projet a sa pierre à apporter à l'édifice, l'artiste, l'opérateur culturel et l'habitant.

Ces projets artistiques et culturels de territoire, ces nouvelles écritures *in situ* et *in vivo*, induisent des questionnements qui mériteraient d'être développés par ailleurs. De quelles manières les habitants participent réellement ? Comment rentrent-ils en interaction avec le processus artistique ? À qui s'adressent les artistes à travers ces projets ? Sont-ils seulement destinés aux habitants ? Si c'est le cas, qu'en est-il des publics externes au projet ? Sont-ils exclus ? Sont-ils concernés ? Aussi, des problématiques liées à l'instrumentalisation sont souvent posés en rapport à ces projets. De quelle instrumentalisation parle-t-on ? Qui instrumentalise ? « L'institution, la collectivité, lorsqu'elle attend du projet artistique qu'il ait un impact social mesurable ? L'artiste, lorsqu'il justifie ses financements au titre de la politique de la ville en proposant des ateliers de pratique artistique ? L'artiste encore, lorsqu'il récolte des témoignages qui deviennent matière première de sa création artistique ? »⁶⁷.

Au delà de ces questionnements, intéressons-nous pour finir au caractère transversal qu'induisent de tels projets. Demandons-nous si les arts de la rue, de par leur approche pluridisciplinaire, et leur travail en lien avec les territoires, peuvent-être les déclencheurs d'une nouvelle manière d'envisager les politiques territoriales.

67 Julien Rosemberg et Gentiane Guillot, « Éditorial de HorsLesMurs », *In Situ In Cité, Projets artistiques participatifs dans l'espace public*, dans le cadre du chantier Politique de la ville et culture, memento # 7, Études et recherches, HorsLesMurs, Janvier 2013.

2. Vers une transversalité des politiques culturelles ?

Le modèle des politiques culturelles descendantes, « hors sol » et sans lien au territoire combiné à l'idée de produire des œuvres d'art pour elles-mêmes est aujourd'hui dépassé. L'étude que nous avons menée jusqu'ici nous le démontre bien : ce domaine a été soutenu par les collectivités locales, plus vite que par le ministère de la Culture. Les arts de la rue provoquent des résonances au niveau local : par leur discours sur l'espace public, la place qu'ils accordent aux habitants, et la pluralité de leurs interlocuteurs de terrain.

Par ailleurs, les projets artistiques et culturels de territoire permettent de passer au delà des conflits qui existent entre le social, l'artistique et le culturel, puisqu'ils croisent les trois domaines dans leurs pratiques.

En plaçant la culture au cœur des territoires, les acteurs de terrain privilégient les coopérations au niveau local. De nouvelles méthodes de travail émergent entre des corporations qui ne travaillaient d'habitude pas forcément ensemble.

Les projets qui en découlent ont des répercussions à plus grande échelle, et ont su influencer des initiatives nationales, des protagonistes des arts de la rue jusqu'au ministère de la Culture.

a) De nouvelles coopérations entre acteurs de terrain

On l'a vu, les arts de la rue appellent à une proximité entre le monde de l'art et celui de la politique. Les modalités de rapprochement sont nombreuses et amènent les acteurs concernés à créer des manières de travailler ensemble. Les arts de la rue ont cette capacité à créer du lien entre les acteurs qui font l'espace public, Jean-Marie Songy l'exprime en 1997 dans ces termes « Je me suis vite rendu compte que travailler sur l'espace public, c'était entrer en contact avec toute la ville, des représentants de l'État aux balayeurs de rue. Si on suscite des rejets, on crée quand même un lien »⁶⁸.

Par ailleurs, un double constat nous amène à penser que les projets qui se co-construisent sur et avec les territoires peuvent être une solution locale face au désengagement de l'État. D'une part, la crise des intermittents de 2003 a mis en exergue les limites du système d'assurance chômage et de la précarité des intermittents. D'autre part, on assiste aujourd'hui à un essoufflement des méthodes et des dispositifs classiques d'intervention publique. On remarque que les collectivités locales sont sur-sollicitées par les populations en terme d'accès aux services publics. Il est nécessaire de

68 Jean-Marie Songy cité par Olivier Claude, « Des rêves d'enfances », dans *Cassandra*, hors-série n°1, « Rue Art Théâtre », Parc de la Villette, HorsLesMurs, Octobre 1997, p. 16.

reconsidérer l'action culturelle, et de revoir les modèles de gouvernance culturelle sur les territoires.⁶⁹ La construction de projets de territoire induit la participation de plusieurs acteurs de la société civile et active des modalités de coopération. La co-construction en est l'un des fondements. Les projets artistiques et culturels de territoire se développent en fonction des individus qui les portent et des particularités du contexte.

Nous avons brièvement abordé la question des résidences pour le collectif Random. Chaque présentation publique ou installation est unique, car elle s'inscrit et s'écrit dans un contexte, avec ses habitants et acteurs locaux. La résidence de création est indissociable de la sortie publique. Les artistes du collectif sont souvent accueillis par plusieurs partenaires sur une même résidence. Cela leur permet de proposer plusieurs « situation(s) » et ateliers, et donc de s'adresser aux habitants de différentes manières. Plus les propositions sont nombreuses et plus le nombre de partenaires gravitant autour du projet augmentent. Mon expérience au sein du collectif Random m'a permis d'identifier les différents types de partenaires avec qui il crée les projets de territoire.

Afin d'illustrer nos propos, nous prendrons l'exemple de la résidence à laquelle le collectif était convié du 28 Mai au 2 Juin 2013, à Massy (91). Les membres de Random étaient accueillis pour des installations plastiques sur la place de France, encadrée d'un centre commercial, qui fut dans les années 1970 le plus grand d'Europe, de l'Opéra et de barres d'immeubles. Dans le cadre du Projet « R », volet consacré aux arts urbains dans la programmation culturelle municipale, le service culturel de Massy et Animakt (« Lieu de fabrique pour les arts de la rue, de la piste et d'ailleurs ») recevaient le collectif Random. Quelques semaines avant le départ, un autre partenaire s'est rattaché au projet. La SEM Massy (Société d'Économie Mixte, en charge d'un projet de réhabilitation urbaine du quartier Opéra de Massy) prit contact avec le collectif pour se rajouter aux partenaires. Le 1er Mai, le service de communication de la SEM organisait une balade dans le quartier afin de présenter aux habitants le projet de réaménagement urbain. Ils souhaitaient que les installations du collectif se trouvent sur le parcours de cette balade. Une phase de négociation a fait suite à leur demande, et par un travail d'allers et retours d'idées, un terrain d'entente entre le collectif et la SEM Massy, et entre tous les partenaires a été trouvé et validé.

D'un point de vue économique, les coopérations sur les territoires comportent la nécessité d'associer plusieurs partenaires institutionnels au financement du projet. Cette condition économique a pour effet l'amplification du phénomène de territorialisation des politiques culturelles.

69 Jean-Pascal Quiles, « Introduction Comment travailler ensemble autrement ? Nouvelles postures des acteurs culturels. Nouvelles régulations territoriales », *Culture et Territoires vers de nouvelles coopérations des acteurs artistiques et culturels ?*, Conseil Général de l'Ardèche – Observatoire des politiques culturelles, La Librairie des territoires, Éditions de l'OPC, Toulouse, 2013, p. 13.

Pour Vincent Guillon⁷⁰, c'est par la coopération des acteurs de terrain, et donc par l'expression de la volonté de dépasser les cadres formels des institutions, que de nouvelles modalités d'action publique peuvent s'inventer.

Dans une logique de gouvernance territoriale, et donc de coopérations avec divers acteurs, la transversalité est la principale condition. Raisonner suivant des logiques transversales (à travers plusieurs corps de la société civile ou au sein des institutions, à travers les différents services), c'est envisager de nouveaux objectifs aux activités culturelles (politiques, économiques, sociaux). On peut voir cet élargissement des objectifs comme une forme d'institutionnalisation, ou comme une ouverture aux objectifs des partenaires investis.

Les intentions coopératives et transversales qui sont portées dans les projets artistiques et culturels de territoire ont gagné en force de proposition. Des initiatives, des acteurs des arts de la rue, et du ministère de la Culture vont dans ce sens. Serait-on arrivé à un tournant dans l'histoire des politiques culturelles publiques ?

b) Des initiatives transversales

Nous décrivons pour finir deux exemples montrant la volonté des acteurs culturels et du ministère de la Culture d'intégrer aux politiques culturelles des méthodes de travail coopératives et transversales, inspirées de celles qui se sont développées à l'échelle locale. Volontairement, les exemples choisis sont diamétralement opposés et intimement liés. Il s'agit de la campagne « L'Art est public » et du projet ministériel en faveur de la création du CNACEP (Conseil National des Arts et de la Culture dans l'Espace Public).

Dans le contexte précédant les élections présidentielles et législatives de 2012, la Fédération nationale des arts de la rue, soutenue par l'Ufisc (Union fédérale d'intervention des structures culturelles), imaginent « L'Art est public ! », campagne de revendications pour réinventer les politiques artistiques et culturelles. Une manifestation ludique dont les objectifs tiennent en six mots clés : construction, décloisonnement, coconception, engagement, protection, aménagement. L'appel « Pour une politique culturelle réinventée » est alors largement signé par les élus, dont Aurélie Filippetti. Son contenu appelait à une mobilisation large, il ne concernait pas seulement les seuls arts de la rue. Car, si il s'agit de réinventer l'art dans l'espace public et plus largement de penser l'art public. L'idée : « renouveler le sens même des politiques culturelles, en envisageant la culture comme

⁷⁰ Vincent Guillon, « La culture au service du projet de territoire », *Culture et Territoires vers de nouvelles coopérations des acteurs artistiques et culturels ?*, op. cit., p. 16-20.

une composante de tous les domaines de l'action publique, en la protégeant des intérêts du marché et en inventant de manière partagée, citoyens et professionnels réunis, les ambitions de demain »⁷¹.

Le 23 Août 2012, Aurélie Filippetti, Ministre de la Culture et de la Communication, prononce un discours lors de la rencontre organisée avec les professionnels des arts de la rue au Festival International des arts de la rue, à Aurillac. Elle y affirme sa volonté de poursuivre le travail initié par la campagne « L'Art est public ». Pour elle, « il est essentiel que la relation qu'établissent les artistes à l'espace public, aux territoires, aux habitants, aux institutions (et vice-versa) puisse se construire dans un rapport inventif, solidaire, décloisonné et non replié sur lui-même, un rapport partenarial évidemment ». Les arts de la rue sont protéiformes et soulèvent par là des enjeux multiples que ne peuvent appréhender efficacement les services actuels du ministère de la Culture. Nous l'avons vu, comment rentrer dans les cases du ministère quand les formes d'expressions ne sont pas cloisonnées à telle ou telle discipline. C'est pourquoi, elle propose la création d'un Conseil National des Arts et de la Culture dans l'Espace Public (CNACEP), instance de réflexion et de propositions composé du ministère de la culture, d'autres composantes de l'État, de professionnels des arts de la rue et de la Ville, des collectivités. L'objectif à terme est de « promouvoir l'art dans l'espace public et [de] favoriser une mise en relation des habitants à l'art ». On peut imaginer que le CNACEP ne se limitera pas seulement aux arts de la rue, tels qu'ils sont définis par le ministère, mais ouvrira ses portes à d'autres champs comme l'urbanisme. Pilotée par le ministère, cette plate-forme permettra de mettre en œuvre plusieurs chantiers de travail : le renforcement de la présence artistique au cœur des territoires, l'introduction d'aides aux résidences itinérantes sur les territoires et à l'international, la favorisation du processus de participation des habitants. Pour finir son discours, Aurélie Filippetti précise que le principal chantier sera de « créer du lien, de la proximité, autour de l'acte artistique : en incitant à la concertation et à la coopération entre acteurs de la ville, en favorisant les démarches qui proposent une ré-appropriation du patrimoine commun ».

Ces discours politiques illustrent la manière dont les acteurs culturels ont tout intérêt à travailler en réseau, à enrichir les partenariats et à adopter une attitude transversale dans leurs démarches. En toile de fond, le changement de discours du ministère de la Culture, qui ne pense plus en terme de publics à conquérir mais d'habitants à mettre en relation avec l'art.

71 Anne Quentin, « L'art est public nous appelle », *Stradda le magazine de la création hors les murs* n°23, « Les nouvelles géographies culturelles », Janvier 2012, p. 36 et 37.

Conclusion

Les arts de la rue ont développé cette capacité à se glisser dans les interstices de la ville, participant à déjouer et sublimer les espaces publics. Ils ont, par leur démarche, inventé de nouveaux modes d'interpellation des publics. Ce qui nous a intéressé tout au long de ce mémoire d'étude, ce sont les relations qui s'établissent entre les artistes et les pouvoirs politiques. Nous avons vu à quel point elles peuvent être complexes, dans le modèle sectorisé des politiques culturelles.

Les arts de la rue sont sans cesse au contact des pouvoirs publics, mais ne se limitent pas à une relation qui vise l'attribution de financements, faibles comparés aux autres secteurs du spectacle vivant. Ils doivent avoir leur aval pour pouvoir investir les lieux où ils jouent, puisque les municipalités détiennent les clés des villes. Ils ont pendant plus de vingt ans attendu leur reconnaissance auprès des institutions, et sont désormais tellement normalisés qu'on les utilise à des fins politiques. Les risques d'une telle relation, entre artistes et pouvoirs publics, nous ont amenés à considérer les arts de la rue dans un autre cadre de diffusion, à côté de celui des festivals. La politique de la ville et les dispositifs qui en découlent placent les expressions artistiques en espace public sur la tangente du social et de l'artistique. Les projets artistiques qui se développent dans les « quartiers » visent à reconstruire du lien social, et à apporter une dignité aux individus touchés par le projet.

Globalement, des malentendus peuvent apparaître entre le monde artistique et celui de la politique, et les artistes peuvent se voir facilement instrumentalisés par différents moyens. Les arts de la rue peuvent être utilisés à des fins « animatoires », le plus souvent dans les festivals de rue. « On voit ainsi pointer la corrélation très insidieuse entre pauvreté de l'acte artistique, pauvreté de sa portée intellectuelle et pauvreté de ceux qui la regardent »⁷². Les arts de la rue seraient dans ce cas programmés pour leur côté « bon enfant », leurs qualités artistiques passant ainsi à la trappe. Ce domaine serait également utilisé à des fins politiques. Un festival a des retombées médiatiques et économiques mesurables. Il participe de l'image de marque d'une ville, et de fait, de ses élus. Enfin, les arts de la rue servent trop souvent à faire figure de pansements sociaux « en complément palliatif » du désengagement des pouvoirs publics sur certains territoires.

Pour répondre à la question que nous nous posions, nous répondons par l'affirmative, que les arts de la rue ont en effet un rôle à jouer dans les enjeux de politiques culturelles territoriales. Plus encore, ils permettent l'éclosion de nouvelles modalités de gouvernance culturelle, à l'échelle locale comme nationale.

72 Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, op. cit., p. 325.

Les relations entre politique et artistique comportent leur lot de risques et de limites, mais nous restons persuadés que les arts de la rue prennent du sens dans la cité, en rentrant en interaction avec les individus qui la composent.

C'est pourquoi les actions liées à la politique de la ville (les Projets Culturels de Quartiers notamment) sortent les arts de la rue du carcan de l'éphémère et du « hors sol ». Dans ce cadre d'action, les artistes rentrent en « infusion » avec le territoire investit, et placent les habitants au cœur du projet. Pour pouvoir voir le jour, ces projets territoriaux induisent une large participation d'acteurs locaux (élus, techniciens, mais aussi associations locales, cabinets d'urbanisme, commerçants, habitants...).

Si les arts de la rue ont cette faculté à mettre en lien différents acteurs de la société civile autour de leur projet artistique, ils peuvent servir un nouveau modèle de gouvernance culturelle, plus transversal et favorisant les coopérations au niveau local.

Ces modalités d'organisation ont des incidences sur des projets d'envergure nationale. Le CNACEP en est un bon exemple. À partir des méthodes transversales qui caractérisent l'organisation des arts de la rue, le ministère de la Culture a imaginé un conseil national qui fonctionnerait grâce à la coopération entre des acteurs issus d'horizons différents.

Bibliographie

Ouvrages

- CHAUMIER Serge, *Arts de la rue : la faute à Rousseau*, L'Harmattan, Paris, 2007, 218 p.
- DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue Portrait économique d'un secteur économique en pleine effervescence*, La Documentation française, Paris, 2000, 412 p.
- GONON Anne, *IN VIVO Les figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, Montpellier, 2011, 205 p.
- HABERMAS Jürgen, *L'espace public*, Payot & Rivages, Malesherbes, 1997, 324 p.
- PIGNOT Lisa et QUILES Jean-Pascal (sous la coord. de), *Culture et Territoires vers de nouvelles coopérations des acteurs artistiques et culturels ?*, Conseil Général de l'Ardèche – Observatoire des politiques culturelles, La Librairie des territoires, Éditions de l'OPC, Toulouse, 2013, 104 p.
- RASSE Paul, *Le théâtre dans l'espace public Avignon Off*, Édisud, Aix-en-Provence, 2003, 223 p.
- RAYNAUD DE LAGE Christophe, *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989 – 1999)*, Éditions Théâtrales, Paris, 2000, 175 p.

Articles

- CHAUDOIR Philippe, « L'interpellation dans les arts de la rue », *Espaces et Sociétés* n°90/91 *Les langages de la rue*, Février 1997.
- CHAUDOIR Philippe, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, Le cas des arts de la rue », *L'Observatoire* n°22, Janvier 2002.
- CHAUDOIR Philippe, « Arts de la rue et espace urbain », *L'Observatoire* n°26, Été 2004.
- CHAUDOIR Philippe, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 26 mars 2008, consulté le 04 août 2013. URL : <<http://geocarrefour.revues.org/2301>>
- DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Artistes de rue et édiles : mariage d'amour ou mariage de raison ? » dans *Espaces de la culture Politique de l'art*, coll. sous la dir. de BERNIÉ-BOISSARD Catherine, en coll. avec ARRAULT Valérie, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 107-128.
- DEVINAT François, « Les années saltimbanques », *Libération*, 2 Août 1999.
- JEUDY Olivier « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes », *MEI* n°19 *Médiations et médiateurs*, Février 2004.

Revue

- *Cassandra*, hors-série n°1, « Rue Art Théâtre », Parc de la Villette, HorsLesMurs, Octobre 1997.
- *Territoires, la revue de la démocratie locale*, n°470, cahier 2, « Artistes, militants, habitants... Les nouveaux débatteurs de rue », Septembre 2006.
- *L'Observatoire* n°38, « Ce que disent les artistes », Été 2011.
- *Mouvement* n°64, « Faire politique ! », Juillet-Août 2012.
- *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, n°23, « Les nouvelles géographies culturelles », Janvier 2012.
- *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, n°28, « Résistances artistiques », Avril 2013.

Études et rapports

- *Annulations et perturbations des festivals de l'été 2003, État des lieux de la situation économique des compagnies des arts de la rue et des arts du cirque*, Étude HorsLesMurs, Octobre 2003.
- *Arts de la rue : crise de croissance ?*, *Le Cahier de l'ONDA* n°36, Septembre 2005.
- « Organiser un événement artistique dans l'espace public », *Guide des bons usages*, HorsLesMurs, Paris, 2007.
- *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue 2010*, memento #1, Études et recherches, HorsLesMurs, Juillet 2010.
- *Quartiers, Les projets participatifs au cœur de la (politique de la) ville*, ARTfactories/Autre(s)pARTs, Actes if, Banlieues d'Europe, HorsLesMurs, Janvier 2012.
- Laurent Babé, *Les publics des spectacles de rue*, Exploitation de la base d'enquêtes du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008 », Contribution de HorsLesMurs (Anne Gonon) pour le ministère de la Culture et de la Communication, Direction Générale de la Création Artistique (DGCA), Octobre 2012.
- *In Situ In Cité, Projets artistiques participatifs dans l'espace public*, dans le cadre du chantier Politique de la ville et culture, memento # 7, Études et recherches, HorsLesMurs, Janvier 2013.

Compte-rendus professionnels

- « Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ? », Compte-rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant (CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs), 7 Juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier, Paris.
- « La place de la culture dans les contrats urbains de cohésion sociale », Journée théma[tique] de RésO Villes, centre de ressources politique de la ville Bretagne Pays de la Loire, n°3, Octobre 2008.
- « Artistes, territoires, habitants : des projets culturels en partage », Compte-rendu de la rencontre professionnelle HorsLesMurs, 24 et 25 Juin 2011, Aspét.

- « L'Art est public – L'équité territoriale au niveau culturel », Compte-rendu de la journée professionnelle organisée dans le cadre du 10ème Temps fort de Quelques p'Arts,, 22 septembre 2012, Félines.

Lettre et discours

- DONNEDIEU DE VABRES Renaud, Présentation du *Temps des arts de la rue*, 2 Février 2005, Marseille.

- FILIPPETTI Aurélie, Discours prononcé à l'occasion de la rencontre avec les professionnels des arts de la rue au Festival international des arts de la rue d'Aurillac, 23 Août 2012, Aurillac.

Sites web

- Ministère de la Culture et de la Communication
URL : <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>>

- Ministère délégué à la ville
URL : <<http://www.ville.gouv.fr/>>

- FNCC (Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture)
URL : <<http://www.fncc.fr/>>

- HorsLesMurs, centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque.
URL : <<http://www.horslesmurs.fr/>>

- La Fédération nationale des arts de la rue
URL <<http://www.federationartsdelarue.org/>>

- Rue libre !
URL : <<http://www.ruelibre.net/>>

- L'Art est public
URL : <<http://www.lartestpublic.fr/>>

- Le collectif Random
URL : <<http://collectif-random.blogspot.fr/>>

Émission de radio

REGNAULT Tony, *Sirènes et blablabla*, « Les arts de la rue dans la politique de la ville », diffusée le 3 Décembre 2009 à 16h30, Radio Grenouille (en collaboration avec Lieux Publics).

Annexes

Annexe 1 : Budget 2012 de l'association ART vivant

(en attente de validation par l'assemblée générale de l'association)

DEPENSES		RECETTES	
I/ Fonctionnement		Auto-financement	
Charges de personnel		Cotisations	710,00
Salaire brut	14 464,60	Ventes de spectacles	50 977,86
Charges sociales	2 060,86	Entrées spectacles	367,00
Service civique	158,94		
Frais de déplacement	94,60		
Honoraires	978,39		
Sous-total	17 757,39		
Charges de fonctionnement		Ateliers	2 870,00
Locaux (électricité)	929,50	Stages	2 145,20
Téléphone	663,34	Buvette et restauration	
Frais postaux	708,27	Autres (préciser)	
Assurance	462,75	Transfert de charge (emploi mutualise avec Le Soc)	3 708,00
Fournitures de bureau	1 595,28		
Affiliation fédération - assos	282,84		
Achat 2 ordinateurs	1 205,57		
Frais gestion divers	233,60		
Sous-total	6 081,15	Sous-total	60 778,06
II/ Actions		Partenariats privés	
Prestations artistiques		Sponsors	
Cachets et défraiement des artistes	40 767,40	Mécénats	
Droits d'auteur (SACEM, SACD)			
Sous-total	40 767,40	Sous-total	
Logistique / technique		Subventions publiques	
Scénographie, matériel de plateau, costumes	3 489,05	Commune(s) (détailler si plusieurs) → aide financière	
Studio, son, vidéo	2 387,38	CAF	4 470,55
Frais de déplacement, hébergement	19 095,70	Contrat aidé CAE	3 379,40
Sous-total	24 972,13	Commune(s) → aide matérielle et logistique	3 000,00
Communication / promotion		Communauté de communes	
Frais d'imprimerie	723,84	Conseil général	2 000,00
Frais d'affichage		Conseil régional ERAM	8 600,00
Autres (préciser)		État (DRAC)	6 000,00
		Europe (préciser dispositif)	
Sous-total	723,84	Sous-total	27 449,95
TOTAL	90 301,91	TOTAL	88 228,01

SOLDE ANNUEL (résultat de l'exercice) : - 2 073.90€

RESULTAT ANTERIEUR CUMULE : + 11 842.00€

RESULTAT CONSOLIDE : 9 768.10€

Annexe 2 : Manifeste « Rue libre ! »

« Nous existons parce que c'est nécessaire,
Nous sommes nés il y a 2500 ans,
Les gens nous rencontrent souvent par hasard, parfois sans le savoir,
Nous sommes pour tous les yeux et toutes les oreilles,
Nous investissons toutes sortes de lieux : rues, friches, forêts,
campagnes, cours d'immeubles, villes, villages...
On nous dit de rue,
C'est notre scène, notre ring, notre choix,
Nous cultivons la rue ...
Artistes, auteurs, programmeurs, techniciens... !
En ces jours,
où l'espace marchand prend toute la place,
où la peur est brandie pour nous faire penser bas et dresser nos œillères,
où les bornes, les panneaux, les barrières se multiplient,
où l'on est prié de circuler,
Nous revendiquons haut et fort qu'il y a quelque chose à voir,
à partager,
à rencontrer,
des centaines de fêtes et de rendez-vous, des milliers d'artistes,
des millions de spectateurs,
ce quelque chose que nous,
Artistes citoyens inscrits dans la cité nous nous employons à construire jour après jour !
Nous revendiquons le droit à vivre de nos métiers
Nous croyons que l'art peut sauver le monde,
mais de préférence tout de suite...
Et qu'il doit s'épanouir...
En rue libre... ».

La Fédération des Arts de la Rue