

**Muriel Avrit Bougourd**

Mémoire de DESS, sous la direction de Chantal Guittet

Responsable du Pôle A : organisation de l'entreprise culturelle

# **LE FOURNEAU**

Scène conventionnée Arts de la rue

## **L'analyse d'une quête de légitimité**

DESS Management du spectacle vivant 2001 - 2003

Service Universitaire de Formation Continue

Université de Bretagne

# **Le Fourneau,** «scène conventionnée » Arts de la rue

Analyse d'une quête de légitimité



## Avant-propos

Par cet avant-propos, je tiens à préciser les étapes qui m'ont successivement conduite de Paris à Brest puis au Fourneau et enfin au choix de ce mémoire. Il s'agit de signifier mon attachement à un parcours ponctué d'expériences qui peuvent paraître isolées mais qui sont pourtant liées dès lors que l'on essaye comme c'est le cas ici de tisser un fil conducteur, de privilégier un certain regard, une démarche de compréhension et éventuellement d'explication.

### Les premiers contacts avec le Fourneau

Après avoir travaillé plus de dix ans à Paris en tant que peintre décorateur et scénographe pour le théâtre, l'opéra, des manifestations événementielles ou encore en décoration d'intérieur, j'ai entrepris le DESS "Management du spectacle vivant" à Brest afin de mieux comprendre les mécanismes de gestion et de production du spectacle vivant.

Arrivant pour la première fois à Brest en mars 2001, j'ai cherché à connaître les différents lieux culturels brestois, en interrogeant les gens au hasard des rencontres. Assez rapidement j'ai entendu parler du Fourneau en ces termes : « allez voir, ça a l'air sympa, mais on ne sait pas trop ce qu'ils font ! » L'image de la convivialité semblait apparemment plus visible que la nature même de l'activité.

Quelques mois plus tard j'étais invitée au séminaire sur les Arts de la rue, organisé au Fourneau par la promotion 1999-2001 du DESS Management du spectacle vivant. Ce fut l'occasion de rencontrer Michèle Bosseur et Claude Morizur, les co-directeurs du Fourneau.

J'ai effectué le premier stage de DESS au Fourneau, entre Octobre 2001 et février 2002, auquel a succédé une création de poste, transitoire dans un premier temps et confortée depuis.

Au cours des conversations, Claude Morizur m'a fait part de la difficulté à valoriser le travail effectué au Fourneau, à le faire reconnaître à sa juste valeur. Ses remarques m'ont intéressée, d'autant qu'elles recoupaient les premières impressions recueillies en arrivant à Brest.

J'ai donc décidé, dans le cadre de ce mémoire de réfléchir à ces questions de visibilité et de positionnement en associant deux expériences et approches jusque-là très éloignées :

- d'une part l'observation et le travail réalisé au Fourneau en tant que chargée de mission dans le cadre de cette réflexion globale sur la structure (réalisation du bilan des trois dernières années, édition d'une plaquette de communication, réflexion sur les visuels, etc).

- D'autre part une expérience « d'enfance » à Aix-en-Provence, en tant que témoin (et acteur) de l'émergence d'une nouvelle mouvance théâtrale s'appropriant la rue à travers une manifestation inédite de 1973 à 1976 :

« Aix, ville ouverte aux Saltimbanques et Amuseurs de rue ».

# Table des matières

<b><u>AVANT-PROPOS</u></b>	<b>4</b>
<b><u>INTRODUCTION</u></b>	<b>9</b>
1. QU'EST CE QUE LES ARTS DE LA RUE ?.....	11
1.1. Les filiations artistiques et intellectuelles des Arts de la rue. ....	12
<b><u>PREMIÈRE PARTIE DE L'AUTO-PROCLAMATION À L'INSTITUTIONNALISATION.</u></b>	<b>15</b>
<b>A L'HÉRITAGE POLITIQUE, SOCIAL ET ARTISTIQUE</b>	<b>16</b>
1. LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE.....	17
1.1. Du Front Populaire à Jeanne Laurent.....	18
1.2. Les années Malraux, de 1959 à 1969.....	22
1.3. Une autre conception de la culture.....	22
1.4. Du côté du théâtre.....	23
2. AUTOUR DE MAI 68.....	26
2.1. L'heure du constat ou rencontre de la politique culturelle et des sciences sociales.....	27
2.2. Villeurbanne, la rupture radicale avec l'idéal de démocratisation culturelle.....	28
2.3. Animation socioculturelle et action culturelle : le conflit.....	30
<b>B LE TEMPS DES DÉFRICHEURS...</b>	<b>33</b>
1. LE NOUVEAU CONTEXTE DES ANNÉES 1969 À 1981.....	33
1.1. Du côté de la politique culturelle.....	33
1.2. Trois acteurs de l'époque à la tête d'institutions culturelles.....	36
2. LE RELAIS CULTUREL D'AIX-EN-PROVENCE.....	38
2.2. Les années saltimbanques.....	41
2.3. Rencontre d'une audace et d'une volonté politique.....	42
3. LES ACTES "MANIFESTES" POUR LES ARTS DE LA RUE.....	46
3.1. Le Diable à Padirac et La Falaise des Fous : de la réalité au mythe.....	46
4. PRÉFIGURATION DES CHANGEMENTS À VENIR (1982 – 1992).....	48
4.1. Du côté du Ministère.....	48
4.2. Le combat pour la reconnaissance et la légitimation des Arts de la rue.....	50

4.3. Mutation des manifestations .....	53
4.4. Pendant ce temps à Brest .....	55

**DEUXIÈME PARTIE LA RECONNAISSANCE ET LA LÉGITIMATION DU  
FOURNEAU** **60**

<b>A DE LA VISIBILITÉ À LA LÉGITIMITÉ</b> .....	<b>61</b>
1. LE PUBLIC COMME MODE DE LÉGITIMATION DIRECT ? .....	61
1.1. Propositions d'une grille d'analyse de la légitimité.....	62
1.2. La posture de Max Weber.....	63
2. PUBLIC ET TERRITOIRE, EXEMPLE D' UN MODE DE LÉGITIMATION.....	65
2.1. Le territoire comme terrain privilégié de la diffusion.....	65
2.2. Le FAR de Morlaix .....	66
2.3. Le Mai des Arts dans la rue en Pays de Morlaix .....	69
3. ENQUÊTE SUR LE PUBLIC DU FESTIVAL DES ARTS DE LA RUE DE MORLAIX.....	71
<b>B LES CHEMINS DE LA LÉGITIMITÉ INSTITUTIONNELLE</b> .....	<b>72</b>
1. RECONNAISSANCE ET STRUCTURATION DE LA PROFESSION.....	72
1.1. Une convergence favorable.....	72
1.2. L'intervention de l'Etat .....	73
1.3. Les Lieux de fabrique.....	75
2. LA STRUCTURATION DU FOURNEAU.....	75
2.1. Le Fourneau I, naissance d'un nom .....	75
2.2. Le Fourneau II, un toit réel et un hébergement virtuel.....	77
2.3. La Fédération .....	77
2.4. Une « scène conventionnée » Arts de la rue en Bretagne .....	78
2.5. Le Fourneau III.....	79
3. LE PROJET DU FOURNEAU .....	80
3.1. Des actions aux missions.....	80
3.2. L'accompagnement de la création « Arts de la rue ».....	81
4. LA PERCEPTION DU FOURNEAU PAR SES PARTENAIRES .....	84
4.1. Les partenaires de la « scène conventionnée».....	84
4.2. Les proches et les bénévoles .....	88
5. LES PARTENAIRES ARTISTIQUES ET LA PROFESSION.....	89
6. MIEUX COMMUNIQUER POUR UNE MEILLEURE VISIBILITÉ.....	90
6.1. Une représentation tronquée de la communication.....	91

**CONCLUSION** **93**



1. ENQUÊTE SUR LE PUBLIC DU FESTIVAL DES ARTS DE LA RUE DE MORLAIX .....	102
1.1. Analyse des données : proposition d'une synthèse.....	102
2. LA STRUCTURE DE L' ENQUÊTE .....	108



## Introduction

Les Arts de la rue sont aujourd'hui considérés comme un secteur du spectacle vivant émergent et en pleine effervescence.

“Emergent“ parce que la reconnaissance des instances institutionnelles ainsi que les premières mesures officielles d'aide en faveur de ce secteur datent à peine d'une dizaine d'années.

“Effervescent“ car pour lutter contre la précarité du secteur, les Arts de la rue ont su inventer un système de production solidaire à travers la constitution des lieux de fabrique et générer une activité économique florissante par les diffusions estivales et saisonnières.

La notion d'émergence induit un processus de maturation, de reconnaissance et de légitimation tandis que la notion d'effervescence témoigne d'une dynamique et d'une vitalité certaines.

J'ai choisi de m'intéresser au Fourneau parce qu'il synthétise à lui seul à la fois ce combat pour la reconnaissance d'une émergence artistique, voire de tout un état d'esprit qu'elle véhicule, et cette dynamisation des espaces de diffusions comme des énergies locales. Entre action artistique et développement culturel son parcours original et singulier s'intègre avec force au paysage des Arts de la rue en France et à l'histoire de leur développement.

Mon questionnement sur le Fourneau et sa quête de légitimité à travers la reconnaissance et la structuration des Arts de la rue en France s'intéresse moins à la notion de légitimité culturelle ou artistique qu'à celle de légitimité politique. C'est la raison pour laquelle je ne m'attarderai pas sur les enjeux esthétiques des Arts de la rue.

Après avoir défini sommairement ce que sont les Arts de la rue en évoquant quelques-unes de leurs spécificités, je m'intéresserai aux conditions politiques et sociales de leur émergence.

Je tenterai d'expliquer le chemin parcouru par les Arts de la rue en remontant chronologiquement aux premières heures du théâtre populaire et de la décentralisation théâtrale, puis de comprendre comment les orientations et les idéologies politiques, sociales et culturelles ont contribué à l'émergence de cette nouvelle forme de spectacle vivant dans l'espace public.

Dans un deuxième temps, il s'agira d'analyser le processus de reconnaissance et de légitimation du Fourneau sur son territoire. Comment des manifestations comme Grains de Folie ou les Jeudis du port ont conduit à mettre pour la première fois la population brestoïse en contact avec les Arts de la rue. Comment le succès de ces manifestations ont contribué à la reconnaissance du Fourneau et de ses missions autoproclamées. Enfin comment celles-ci ont acquis leur légitimité à l'égard des institutions locales et nationales.

J'évoquerai donc nécessairement l'apparition des Arts de la rue à Brest et leur structuration au sein du Fourneau à travers l'histoire générale des Arts de la rue et des politiques culturelles en France.

## 1. Qu'est ce que les Arts de la rue ?

Les Arts de la rue définissent aujourd'hui un champ artistique incroyablement hétérogène dont la spécificité la plus évidente reste toutefois l'intervention dans l'espace public. Cependant le théâtre "de rue" ne se distingue pas simplement du théâtre "de théâtre" par le fait d'être joué dehors. Les Arts de la rue ont la volonté d'interpeller le passant par le vecteur de l'espace public et d'en faire parfois plus qu'un spectateur, un acteur éphémère. Ils s'attachent à provoquer du détournement, du questionnement, à insuffler à la fois de l'humour, de la poésie, de l'insolite et de la dérision dans le quotidien.

C'est en inscrivant une dramaturgie, une narration (qui n'a pas obligation à être parlée et peut parfois rester simplement visuelle) dans le paysage public visuel et sonore, urbain ou rural, que les Arts de la rue s'approprient réellement leurs spécificités.

Mais, définir les Arts de la rue relève de la gageure tant les formats de propositions et leurs contenus sont divers. L'interdisciplinarité ainsi qu'une certaine prédisposition au détournement et à l'indisciplinarité sembleraient toutefois persister dans les multiples approches possibles de définitions.

Le terme Arts de la rue est apparu au début des années 80, né de la volonté de (re)nommer et de légitimer un genre d'intervention théâtrale dans l'espace public, pratiqué dès la fin des années 60.

De la tradition de la fête foraine, des banquettes en tout genre à l'influence du théâtre d'agit-prop, des happenings ou encore du théâtre radical des années 60 en passant par le renouveau du cirque, nous constatons que ce que nous appelons aujourd'hui théâtre de rue a su se nourrir d'une extrême diversité de disciplines et de savoir faire.

De nombreux écrits sur les Arts de la rue concèdent toutefois à ce "genre" une filiation beaucoup plus ancienne due à la conjugaison d'une intention festive (ou cathartique), populaire (voire prosélytique) et d'une narration ou dramaturgie. On pourrait ainsi affilier le théâtre de rue au

théâtre Antique, aux Mystères et Miracles du Moyens Age, au théâtre de tréteaux de la Commedia dell'arte ou de Molière. Mais, notre propos n'est pas ici d'entrer dans ce débat des origines légitimes ou illégitimes des Arts de la rue.

Quelques personnalités telles que Philippe Chaudoir ou Marcel Freydefont, entre autres, ainsi que de nombreux artistes de rue ont tenté d'apporter leurs contributions à ce débat.

Avant d'étudier plus particulièrement dans la première partie le terreau politique et social qui fut propice à l'émergence progressive des Arts de la rue, je tenterai de définir les filiations artistiques du mouvement tel qu'il s'est constitué dans les années 70, dans une prise en compte aussi bien artistique, qu'urbaine, sociale et politique, en partant du principe que tout champ artistique émergent tente de se faire reconnaître, en affirmant des filiations ou des ruptures avec les champs artistiques établis ou officiels.

### 1.1. Les filiations artistiques et intellectuelles des Arts de la rue.

La revendication des filiations évoquées rapidement ci-après a participé à construire un genre et une identité, à établir des codes esthétiques et des critères de sélections afin de faire entrer le mouvement "Arts de la rue" dans un champ possible de catégorisation et de légitimation. Comme dans tout processus de sélection, cette étape induira également un processus d'exclusion.

La crise profonde que traverse le cirque traditionnel dans les années 60 va nourrir une réflexion esthétique globale qui préfigure aussi bien ce que l'on va appeler le nouveau cirque que les Arts de la rue.

#### 1.1.1. L'influence de l'avant-garde théâtrale des années 60

Après 1968, des artistes, (comédiens, plasticiens, musiciens) mais aussi architectes, professeurs ou urbanistes ont affirmé leur volonté d'investir l'espace public de la ville en redonnant du sens à la place de l'art, du politique et de la fête dans la cité. Après 1975 des "artistes de rue" en ont assez d'être identifiés à des saltimbanques et amuseurs de rue, alors qu'ils rêvent d'une réelle reconnaissance artistique, d'une légitimité de

créateurs. Tous ces protagonistes s'emparent alors d'un discours plus savant sur l'art et l'espace public puisé dans l'avant-garde théâtrale des années 60.

Nombreuses propositions artistiques se revendiquent alors d'un théâtre de propagande, d'événements et de radicalité faisant référence à trois figures esthétiques du théâtre : « *l'agit-prop* et sa tentation prosélytique, *le happening* comme survenue sensible et le *théâtre radical* dans une dimension provocatrice et révélatrice ». <sup>1</sup>

Le festival de théâtre universitaire de Nancy fondé en 1963 par Jack Lang joue un rôle fondamental en accueillant toute l'avant-garde théâtrale de l'époque. Des compagnies comme le Living Théâtre, le Bread and Puppet, l'Open théâtre, le PicoLo Théâtre ou encore le Théâtre Campesino vont marquer profondément les esprits de la nouvelle génération d'artistes du théâtre de rue.

On y revendique l'idée de spectacle total, d'autonomie de la mise en scène sur le texte, et surtout de théâtre populaire. Il ne s'agit plus d'amener le peuple au théâtre mais le théâtre au peuple.

### 1.1.2. De l'influence du cirque

Il est intéressant de s'arrêter un moment sur les rapports entre le cirque et les Arts de la rue. Ces deux formes d'expressions artistiques contemporaines partagent des origines presque communes avant de suivre des voies distinctes en termes de reconnaissance, de structuration, d'institutionnalisation et même de public.

Pourtant, l'association HorsLesMurs, fondée en 1993 et soutenue par le Ministère de la Culture pour développer et promouvoir des Arts de la rue hérite en 1995 des Arts de la piste, mais la jonction ne se fait pas pour autant entre les deux secteurs. Au contraire, la profession "Arts de la rue" critique la politique de son directeur<sup>2</sup>, lui reprochant de privilégier le

---

<sup>1</sup> . Philippe CHAUDOIR, *La ville en scène, discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*, Editions L'Harmattan, Paris, 1996.

<sup>2</sup> Jean Luc Baillet, jusqu'en 2003

cirque au détriment des Arts de la rue. L'année 2001, décrétée année du cirque par le Ministère de la Culture, même si elle ne réunit pas les moyens financiers escomptés pour le « réseau cirque », creuse un peu plus l'écart en termes de visibilité et de reconnaissance institutionnelle.

Pourtant, les premières troupes de « nouveaux cirques » repérées comme telles dans l'histoire du nouveau cirque<sup>3</sup> sont en partie les mêmes que celles qui sont considérées comme pionnières pour les Arts de la rue. Presque toutes sont passées par Aix-en-Provence : Le Cirque Bonjour (devenu le Cirque Imaginaire, puis le Cirque Invisible), créés par Jean Baptiste Thiérrée et Victoria Chaplin qui est présenté à Avignon dès 1971 ; Jules Cordière avec « Le palais des merveilles » ; le Cirque Aligre fondé par Bartabas, Igor, Branlottin et Paillette ; La compagnie du « Manche à balais » (qui devient le Cirque Plume) ; « Le puits aux images » de Christian Taguet, futur Cirque Baroque ou encore la Compagnie Foraine fondée par Dan Demuynck et Adrienne Larue.

Comme les Arts de la rue, le nouveau cirque défend un art à vocation populaire et culturelle. Cependant une étude réalisée par le Parc de la Villette montre que cette vocation du nouveau cirque est loin d'être atteinte puisqu'il attire à 80 % un public « branché »<sup>4</sup> et très diplômé.

Tandis que le cirque a bénéficié plus tôt du soutien financier et de la reconnaissance de l'état, les Arts de la rue ont créé, quant à eux, des relations parfois plus durables avec des municipalités et des territoires.

---

<sup>3</sup> Présentée notamment par Jean Michel Guy, lors du séminaire de DESS sur les Arts du cirque, organisé au Carré magique à Lannion en 2003

<sup>4</sup> Catégorie de public identifiée par Olivier Donnat dans *Les Français face à la culture, La Documentation Française*

**Première partie**  
**De l'auto-proclamation à l'institutionnalisation.**

## A L'héritage politique, social et artistique

Les nouvelles formes artistiques qui investissent l'espace public dans les années soixante-dix, et définies en introduction par rapport à un positionnement spécifique dans les années 70, puisent en réalité dans un plus vaste héritage politique, social et culturel qui concerne tout le XXème siècle.

Cet héritage embrasse d'un seul coup d'œil, non exhaustif, le Théâtre national populaire ambulant de Firmin Gémier, le Théâtre d'art de Jacques Copeau, les dadaïstes, les comédiens routiers de Léon Chancerel, la première décentralisation théâtrale de Jeanne Laurent, le théâtre populaire selon Jean Vilar et les années Malraux. Autant d'investigations artistiques qui vont interroger le rôle de l'art dans la société, la présence de l'artiste dans la cité, le rapport avec le public, la question du lieu théâtral.

Les pionniers du théâtre de rue sont la première génération de l'après-guerre qui a grandi avec les premiers pas officiels de la décentralisation théâtrale. Une période prolifique d'initiatives et de luttes, parfois paradoxales, pour l'émergence d'une nouvelle conception du théâtre, de la culture, voire d'une nouvelle société.

En choisissant de suivre l'histoire de la décentralisation culturelle, on retrace en filigrane une généalogie de familles artistiques, politiques ou idéologiques qui, à travers leurs conceptions, leurs pratiques et leurs représentations culturelles, ont mis à l'épreuve la démocratie elle-même.

Sans entrer dans une analyse exhaustive des politiques culturelles, j'essaierai de "planter le décor" dans lequel vont se forger les esprits des artistes de théâtre de rue. Comprendre rétrospectivement (et hypothétiquement) ce qui a pu influencer, crispier, dénouer ou encourager le milieu, tout d'abord informel, des individus qui vont "s'engager" dans les Arts de la rue.



## 1. La décentralisation théâtrale

Rappelons qu'à l'issue de la Révolution française l'abolition des privilèges avait accordé le droit à tout citoyen d'élever un théâtre et de monter les spectacles de son choix. Liberté démocratique rapidement mise à mal par l'administration napoléonienne et par la "dictature" exercée par la Comédie française en s'octroyant l'exclusivité du théâtre de répertoire puis tout bonnement celle du théâtre parlé. Rappelons aussi que de 1895 à 1905, la vie théâtrale, parisienne surtout, connaît dix années exceptionnelles de "démocratisation culturelle". Des hommes vont s'opposer au théâtre "privé, commercial, bourgeois et parisien" pour « défendre un théâtre de création et faire en sorte qu'une classe sociale n'accapare pas l'art dramatique. Tous ces mouvements sont liés à l'émergence d'une nouvelle notion, celle de **théâtre populaire**, elle même liée aux débuts du syndicalisme et du socialisme »<sup>5</sup>. Cette effervescence d'initiatives vers un public peu enclin au théâtre disparaît faute de subventions.

En 1910, Firmin Gémier reprend le flambeau avec son Théâtre National Ambulant, découvrant un public de province qu'il qualifie d'«admirable et d'une rare vaillance». Il fonde le Théâtre National Populaire en s'appuyant sur cette pensée que « le théâtre doit servir à unir moralement autant que matériellement toutes les classes de la société »<sup>6</sup>

Je prends comme premier repère chronologique, cette époque d'utopies, de luttes et d'aventures où des hommes de théâtre mais aussi des hommes politiques, des pionniers ne séparaient pas la création artistique du projet social, pour le meilleur mais parfois pour le pire, faut-il préciser.

Une période qui voit se concrétiser, sous des formes très diverses, l'idée de décentralisation culturelle et, avant tout, de décentralisation théâtrale.

---

<sup>5</sup> Denis Gontard, *La décentralisation culturelle en France de 1895 à 1952*, cité par Nathalie Ribet, *Aux origines du Théâtre National de Bretagne*, Edition L'Harmattan, 2000

<sup>6</sup> Firmin Gémier, cité par Nathalie Ribet, *Aux origines du Théâtre National de Bretagne*, Edition L'Harmattan, 2000

## 1.1. Du Front Populaire à Jeanne Laurent

### **La volonté de “populariser“ précède celle de “décentraliser“**

Dans les premières décennies du XXe siècle, un vent de renouveau culturel balaie les anciennes pratiques conventionnelles réservées à une classe bourgeoise. La notion de politique culturelle va prendre son essor avec le Front Populaire et notamment les personnalités de Jean Zay, ministre de l'Education nationale et des Beaux Arts de 1936 au début de la guerre<sup>7</sup> et de Léo Lagrange ministre des Loisirs et des Sports. Dans ces années marquées par l'avènement des congés payés, le rôle important des syndicats, l'organisation des loisirs de masse, s'affirme l'idée d'une culture populaire conjuguant le délasserment et l'éducation. Il s'agit alors de populariser, et de rendre accessible à tous, des domaines aussi différents que le théâtre, le sport, le tourisme, l'initiation aux arts, la lecture, ou la visite au musée.

« L'organisation des loisirs est un terme derrière lequel il convient de penser ce que l'on entend mettre. Il ne peut s'agir dans un pays démocratique, de caporaliser les loisirs, les distractions et les plaisirs des masses populaires, et de transformer la joie habilement distribuée en moyen de ne pas penser », déclarait Léo Lagrange. Avec Jean Zay, ils vont créer une activité culturelle sans précédent et tentent de rapprocher des extrémités qui pouvaient sembler incompatibles comme la création artistique et le délasserment, l'éducation et le divertissement. L'entraînement physique, l'apprentissage d'une discipline manuelle ou intellectuelle apparaissent comme les vraies alternatives au travail et aux métiers quotidiens. C'est une époque où l'on s'adonne sans honte au goût populaire et à des plaisirs sans prétentions.

#### 1.1.1. Les années Vichy et l'action de l'association « Jeune France »

Dire que la décentralisation théâtrale ne s'est jamais aussi bien portée qu'en temps de guerre peut paraître excessif voire cynique. Pourtant de

---

<sup>7</sup> . Il fut emprisonné de 1940 à 1944 et assassiné le 12 juin 1944.

novembre 1940 à mars 1942, divers protagonistes (intellectuels et militaires sensés représenter la jeune élite française) regroupés au sein de l'association « Jeune France » qui dépend du secrétariat à la jeunesse du gouvernement de Vichy vont œuvrer activement pour l'histoire de la diffusion culturelle en France.

Ce gouvernement a effectivement beaucoup fait pour un certain théâtre qu'il qualifiait "de qualité" en lui octroyant des subventions significatives (le théâtre du Cartel, ses héritiers publics ou privés ou encore des compagnies de province en ont, entre autres, bénéficié). Par ce soutien, l'Etat entendait lutter contre le chômage et le désœuvrement. Par la censure (liste Otto, condamnation du théâtre de boulevard, etc) il faisait régner sa nouvelle idéologie Pétainiste de la culture.

« Jeune France », outil de cette idéologie mit en pratique la décentralisation théâtrale à l'échelle du pays, fondée sur des troupes ambulantes implantées en province et allant au-devant d'un public sevré de théâtre. Sa devise : « joindre l'art et la vie, le peuple et les artistes », « faire de la représentation théâtrale un rassemblement et une communion »<sup>8</sup>. Revendiquant une qualité artistique, Jeune France, devenu presque un label de qualité artistique, s'attachait à promouvoir les œuvres classiques constitutives du patrimoine (et de l'identité nationale) et les grandes célébrations nationales, religieuses ou paysannes.

Un des mots d'ordre de l'association était ainsi formulé : « Il n'y a de culture que populaire, c'est-à-dire partagée par tous. La culture en ce sens devient le lien pseudo religieux ou sacré qui, supprimant les individualismes, les différences entre les familles d'esprit ou les options philosophiques, les degrés sociaux, réunit toutes les personnes autour d'un objet de foi unanimement partagé, et les unit à ses chefs »<sup>9</sup>.

Dans l'Etat Culturel, Marc Fumaroli assimilant la Culture à une propagande d'état voit chez « Jeune France » un éclairage rétrospectif sur l'idée contemporaine de la culture. « (...) L'idéologie culturelle n'est démocratique que par sa volonté totalisante de s'appliquer à tous, de faire partager *par tous* les mêmes valeurs, vagues et émouvantes. Cette

---

<sup>8</sup> Cité dans *L'Etat culturel*, Marc Fumaroli, Edition de Fallois, Le livre de Poche, 1992

<sup>9</sup> *ibid*

démocratie-là n'est pas passée par l'épreuve socratique, elle ne cherche pas à libérer dans la même quête de vérité, dans le même respect des lois, la singularité des talents et des pensées. (...) *Culture* maintenant c'est l'accoutumance imposée aux esprits, à l'aide des arts utilisés comme moyens de séduction et d'imprégnation, de formules répétitives, de slogans, de poncifs idéologiques. »<sup>10</sup>

Soupçonnée de dissimuler un réseau de résistance, « Jeune France » fut dissoute en mars 1942.

Mon intention dans ce paragraphe est de mettre en parallèle la terminologie employée alors par Jeune France avec celle que l'on peut entendre aujourd'hui dans les sphères culturelles (y compris Arts de la rue), tant de la part des artistes que des organisateurs ou des politiques. Ce rapprochement, qui n'insinue aucunement une proximité idéologique, montre au contraire combien la vigilance reste indispensable quant à la manipulation des valeurs "d'accès à la culture pour tous", de "démocratisation". Par son mode direct et "populaire" de contact avec le public, les Arts de la rue, plus que tout autres secteurs du spectacle vivant sont confrontés à ce danger de la récupération.

### 1.1.2. Jeanne Laurent

Un certain nombre de personnalités travaillant déjà sous l'administration de Vichy se retrouve dans l'histoire de l'action culturelle d'après guerre. C'est le cas de Jeanne Laurent qui va être responsable de la sous-direction du théâtre et de la musique au sein du Ministère de la jeunesse, des sports et des Beaux Arts de 1945 à 1952.

Comme nous venons de le voir l'idée de décentralisation théâtrale et de théâtre populaire n'est pas neuve. Alors qu'une partie de l'opinion publique reste attachée à la vision de Paris comme foyer artistique de la France, l'élan de reconstruction national qui succède à la Libération ouvre à Jeanne Laurent de nouvelles perspectives d'actions. Elle va se battre et déployer une formidable énergie pour officialiser et encourager

---

<sup>10</sup> ibid, p. 111, 112 et 113

les initiatives déjà existantes y compris redynamiser le réseau provincial amorcé par Jeune France.

La politique théâtrale menée par Jeanne Laurent repose principalement sur trois objectifs :

- favoriser socialement et géographiquement l'accès à la culture
- faire éclore un « Jeune théâtre »
- concilier le répertoire et la création contemporaine.

La décentralisation dramatique forme la clé de voûte de cette politique théâtrale volontariste marquée par la création de cinq Centres Dramatiques Nationaux<sup>11</sup> et une série de mesures significatives :

1947, la création du Concours des Jeunes Compagnies

1949, l'aide à la première pièce

1951, la nomination de Jean Vilar au Théâtre National Populaire.

Dans son ouvrage, *La république et les Beaux-Arts*, paru en 1955, Jeanne Laurent déclare : « Dans son action théâtrale, l'Etat doit tendre à mettre tout notre patrimoine à la portée de tous et à favoriser, si possible, la naissance de nouvelles œuvres. S'il est évident qu'il peut et doit veiller à la diffusion du répertoire, l'Etat peut-il avoir une action même indirecte, dans le domaine de la création ? (...) Dans le théâtre comme dans les arts, il faut éviter soigneusement d'imposer une esthétique officielle. Chaque directeur, chaque animateur doit avoir l'absolue liberté de sa forme d'expression. Autant d'institutions, autant de possibilités esthétiques »<sup>12</sup>.

Si Jeanne Laurent reconnaît le rôle de relais des collectivités dans la décentralisation et assimile leur intervention au « mécénat des princes,

---

<sup>11</sup> Le centre Dramatique de l'Est en 1946, la Comédie de Saint Etienne en 1947, le Centre Dramatique de l'Ouest (Hubert Gignoux) et le Grenier de Toulouse en 1949 et la Comédie de Provence en 1950 (Gaston Baty)

<sup>12</sup> Jeanne Laurent, *la république et les Beaux-Arts*, Julliard, Paris, 1955, citée par Nathalie Ribet, *Aux origines du Théâtre National de Bretagne*, L'Harmattan, 2000

des évêques et des abbés » qui palliait autrefois aux « carences royales », elle réserve à l'Etat le monopole de l'expertise ou de la compétence<sup>13</sup>.

## 1.2. Les années Malraux, de 1959 à 1969

En 1959 Malraux se voit confier la mission de « dispenser par le vecteur des arts dans un souci d'égalité et de rassemblement national, l'idée d'une universalité française, offrant une troisième voie entre la civilisation américaine et le régime soviétique. »<sup>14</sup> Le Ministère des Affaires Culturelles est ainsi créé sur mesure pour Malraux en lui attribuant le secrétariat des Beaux Arts jusque-là rattaché à L'Education Nationale. Cette rupture entre l'art et l'éducation entérine une nouvelle conception de la culture qui rompt avec celle du Front Populaire et caractérisée par l'intervention directe de l'Etat dans la création contemporaine.

## 1.3. Une autre conception de la culture

Selon Malraux la culture se conçoit à travers les grandes œuvres d'art qui doivent être mise en contact direct avec le peuple. En d'autres termes, l'art ne s'apprend pas, seul compte le choc esthétique, sans éducation préalable, sans médiation ni pédagogie. Comme la religion, l'art doit procéder de la fusion, de la communion, de la révélation. C'est pourquoi les maisons de la culture de Malraux vont être surnommées « les nouvelles cathédrales » et que la décentralisation culturelle va essentiellement s'identifier jusqu'en 1972 aux maisons de la culture.

La conception d'un Etat centralisant la compétence artistique et esthétique déjà présente du temps de Jeanne Laurent persiste durant les années Malraux et même se radicalise.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Marion Denisot, « Jeanne Laurent, mère de la décentralisation ? » in « Théâtre et Territoire », Edition Théâtre (s) en Bretagne, Saint Brieuc, 2002

<sup>14</sup> . L'invention de la politique culturelle, Philippe Urfalino, La documentation Française, p.327

<sup>15</sup> Marion Denisot, « Jeanne Laurent, mère de la décentralisation ? » in « Théâtre et Territoire », Edition Théâtre (s) en Bretagne, Saint Brieuc, 2002

Toute la mouvance liée à l'éducation artistique, l'apprentissage, la jeunesse, l'éducation populaire, les associations (Peuple et culture, etc...), dont les théories d'«accès à la culture pour tous» avaient pourtant inspiré le Ministère des Affaires Culturelles à ses débuts, sortent du champ d'intérêt de Malraux et du nouveau Ministère. La culture ne s'apprend pas, elle doit procéder du coup de foudre comme l'amour, soutient ce dernier.

Pour beaucoup cet abandon sera très mal vécu, et laissera dans les mouvements d'éducation populaire un goût très amer.

#### 1.4. Du côté du théâtre

Au début des années 60, le militantisme culturel se concrétise autour du théâtre. Suivant la piste ouverte par Jeanne Laurent, les maisons de la culture se constituent autour des hommes de théâtre déjà en place avec les Centres Dramatiques Nationaux dont l'expérience et les compétences sont déjà acquises. Le théâtre devient le vecteur privilégié de l'action culturelle.

Il est important de rappeler, comme le souligne Robert Abirached, que le théâtre dans les années 60 est fortement politisé. « Le théâtre est objet de querelle et de discussion en prise directe sur la vie sociale et politique, d'autant plus qu'il est en plein mouvement et qu'apparaît une nouvelle génération qu'il faut aider à prendre la parole et à se faire connaître »<sup>16</sup>.

Le théâtre a encore une vocation sociale et civique qui tendra à disparaître dans les années 70. Une certaine idée d'éducation populaire est encore présente, assimilée à un rôle d'«animation» et donnant la priorité aux cultures minoritaires, aux cultures transversales, aux cultures régionales, et également aux théâtres de banlieue.

Dans ce tome 2, précédemment cité de «La décentralisation théâtrale», un certain nombre d'acteurs de l'époque retracent les aventures et les combats singuliers de cette période. Ce sont des récits émouvants, parfois emprunts d'une belle nostalgie, qui, dans leurs dimensions d'aventures

---

<sup>16</sup> . Introduction de *La décentralisation théâtrale, Les années Malraux 1959 – 1968*, sous la direction de Robert Abirached, éditions Actes Suc, 1993.

humaines, artistiques et généreuses auprès d'un nouveau public, ne sont pas sans rappeler celles des pionniers des Arts de la rue.

#### 1.4.1. Nouer des liens avec un public néophyte

La "conquête du public" ne commence pas avec les pionniers des maisons de la culture aux débuts des années 60. Vilar et les associations des Amis du Théâtre Populaire (les ATP) avaient déjà défriché et surtout questionné "le terrain". Cependant ce qui m'intéresse au regard de mon sujet c'est moins "l'historicisation" des débuts des maisons de la culture que ces aventures singulières et leur spécificité locales conduites par des personnages tels que Gabriel Garran, Guy Rétoré, Jo Tréhard, Philippe Tiry.... Toutes ces actions locales ont été rendues possibles grâce à une forte mobilisation de réseaux de bénévoles, un tissage de solidarités diverses.

Gabriel Garran raconte les prémices du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers et du Festival d'Aubervilliers (1961 à 1964) en ces termes :

« Tout notre pari consistait, avec l'équipe qui s'agglomérait autour de moi (environ quatre-vingt dix jeunes de la localité, ouvriers, étudiants, groupes d'enseignement théâtral...), à allumer la flamme théâtrale de l'intérieur même de la commune, et que le feu gagne, comme une folie contagieuse, irrépressible (...). En pleine période Malraux, une bouture, un chirurgien prend corps et âme en banlieue, à partir d'un faisceau de convictions, à contrario thématique de ce qui prédominait à l'époque, et lié aux valeurs propres de ce nouveau public ».

Cet exemple, (mais aussi bien d'autres), est précieux et me conduit inévitablement au Fourneau, quelque trente années plus tard, en 1987/88. Au Relecq Kerhuon près de Brest, on assiste de la même façon, grâce à une extraordinaire mobilisation d'un réseau de bénévoles, à la construction d'un projet culturel reposant au départ sur une exposition festive d'artisanat d'art (La Tête et les Mains) et se muant peu à peu en un nouveau genre de manifestation dans l'espace public, porté par les Arts de la rue. À cette époque aussi l'événement prend comme une bouture tandis que Brest et sa périphérie se préparent à la réouverture du Palais des Arts de la culture (le futur Quartz de Brest) et que la politique



culturelle nationale n'a pas encore pris d'engagements fermes pour aider le secteur émergent des Arts de la rue.

#### 1.4.2. L'urbanité comme nouveau terrain d'exploration

À partir des années 60, l'urbanité devient également un nouveau terrain d'exploration. La refondation radicale de l'urbanité, la poussée fulgurante des villes nouvelles, des grands ensembles et des nouvelles périphéries engendrent de nouveaux questionnements sur le rôle de l'artiste dans l'espace public, sur le mode d'appropriation des individus de cet espace commun qui est la rue.

Comment créer du lien social, comment re-donner du sens au cœur de cette urbanité naissante ?

Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve parmi ceux qui se sont interrogés sur ces questions aussi bien des artistes, précurseurs des Arts de la rue, que des sociologues, des architectes ou des urbanistes.

L'espace public, la rue, l'urbain sont les vecteurs métaphoriques d'une idée de "lieu commun", de lieu de partage et de communication universels, plus ou moins exacerbés selon le contexte politique et social.

Si la rue symbolise la liberté, Jean Samuel Bordeuil, dans une proposition de définition de l'espace public, met en évidence la notion de gradation entre espace privé et espace public et particulièrement la notion d'accès et de droit à l'accès, qui nous a semblé pertinente dans le cadre du spectacle vivant en espace public et gratuit.

"(...) Plus l'accès est réservé, plus le sous-groupe est restreint et plus son identité est « saillante ». C'est donc autour de cette notion d'accès réservé qu'un rapport entre espace (territoire) et identité est pensable. L'étayage d'un sentiment identitaire (d'appartenance à une communauté) s'y monnaie en appropriation exclusive. A contrario l'espace public comme espace ouvert rompt avec cette dimension territoriale et est envisagé comme un lieu de l'universel : ce qui s'y perd en identité s'y gagne en démocratie, (en droit d'accès)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Jean Samuel Bordeuil, cité par Philippe Chaudoir

Si la rue veut privilégier à la fois identité et démocratie (le sentiment de citoyenneté) elle doit se résoudre à cet équilibre ou cette alternance paradoxal entre accès réservés et accès libres.

## 2. Autour de Mai 68

Avec Mai 68 on aborde une période charnière, un tournant déterminant dans l'histoire de la politique culturelle.

Mai 68 est une sorte d'explosion, résultant de tensions extrêmes, d'une multiplicité de facteurs politiques, sociaux et économiques en France comme dans le monde (importante lutte sociale, effets de la guerre d'Algérie, Printemps de Prague,...). Les idées s'affrontent aussi violemment sur le terrain théorique, idéologique et politique (marxisme, structuralisme, psychanalyse, sociologie et psychosociologie).

Parler d'une "conscience du monde" parmi les milieux artistiques et intellectuels n'est pas abusif<sup>18</sup>. C'est une ambiance dans laquelle baigne l'ensemble de la société au-delà des seuls militants et les milieux politisés. En ce qui concerne la culture, et pour m'en tenir aux nouvelles expressions théâtrales, le festival international du théâtre universitaire de Nancy dont j'ai déjà souligné l'influence sur les esprits de l'époque devient pour la jeunesse étudiante une caisse de résonance de la contestation mondiale.

Les événements de mai ont aussi des conséquences immédiates sur l'activité théâtrale : fermeture des théâtres, occupation des maisons de la culture par leurs propres équipes, initiatives théâtrales dans la rue et dans les usines ...

D'un côté une critique "de gauche" dénonce le caractère mythique voire hypocrite de l'idéal de démocratisation culturelle ; celui-ci est dénoncé comme un échec, une croyance, une manipulation idéologique.

La démocratisation culturelle est en effet l'un des fondements de la politique de la fin de la deuxième guerre mondiale dont Jeanne Laurent

---

<sup>18</sup> Michel Simonot, « La culture en débat » in *La décentralisation théâtrale, 1968, le tournant*, Actes Sud, 1994.

relève la première le défi en créant les six premiers Centres Dramatiques Nationaux en province. La légitimité de l'intervention de l'état dans les arts et les lettres est alors justifiée par la volonté de soutenir un certain théâtre populaire et ses pionniers. J'ai souligné également comment l'argument de démocratisation culturelle était récupéré par le Gouvernement de Vichy.

De l'autre côté, une critique "de droite" considère les maisons de la culture comme des foyers d'agitation politique et s'oppose au subventionnement d'artistes qui mettent leur art et les équipements publics au service d'une idéologie hostile<sup>19</sup>. Quelques directeurs sont "démissionnés" ou remerciés.

On peut dire pour résumer que 1968 est le règne des idéologies dénonciatrices du savoir, des connaissances, de l'école, des musées, autrement dit de toutes les formes "sacralisées", institutionnalisées de légitimation de l'art et de la science<sup>20</sup>. Le monopole de l'état en matière de compétence et d'expertise artistique et culturelle est sévèrement remis en cause.

C'est aussi pour une nouvelle génération d'artistes, une expérience inédite de liberté d'expression dans l'espace public où les revendications les plus diverses deviennent propos artistique et festif.

## 2.1. L'heure du constat ou rencontre de la politique culturelle et des sciences sociales

En 1964 le livre de Pierre Bourdieu, *Les héritiers*, préfigure déjà la dénonciation de l'échec de la démocratisation culturelle.

À partir d'une enquête sur l'université et les étudiants, le sociologue démontre que l'institution financée sur fonds public ne profite qu'à quelques-uns, des privilégiés, (dotés économiquement, culturellement et socialement), en d'autres termes que la sélection scolaire, l'accès aux

---

<sup>19</sup> d'après L'invention de la politique culturelle, Philippe Urfalino, La documentation Française, p.216

<sup>20</sup> Michel Simonot, « La culture en débat » in *La décentralisation théâtrale, 1968, le tournant*, Actes Sud, 1994

études (par extension à la culture) est avant tout une sélection sociale dissimulée et répercutée à tous les échelons du système social.

La même année Augustin Girard (créateur en 1963 du Service des Etudes et de la Recherche aujourd'hui appelé Département des études et prospectives) confie à Pierre Bourdieu une enquête sur la fréquentation des musées en Europe. Les résultats sont publiés en 1966, entourés d'une grande confidentialité avant de paraître officiellement en 1969<sup>21</sup> sous le titre *L'amour de l'art*.

### 2.1.1. « L'amour de l'art »

Dans cette enquête, poursuivant le constat des « Héritiers » Bourdieu démontre que les obstacles à la culture ne sont pas économiques ou géographiques mais symboliques ; si les gens ne vont pas au théâtre ou au musée, c'est qu'ils n'ont pas les codes culturels inculqués par leur milieu (école ou famille). « Le problème n'est pas l'absence de culture, mais l'absence du sentiment de l'absence. On ne désire pas ce que l'on ne connaît pas » déclare Bourdieu.

Cette théorie ruine véritablement la politique de décentralisation culturelle, ce qui explique la confidentialité jusqu'en 1969. Toutefois, il semble que durant ces trois années cette étude se propage dans les « milieux culturels autorisés ».

## 2.2. Villeurbanne, la rupture radicale avec l'idéal de démocratisation culturelle

A la fin du mois de mai 1968, les directeurs des maisons de la culture et de certains théâtres organisent une grande réunion à Villeurbanne pour redéfinir leur mission de directeur et s'affranchir du Ministère des Affaires Culturelles. L'objectif était de préfigurer une plate-forme susceptible de servir par la suite de politique culturelle.

---

<sup>21</sup> L'année 1969 connaît également la première enquête sur les pratiques théâtrales, conduite par Olivier Donnat.

La politique culturelle de Malraux avait tenté de concilier le projet politique de la démocratisation culturelle avec une procédure qui consistait à mettre en contact direct un public populaire et une culture de qualité. Pour favoriser l'accès aux œuvres (légitimées comme telles par l'Etat), il ne s'agissait pas de former ni d'éduquer mais de multiplier l'offre, et les lieux de cette offre (les maisons de la culture). Cette vision rejoignait en partie les objectifs de l'Education populaire, ceux des premiers acteurs de la décentralisation ou encore du Théâtre National Populaire de Vilar.

En mai 68, les directeurs de ces maisons de culture, dans un processus conjuguant auto critique et dénonciation, rompent radicalement avec tout ce qui fondait cette conception de la démocratisation culturelle. Ils dénoncent la validité même de leur tâche, et l'impossibilité de toucher une certaine frange de la population.

### 2.2.1. Le non-public? Réflexe ethnocentriste ou constat sociologique

La déclaration de Villeurbanne reconnaît l'existence d'un non-public. Cette notion de non public fait l'objet de définitions contradictoires dans les ouvrages. S'agit-il de stigmatiser une catégorie du public, de la déclarer inapte à être un public? S'agit-il d'un constat inspiré des travaux sociologiques auxquels je faisais allusion plus haut et selon lesquels une population qui n'a pas certains codes ne pourra pas devenir public de théâtre? Est ce un constat d'impuissance? S'agit-il de proposer une solution? Dans ce flou sur les réelles volontés des acteurs de l'époque, je propose l'éclairage de Francis Jeanson, principal rédacteur de la déclaration de Villeurbanne et considéré comme l'inventeur de cette notion de "non public".

« Cette notion signifiait d'emblée qu'il fallait dépasser la position de certains hommes de théâtres, conscients d'avoir un public insuffisant et cherchant comment s'y prendre pour agrandir ce public. Or il me semblait qu'il ne suffirait pas de mettre en jeu des moyens supplémentaires, sans rien changer aux pratiques existantes pour résoudre ce problème. Il fallait remettre en question très sérieusement, les rapports du théâtre et des maisons de la culture avec la population, dans son

ensemble et dans sa diversité. Au-delà d'un public potentiel, il fallait prendre en compte l'existence d'un **non-public**, composé de marginaux de la chose publique, des citoyens ne disposant pas des réels moyens d'une citoyennisation ; entreprise de politisation, au sens où il s'agissait de les aider à se politiser, de devenir membres effectifs de la cité »<sup>22</sup>.

Francis Jeanson explique qu'il s'agissait alors d'affirmer la séparation et surtout la distinction entre action culturelle et animation socioculturelle.

Les directeurs présents à Villeurbanne se déclaraient du côté de la création et revendiquaient "le pouvoir aux créateurs". Roger Planchon, metteur en scène et grande figure du théâtre contemporain de cette époque préconisait la mise en rapport du non public avec la création *en train de se faire* afin que celui-ci se sente concerné par les ressources de la création et qu'elles puissent lui servir à exprimer ses problèmes.

La création achevée ou en train de se faire restait finalement le principal centre d'intérêt et d'investigation de ce groupe de Villeurbanne. L'éducation ou la familiarisation du public avec la culture par tout autre moyen que cette mise en contact avec la création telle qu'elle fut définie à Villeurbanne fut alors cataloguée « d'animation culturelle » ou socio culturelle, parfois il faut le dire avec un certain mépris, dont les Arts de la rue, ça et là, font encore aujourd'hui les frais.

### 2.3. Animation socioculturelle et action culturelle : le conflit

Il est important de rappeler combien cette séparation clairement affirmée par la déclaration de Villeurbanne va entériner un malaise profond et durable au sein de la profession artistique. entre les créateurs et les animateurs. Le milieu restreint des créateurs (qui se reconnaissent entre eux notamment à Villeurbanne), jouit d'une reconnaissance de l'institution et définit autour de lui un périmètre de légitimité et de critères de reconnaissance qui a pour effet de stigmatiser et de marginaliser tout un pan de la profession artistique qui se retrouve coupée en deux, divisée en deux clans. D'un côté ceux qui bénéficient du

---

<sup>22</sup> Francis Jeanson, « La réunion de Villeurbanne », in *La décentralisation théâtrale, 1968, le tournant*, Actes Sud, 1994

réseau des établissements culturels nationaux, de l'autre, une diversité d'individus et de métiers regroupés dans un vaste concept d'animation ou animation socioculturelle.

Les artistes de rue, loin d'être reconnus à l'époque comme des créateurs par leurs pairs et du fait de leur appartenance à une expression artistique jeune et émergente, se retrouvent *marginalisés* dans le mouvement animation culturelle et socioculturelle.

Pour mieux comprendre la dualité exacerbée qui caractérise la culture dans ces années-là, je m'arrête un instant sur l'origine de cette notion d'animation.

Michel Simonot <sup>23</sup> date l'apparition de la notion d'animation dans les années 55/60. Ces années voient apparaître une nouvelle catégorie de classe moyenne qui conçoit et vit la culture comme une *capacité d'expression personnelle*, un *épanouissement personnel* surgissant d'une vie en groupe harmonieuse.

Par opposition à une culture qui serait le fruit de la connaissance et de l'apprentissage des savoirs, ces « nouvelles classes moyennes » affirment l'idée que la culture et l'art ne sont pas des savoirs préexistants ou des œuvres sacralisées mais bien l'expression spontanée des individus et des groupes. L'art surgit des pratiques et du regard quotidien des individus. Chacun peut décider ce qui est culture pour lui à chaque instant. La culture est une intention et un état personnel. La démocratisation culturelle privilégie la créativité comme un processus d'épanouissement personnel et la création comme un produit de cette créativité.

### **De la démocratisation de la culture à la démocratisation culturelle**

On assiste au cheminement parallèle de l'idée de décentralisation culturelle avec celle de *démocratisation de la culture*. Du Front populaire, à Malraux, en passant par Jeanne Laurent, l'objectif demeurait de réduire les inégalités face à l'art, à la culture et à la société en

---

<sup>23</sup> Michel Simonot, « La culture en débat » in *La décentralisation théâtrale, 1968, le tournant*, Actes Sud, 1994, p. 27

favorisant la mise en contact d'une culture en laquelle l'état reconnaît son expertise et affirme son rôle normatif.

A contrario, Mai 68 favorise la revendication d'une autre façon de penser la culture et le rapport des individus à la culture. Cette approche se définissant davantage comme une *démocratisation culturelle* impose l'idée de redéfinir les frontières de ce qui est culturel, d'ouvrir le champ de légitimation de la culture.

À partir de mai 68, la scission entre le cercle des créateurs et le groupe très informel des animateurs s'enracine dans la vie culturelle française.

Je montrerai dans le paragraphe suivant comment la politique culturelle d'une part, ainsi que les "défricheurs du nouveau théâtre de rue" vont essayer de dépasser ce débat.

La deuxième partie de ce mémoire fera apparaître les conséquences de ce conflit et de ses séquelles sur la structuration et la reconnaissance du Fourneau à Brest.



## B Le temps des défricheurs...

### 1. Le nouveau contexte des années 1969 à 1981

Ce que l'on appelle les années 70 correspond politiquement à une période comprise entre "les années Malraux" et "les années Lang" qui voit l'avènement d'une plus grande prise en compte d'un nouveau contexte culturel, social et urbanistique. À partir d'une nouvelle conception politique du développement culturel et d'actions audacieuses "décentralisées", de la part d'une poignée d'acteurs, se construisent les toutes premières bases d'une intervention des Arts de la rue comme nouveau genre culturel et festif en milieu urbain.

#### 1.1. Du côté de la politique culturelle

Durant douze années, pas moins de neuf ministres se succèdent<sup>24</sup>. Parmi eux, Jacques Duhamel (de 1971 à 1973), Michel Guy (de 1974 à 1976) et Jean Philippe Lecat (de 1978 à 1981), assurent leurs fonctions au moins deux années de suite, jusqu'à l'arrivée de Jack Lang en 1981. Une certaine stabilité est toutefois maintenue dans le cabinet ministériel grâce à la présence de Guy Brajot, proche collaborateur d'Emile Biasini à la direction du théâtre et des maisons de la culture de 1970 à 1979. Durant cette période, de grands efforts et des moyens sont déployés pour démocratiser l'accès aux équipements culturels. Le centre George Pompidou, plus connu sous le nom de "Beaubourg", inauguré en 1977, en est une figure exemplaire. La première équipe mise en place à Beaubourg fut d'ailleurs l'ancienne équipe du TNP.

---

<sup>24</sup> Jacques Duhamel, Maurice Druon, Alain Peyrefitte, Michel Guy, Françoise Giroud, Michel d'Ornano et Jean Philippe Lecat.

### 1.1.1. Une nouvelle conception du développement culturel

#### **Le ministère de Jacques Duhamel**

Jacques Duhamel arrive dans une période de crispation exacerbée par mai 68. Il prend le parti de la négociation et du compromis à travers l'action de développement culturel qu'il lance dès 1971. Il est particulièrement apprécié pour sa modestie, son audace et son bon sens et peut se garantir du soutien du Premier ministre Jacques Chaban Delmas ainsi que des efforts du Vème plan en matière de développement culturel.

Jugeant que « la culture ne se décrète pas par prescriptions administratives », les méthodes du Ministère Duhamel se caractérisent par une démarche de contractualisation avec les collectivités locales . Démarche qui tranche avec celles de ses prédécesseurs.

« C'est avant tout dans son milieu naturel, c'est-à-dire, la ville, le département, la région que l'exigence de culture s'enracine et se développe. (...) De tels contrats consisteraient à mettre en commun entre les communes, les départements, les régions et l'Etat, les idées, les moyens et les hommes, qui permettraient un véritable développement culturel, large, harmonieux et continu. L'action culturelle doit d'abord reposer sur des réalités locales, et donc revêtir des formes variées. Dans un domaine où la vie est plus forte que le système et où la liberté est la condition de l'échange, la prolifération des formes de l'animation culturelle est la preuve même de sa vitalité. La normalisation suivra, mais ne saurait précéder l'émergence des réalités. »

La fonction normative de l'Etat et son rôle exclusif d'initiateur qui avaient perduré sous Jeanne Laurent comme sous Malraux sont remis en cause. Le développement culturel va englober "l'action culturelle" en tant qu'expérimentation nécessaire mais parmi d'autres voies à poursuivre. Les maisons de la culture perdent leur "exemplarité" pour se fondre dans un paysage de diversité d'équipements culturels.

Le passage de Jacques Duhamel au Ministère des Affaires Culturelles est marqué par une tolérance à l'égard des artistes comme des élus, une tentative de réconciliation entre créateurs et animateurs, qui arrive comme une bouffée d'air. Son discours décrit une population artistique

laissée jusque là “en marge“ par une monopolisation étatique de la légitimation artistique et esthétique.

C'est un terreau qui sera propice à l'émergence de nouvelles expressions et revendications artistiques en espace public.

### **Le rôle majeur du VI ème plan**

Pour assurer au nouveau Ministère des Affaires culturelles, un développement véritable et durable, Malraux l'avait arrimé dès 1959 au plan quinquennal de modernisation économique et sociale.

En 1969, la commission des Affaires culturelles du VIème Plan, présidée par Pierre Emmanuel se prononce contre une offre culturelle de style monarchique et pour une culture citoyenne. Son discours reprend à la fois les grandes ambitions de l'éducation populaire, celles de 1968 et l'interprétation post-mai 68 de la crise politique et sociale.

« La nécessité d'un développement tient aujourd'hui à la situation de l'individu menacé par un monde contraignant, le travail rationalisé et impersonnel, l'habitat grégaire. (...)Ainsi la culture, moyen d'autonomie, devient aussi la condition de l'initiative retrouvée, de la relation avec l'autre ; elle est inséparable d'une tentative pour maîtriser le destin individuel et collectif et pour épanouir en chacun ses capacités de créativité et de bonheur »<sup>25</sup>.

La notion de « développement culturel implique le dépassement de l'ancienne culture réservée à une minorité de privilégiés, consistant en un enrichissement personnel d'ordre intellectuel et artistique ». Elle implique au contraire « l'extension de la culture à tous et d'abord à ceux qui sont victimes d'inégalités résultant du niveau d'instruction, du niveau de vie, de l'habitat, car ce sont ces défavorisés qui subissent le plus fortement les contraintes d'un système dépersonnalisant et se trouvent en situation d'objets passifs ou de spectateurs ahuris ». On reconnaît à travers ces discours l'influence des sciences sociales.

---

<sup>25</sup> Institutions et vie culturelle :les notices. La documentation Française, 1996, Paris

## 1.2. Trois acteurs de l'époque à la tête d'institutions culturelles

Dans un contexte de foisonnement d'initiatives éparpillées sur l'hexagone, nous avons retenu le parcours de trois personnages qui, au début des années 1970, sont parmi les premiers à avoir associés les artistes de rue à leurs aventures professionnelles.

Il s'agit de Jean Jacques Fouché, Jean Hurstel et Jean Digne. Leurs témoignages<sup>26</sup> évoquent les nouvelles préoccupations ou missions qui guidaient les responsables culturels de l'époque parfois à la façon de contrebandiers, comme ils le disent eux-mêmes.

Bien que l'aventure du Relais Culturel d'Aix-en-Provence soit développée plus loin, il est important de citer ces trois parcours qui témoignent d'un questionnement sur les nouveaux enjeux des équipements culturels et leur relation avec la ville.

### **Jean Jacques Fouché**

De 1969 à 1971, il est chargé d'une mission de reconversion des équipements culturels dans le bassin houiller lorrain.

« Avec mon collègue Alain Decaux, on a mis en place des éléments qui permettaient à des groupes de nationalité différentes, marginalisés par l'habitat et par le travail, de se rencontrer, de travailler sur des images avec des plasticiens et des musiciens, de façon à s'approprier un espace. Le premier carnaval a eu lieu avec les enfants. Il y avait différentes pistes : autour du cirque avec le cirque Bonjour, de la comédia dell'arte, du mime avec Ferruccio Solieri du Piccolo Teatro ».

De 1972 à 1974, il est Directeur du Centre d'Action Culturelle de Sceaux Bourg-La-reine.

---

<sup>26</sup> extraits de « Le théâtre de rue dans les années 70 », in Rue de la Folie, HorsLesMurs, août 2000

« C'est là qu'il y a eu des rencontres avec Théâtracide, le Théâtre de l'Unité, Jules Cordière, Le Puits aux images. Il y avait des fêtes, des carnivals. On travaillait avec Xavier Juliot, Hans-Walter Müller et ses structures gonflables, l'architecte Claude Parent.

En 1974, nommé Directeur de la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, il décide de développer le carnaval autour de la MC, dans les quartiers, dans la ville et de reposer ainsi le rapport périphérie-centre. Il crée une école du cirque sur le parvis de la MC ainsi que des formations de carnavalier, reprise ensuite par Michel Crespin.

« Dans ces années-là, ça partait toujours d'un chantier avec la population et ce n'était pas quelque chose qui arrivait de l'extérieur ».

### **Jean Hurstel**

Après avoir réalisé en 1968, un travail théâtral avec les ouvriers des usines Alstom de Belfort, il devient codirecteur de la Maison des Arts et des Loisirs de Montbéliard, chargé de l'animation culturelle, de 1971 à 1977.

« Bien avant la Falaise des fous, on rassemblait des saltimbanques à Montbéliard et Crespin y assistait en tant que compagnie. À Montbéliard, on travaillait avec une annexe du Bread and Puppet, le Black Bird, et des plasticiens comme Xirfa. On travaillait l'histoire des quartiers pendant l'année et on descendait au centre ville pour une grande manifestation. (...) Vers 75-77, il y a eu disjonction : d'un côté la programmation (Yves Deschamps s'occupait de la diffusion de la Maison des Arts et des Loisirs) et de l'autre l'action culturelle (je m'occupais de tout ce qui était quartiers et de l'action là-bas). J'ai connu dans le bassin houiller une énorme pression du Ministère. On a vécu sur cette séparation, mais on a fait de la contrebande pendant longtemps. Il y avait la classe moyenne de diplômés dans les salles, sur abonnement (avec la panoplie complète des produits à programmer) et de l'autre côté, on allait dans les cités minières avec notre équipement itinérant, dans les fêtes foraines, etc. »

En 1977 il est nommé Directeur du CAC de Fryming-Merlebach.

### **Jean Digne**

De 1973-76, il organise Aix Ville ouverte aux saltimbanques, conscient que la culture doit retrouver un côté à la fois subversif et ironique qu'elle a peu à peu perdu et que cette quête ne peut se jouer que dans la rue. « Les artistes avaient envie d'avoir une autre utilité. Notre action n'était plus l'action d'une MC dans ses murs ; la ville elle-même était un écrin pour la culture. Dans cette rencontre entre la nécessité d'exprimer les choses et de trouver les lieux où cette expression prenait tout son sens le théâtre de la ville prenait tout son jus. (...) La modernité en train de se faire n'était que la transposition de ce qui avait marché sur le plan de la culture populaire, qui avait trouvé les formes justes pour dire les choses justes avec une pertinence réelle, mais qui perdait de son terrain s'il n'était pas reconsidéré avec un œil nouveau et une démarche un peu plus contemporaine. (...) Je pense qu'il y avait une demande, même implicite, d'inventer des pratiques de consommations culturelles alternatives. À l'époque ça existait, même au Ministère ».

## 2. Le Relais Culturel d'Aix-en-Provence.

La jeune histoire des Arts de la rue telle qu'elle s'écrit dans les quelques ouvrages qui lui sont consacrés, situe la manifestation de « Aix Ville ouverte aux saltimbanques », comme événement majeur dans la genèse du mouvement. L'histoire y est souvent racontée avec le regard de l'institutionnalisation, de la reconnaissance. On y retrouve les noms des « défricheurs officiels », artistes ou acteurs culturels. Témoin à l'époque que la richesse de la manifestation allait bien au delà d'une poignée d'acteurs aujourd'hui reconnus et souhaitant donner un éclairage différent, je me suis référée, mis à part mes souvenirs, au témoignage récemment publié de Charles Nugue, alors directeur de Relais Culturel – Théâtre du Centre<sup>27</sup>.

Je mets ensuite en parallèle l'aventure du Relais<sup>28</sup> avec celle des Grains de Folie à Brest car, à dix ans d'intervalle, ces deux manifestations sont

---

<sup>27</sup> Charles Nugue, Place de la Culture, Le Relais Culturel d'Aix en Provence 1970 à 1976, Gut et Mac éditeurs, 2001

<sup>28</sup> Avec *Aix Ville ouverte aux saltimbanques* mais aussi les manifestations telles que *Musiques dans la rue, Sous couleurs de...*

toutes deux pionnières à l'échelle d'une ville ou d'un territoire dans la diffusion des Arts de la rue.

Quel est alors le contexte culturel aixois ?

Le Centre Dramatique National du Sud Est ou Comédie de Provence est fondé à Aix en Provence par Jeanne Laurent en 1952 et confié à Gaston Baty. C'est le cinquième CDN que crée Jeanne Laurent. La situation est complexe. Aix, possède déjà un théâtre à l'italienne fréquenté par un public bourgeois. Le directeur aixois Ernest Truphème, également directeur du casino, voit d'un mauvais œil la nomination d'un parisien au CDN. Les relations ne cesseront d'être conflictuelles jusqu'à ce qu'en 1969, Antoine Bourseiller qui aura succédé à Philippe Tiry<sup>29</sup>, décide de transférer le CDN à Marseille, qui deviendra le Théâtre de la Criée.

Charles Nugue arrive ou plutôt revient à Aix en 1970 après avoir été chargé par Pierre Moinot<sup>30</sup> de mettre en place et de tester la Maison des Arts et Loisirs au Creusot<sup>31</sup>. Il a en effet déjà travaillé de 1961 à 1966 comme secrétaire aux côtés de Philippe Tiry. L'aventure aixoise de Charles Nugue commence en 70 avec, d'une part le soutien de personnalités du Ministère telles que Francis Raison directeur du Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres, Guy Brajot, inspecteur des services administratifs, et André Rollier, chef du service des Maisons de la Culture et de l'Animation Culturelle.

D'autre part il bénéficie de la confiance du maire d'Aix-en-Provence, Ciccolini et de son adjoint à la culture Pierre Gay.

### 2.1.1. Musiques dans la rue

Charles Nugue est rejoint dès 1971 à Aix par un « jeune stagiaire du Ministère, en animation culturelle », un certain Jean Digne. La première initiative urbaine du Relais est, *Musique dans la rue*, manifestation

---

<sup>29</sup> Philippe Tiry est appelé à la direction de la Maison de la Culture d'Amiens en 1967. Actuel directeur de l'ONDA (Office National de Diffusion Artistique) ;

<sup>30</sup> Ancien conseiller référendaire à la cour des comptes, romancier et scénariste, il sera, au sein du ministère Malraux, le défenseur de l'éducation populaire.

<sup>31</sup> Equipement sensé accompagner les Maisons de la Culture : les églises paroissiales, relais des cathédrales disait-on à l'époque.

parallèle au célèbre Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence et volontairement provocatrice. Le Relais fait venir des petits ensembles ou des solistes contemporains, qu'il installe dans toute la ville, au coin des rues, sur les petites places, utilisant au mieux le patrimoine architectural (et acoustique) de la vieille ville. Le partenariat de radio prestigieuse telle que France Musique sera un atout majeur.

Avec cette programmation musicale de haute qualité, il s'agissait de démocratiser le festival d'art lyrique, atteint d'essoufflement et fréquenté par un public consensuel et passif. En ouvrant une programmation dans la rue et gratuite, car le festival était aussi cher, le Relais provoque une véritable révolution dans le mode aixois de la consommation de la culture.

Revendiquant ni plus ni moins de "faire ou refaire des habitants d'Aix des citoyens responsables de leur cité" l'opération se renouvellera chaque année avec succès et une fréquentation grandissante jusqu'en 1977, avec le soutien financier du Ministère dans les périodes épineuses<sup>32</sup>.

"C'est *Musique dans la rue*, qui, dès sa première édition, me confirme l'importance de la rue, cet espace collectif où la cité fabrique ses citoyens, raconte Charles Nugue. « Une expérience qui, plus tard, permettra la réussite d'autres initiatives »<sup>33</sup>.

Motivé par l'engouement du public pour *Musique dans la rue*, Jean Digne lance au mois de Mai, avec l'aval de Charles Nugue, ***Aix, ville ouverte aux saltimbanques et amuseurs de rue***. Trois jours de festivités au cours desquels il mélange des saltimbanques "classiques", issus de la tradition foraine avec une jeune génération (enseignants ou étudiants, pour beaucoup ayant fréquentés les Beaux Arts), pétrie d'un nouvel état d'esprit hérité des années 60/68, qui voit avant tout dans la rue un nouvel espace de liberté et de subversion.

D'autres artistes se situent dans une autre démarche, plus poétique ou plus humoristique, plus en retrait d'une volonté subversive militante, ils revendiquent le plaisir d'exercer leur activité artistique, de surprendre les

---

32 "Marcel Landowski, alors directeur de la musique au Ministère de la Culture, bien qu'ennemi de la gratuité, jugée méprisante pour la musique, comble le déficit" Charles Nugue, Place de la Culture, p.106.

33 Charles Nugue, Place de la culture, Editions Gut et Mac, Chassy, 2001, p.115.



passants (passifs ?), de détourner la monotonie du quotidien, hors des schémas habituels et des esthétiques de représentation. Tous ont en commun le désir de replacer la question politique (dans le sens de *polis*), artistique et la relation à l'autre au centre de la vie, au cœur de la ville. La rue devient ce « lieu par excellence où la distance entre émetteur et récepteur peut s'affranchir »<sup>34</sup>.

## 2.2. Les années saltimbanques

En 1972, en prélude à *Aix ville ouverte aux saltimbanques...*, Jean Digne invite le Cirque Bonjour de Jean Baptiste Thiérrée et Victoria Chaplin à s'installer sur l'esplanade Beisson, dans le but d'animer la barre H.L.M du même nom.

De 1973 à 1976, on voit défiler sur le mythique Cours Mirabeau et dans tous les quartiers de la ville, des jeunes artistes provenant de toutes disciplines. Tragibulle, Zigomar et Zouzou, Stromboli, les Blaguebols, Albertys, le cirque des Frères Gulliver, Jules Cordière et le Palais des Merveilles, Pascal Sanvic et ses marionnettes, Pierrot Bidon, les deux italiens Romano et Mario Colombaioni et leur Euro Circo de Romano ou encore le Diable Blanc<sup>35</sup>.

Certains deviendront des fidèles de l'événement aixois : le Théâtracide de Jean Marie Binoche, Bernard Maître et Michel Crespin, Guénoël Azertiope, le Théâtre de l'Unité de Jacques Livchine, les frères Annezo et leur musique mécanique, Odile Duboc<sup>36</sup> dans la rue avec ses élèves,

---

<sup>34</sup> expression de Michel Crespin, fondateur de Théâtracide est devenu ensuite la figure emblématique du théâtre de rue. Il a énormément travaillé à la reconnaissance institutionnelle des Arts de la rue. Organisateur de la Falaise des Fous, créateur du Festival d'Aurillac et fondateur et premier directeur de Lieux Publics (entre autres) !

<sup>35</sup> Michel Brachet, incroyable funambule, plus connu sous le nom du "Diable Blanc" venait tout droit de la Drôme où il s'entraînait discrètement "au fil" après son travail. C'est à Aix, sur son câble tendu entre les platanes et le beffroi de la place de la Mairie que le Diable Blanc a connu ses premières heures de gloire (le mot n'est pas trop fort, il devint un véritable héros dans la ville et le protégé de l'équipe du Relais). On le retrouve en 1980 au célèbre rendez-vous de la *Falaise des fous*, revendiqué comme l'acte de naissance des Arts de la rue.

<sup>36</sup> Odile Duboc donnait des cours à Aix dans son studio de danse et participait beaucoup aux actions du Relais/Théâtre du Centre. Durant *Aix ville ouverte...*, les ateliers se faisaient dans la rue avec les élèves, enfants comme adultes.

Pascal Sanvic<sup>37</sup>, très impliqué au Relais – Théâtre du Centre, aux côtés de Jean Digne.

Citons également une nouvelle génération de poètes plasticiens, Pierre-Alain Hubert qui ouvre la voie au Groupe Ephémère avec Frank Herscher et Xavier Julliot, Ilotopie installé à Port-Saint-Louis-du-Rhône, Roland Roure et sa crèche animée, Philippe du Vignal en poète écrivain public.

Le Relais Culturel avait également organisé un carnaval des enfants, maquillés par l'équipe du Relais, qui traversait en musique la ville de part en part, sur des chars, (pas ceux de type *Carnaval de Nice*, mais plutôt des remorques ou charrettes décorées avec les moyens du bord). Toute la ville se transformait en une sorte de grande cour de récréation, de cirque familial, joyeux et chaleureux, où chacun se sentait appartenir à la fois à cette grande famille éphémère et à la ville tout entière.

### 2.3. Rencontre d'une audace et d'une volonté politique

Avec *Musique dans la rue* et *Aix ville ouverte aux saltimbanques*, le pari était de sortir les pratiques artistiques et culturelles de leurs lieux de célébration consacrés pour les transposer dans un champ festif pluridisciplinaire non cloisonné.

« Cette expérience correspondait à la volonté qui était celle de Jacques Duhamel, alors ministre des Affaires Culturelles, de diversifier l'action culturelle, de lui donner son vrai sens civique et de la faire échapper à l'emprise un peu trop exclusive des gens de théâtre, d'obtenir un engagement profond et durable des collectivités locales et de créer des liens de partenariat avec le tissu associatif et aussi avec le milieu scolaire. Toutes choses qu'a su réaliser le Relais à qui le Fonds d'Intervention Culturelle (F.C.I.) n'a pas ménagé son concours ».

---

<sup>37</sup> Pascal Sanvic a travaillé avec le marionnettiste danois Kaj Mattheussen. Son parcours de comédien et de professeur de dessin le conduit de Paris en Algérie, puis à Aix où avec Leïla Chahne il fonde sa compagnie "Univers enfant" dans les années 70.

Pascal Sanvic va renouveler avec la marionnette et son jeu à vue, la relation au jeune public. Il inaugure le premier les "résidences permanentes" du Relais, qu'on appelle alors "carte blanche" ou "contrat global de collaboration". Il participe à de nombreuses manifestations dans la rue, non seulement à Aix, mais à Annecy, Châlon, etc... Il crée par la suite le Théâtre d'eau avec Jacky Beffroi qui jouera plusieurs années à Martigues.

Ce commentaire de Jacques Rigaud<sup>38</sup> dans la préface du livre de Charles Nugue conforte le panorama dressé plus haut sur les efforts conjugués du ministère et du VI plan pour relancer véritablement l'action de développement culturel et d'impliquer par contractualisation les villes dans cette action.

Dans un paragraphe précédent, j'évoquais l'apaisement relatif durant ces années, du conflit entre créateurs et animateurs. Tout au moins, un équilibre se manifeste entre les partisans de la création et les défenseurs de l'éducation populaire. Au sein du Ministère, les personnalités qui vont soutenir Charles Nugue et les expériences du Relais appartiennent généralement aux seconds.

### 2.3.1. De Aix à Brest, du Relais aux Grains de Folie

Malgré la dizaine d'années et la distance géographique qui séparent le Relais Culturel des premiers Grains de Folie le rapprochement de ces deux aventures me semble tout à fait intéressant. Elles vont permettre pour la première fois à un public varié de découvrir un champ artistique jusque-là méconnu et à des artistes de se rencontrer, souvent pour la première fois et de commencer à travailler à la structuration de leur profession. Mais les manifestations d'Aix-en-Provence et de la région brestoise naissent pourtant de volontés et de contextes très différents, voire complètement contraires.

D'un côté il s'agit d'une rencontre entre un fonctionnaire de l'état, Charles Nugue, avec une volonté municipale (Félix Ciccolini, avocat et socialiste, Maire d'Aix-en-Provence en 1970), soutenue par les instances ministérielles de la culture.

De l'autre, il s'agit de la rencontre entre une association de citoyens passionnés, plutôt issus du milieu enseignant, proche des mouvements d'éducation populaire et aux commandes du patronage laïque du Relecq Kerhuon et d'une compagnie de théâtre de rue, Oposito.

D'un côté une légitimité institutionnelle préexiste au niveau national comme local, de l'autre c'est une légitimité acquise grâce au public et au

---

<sup>38</sup> Jacques Rigaud dirige le cabinet de Jacques Duhamel de 1971 à 1973

succès du festival d'artisanat d'art, la Tête et les Mains qui précède les Grains de Folie (qui va devenir le Fourneau). Cette préexistence d'une légitimité du public sur la reconnaissance institutionnelle, sera développée dans la deuxième partie.

Toutefois, nous avons là deux expériences pilotes en matière de diffusion des Arts de la rue qui partagent des valeurs communes de démocratisation culturelle. La volonté de faire (ou refaire) des habitants (d'Aix ou de la région brestoise) des citoyens responsables de leur cité, des spectateurs actifs et non des consommateurs de culture passifs corrobore l'envie de renouveler une tradition festive somnolente. Le point commun est de mettre la culture dans la rue pour que les citoyens se la réapproprient.

Jules Cordière affirmait alors que « sous prétexte de culture, on n'a plus le droit de coloniser une ville avec un théâtre en conserve »<sup>39</sup>.

Une réflexion à laquelle fait écho celle de Philippe Duvignal<sup>40</sup> :

« La tentative de Jean Digne et de son équipe (à Aix) participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon d'une ville » (...) La preuve « qu'on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économique : un lieu susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements ».

En attendant de développer plus loin l'histoire de Grains de Folie je souhaite mettre en exergue une remarque de Charles Nugue, concernant la notion de "réseau". Il s'agit de la référence au vaste réseau du Relais, patiemment tissé, croisé, "un fin tissu social qui est la toile, bien réelle, dans et sur laquelle vont surfer les animateurs du Relais et naviguer les artistes (...). "Tous les réseaux qui interfèrent les uns les autres créent une sorte d'infrastructure vivante, donc mouvante qui n'est pas sans rappeler aujourd'hui la virtualité de la toile chère aux internautes. À l'époque, les mauvais esprits ne manquent pas de trouver à ce système sur l'échange d'information et de services quelques relents maçonniques, voire mafieux. Quand ce système, interne aux besoins et ambitions du Relais (Intranet en quelque sorte), se complètera d'un réseau d'artistes

---

<sup>39</sup> dans le cas d'Aix-en-provence il s'agissait plutôt d'un *festival lyrique en conserve*.

<sup>40</sup> Poète et joueur de musique mécanique

sélectionnés venant régulièrement d'un peu partout, il deviendra Internet avant la lettre"<sup>41</sup>.

Cette remarque pourrait être une vision pré-annonciatrice de ce que le Fourneau a su développer en inventant un usage multimédia spécifique aux Arts de la rue au service d'un réseau d'amateurs et de professionnels. Ces outils Internet et Multimédia sont aujourd'hui un liant indispensable au Fourneau et dynamisent à tous les échelons les relations du Fourneau avec l'extérieur. C'est une matière "vivante et mouvante", qui génère de la convivialité, transmet de la mémoire (informative et affective) et assure au Fourneau une assise dans l'espace et le temps.

### 2.3.2. Aix, encore...

Pour conclure sur les années Aix-en-Provence et avant d'aborder la nouvelle conception de l'action culturelle en espace public qui prend corps à la fin de ces années 70, j'évoquerai *Ville dans la rue*, une initiative dans la lignée des "travaux pratiques de géographie urbaine appliquée" chers au Relais aixois.

Le directeur d'alors qui avoue que "la rue était notre obsession", raconte comment Georgina Dufoix, entraînée à Aix par les obligations professionnelles de son mari et énergiquement investie dans les activités du Relais, décide en 1975 d'organiser dans les rues d'Aix, pendant quatre jours, un immense forum pour discuter du concept de l'urbanisme avec tous les partenaires concernés. Profitant de la dynamique de *Musique dans la rue, Aix ville ouverte aux saltimbanques...* (mais aussi *Physique dans la rue, Sous Couleurs de...*)<sup>42</sup>, elle convoquera avec succès des élus, des architectes, des urbanistes, des historiens, les associations de quartiers, les employés municipaux pour débattre avec le public à travers la ville, avec la volonté de préfigurer un langage nouveau avec les habitants<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Charles Nugue, op.cit. p.228-229

<sup>42</sup> Autres opérations de "démocratisation" initiées par le Relais dont le directeur de l'époque se plaît à dire que "la rue est notre obsession".

<sup>43</sup> Entre autres thèmes abordés durant ces quatre jours de *Ville dans la rue* : la communication dans la ville, le bâti dans la cité (en présence de Ricardo Bofill), et l'animation dans la ville (avec des élus de Montbéliard, Grenoble et La Rochelle).

### 3. Les actes “manifestes” pour les Arts de la rue

Dans la continuité d’Aix, Jean Digne fonde les ateliers d’été de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (que dirigera Bernard Tournois) On y retrouve aux côtés d’Annie Fratellini et Pierre Etaix, Charlie Barello, artiste funambule, Pascal Sanvic, marionnettiste et nombreux autres artistes présent à Aix (Coline Serreau enseigne alors le trapèze).

En 1978, les Ateliers publics d’art et d’inspiration populaire sont mis en place à Manosque. Jean Digne lance dans la continuité la “caravane culturelle”, qui favorisera la circulation des artistes et des spectacles dans toute la région Provence Alpes Côtes d’Azur<sup>44</sup>. C’est à partir de ces initiatives que des groupes vont se former, que le terreau des formes artistiques émergentes, nouveau cirque comme Arts de la rue, va se fabriquer.

La présence du spectacle vivant en milieu urbain s’affranchit petit à petit du terme “saltimbanques” ainsi que de la notion de marginalité (encore présente et revendiquée à Aix).

De nouvelles initiatives rares et isolées naissent par-ci par-là, en France comme en Europe. En 1977, en Italie, le projet l’Eté romain” de Renato Nicolini marque une avancée majeure en inscrivant le spectacle de rue dans la notion de “merveilleux urbain” comme incitation à engager, suite à l’événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité. Un réseau d’influence informel commence à se structurer jusqu’à la création de Lieux Publics en 1983.

#### 3.1. Le Diable à Padirac et La Falaise des Fous : de la réalité au mythe

Ces deux manifestations considérées comme fondatrices pour les artistes de rue, font office d’actes de naissances ou de manifestes des Arts de la rue parce que pour la première fois elles vont rassembler une grande diversité d’artistes au nom d’une seule profession. Un ensemble jusque la

---

<sup>44</sup> En 1978, Jean Digne est responsable de l’action culturelle en région PACA

dispersé et hétérogène d'individus exerçant leur art dans la rue va soudain se trouver rassemblé, se reconnaître et s'identifier afin de crier haut et fort son existence et la variété de son art.

Il s'agit par la même occasion d'affirmer l'intervention des artistes dans la rue comme une action artistique à part entière, de revendiquer et de légitimer auprès des institutions la valeurs de ces actions.

L'histoire commence à Padirac où Philippe Duval organise une gigantesque fête pour ses quarante ans réunissant artistes et saltimbanques. Le groupe organisateur décide de renouveler ce grand rassemblement professionnel tous les ans.

Il faudra attendre trois ans pour réitérer l'opération, baptisée La Falaise des Fous qui va devenir un véritable mythe. Plus de deux cents saltimbanques et artistes se retrouvent pour trente-six heures de spectacle en plein air sur un immense plateau du Jura.

“Les six et sept septembre 1980, nous avons vu converger à Chaslain sept mille personnes : toute une jeunesse, mais aussi ceux qui allaient devenir les grands responsables culturels du pays, Bernard Faivre d'Arcier<sup>45</sup>, Philippe Tiry, Jean Digne..., le résultat d'une campagne d'information souterraine, sans aucun moyen de diffusion, mais qui était tissée par du sensible (...). Nous nous organisons pour dire à la face du monde ce que l'on était, non pas le dire en privé mais en public, pour le public. A posteriori, la Falaise des Fous est vraiment un manifeste, c'est-à-dire l'aboutissement de quinze années de travail, et en même temps l'affirmation d'une maturité. La mort de quelque chose et la naissance d'une autre<sup>46</sup>.”

La falaise des fous fait pour les uns figure d'enterrement des années saltimbanques, de ceux qu'on appelait “*la marge*”.

Pour les autres, cette manifestation préfigure une reconnaissance qui passe par la constitution d'un nouveau discours.

---

<sup>45</sup> ex-directeur du Festival d'Avignon

<sup>46</sup> Michel Crespin, entretien avec Nicolas Roméas, dans Théâtre de rue : dix ans d'Éclat à Aurillac, Paris, Editions Plumes/HorsLesMurs, 1995.

Jacques Livchine conclut<sup>47</sup> : « Cette Falaise des Fous est devenue mille fois plus belle qu'elle ne l'était vraiment. Michel Crespin, en organisant ce premier rassemblement quasi exhaustif du théâtre de rue, savait-il qu'il fabriquait du mythe, de la légende, du patrimoine du futur ? »

#### 4. Préfiguration des changements à venir (1982 – 1992)

Saltimbanques, marginaux, animateurs : autant de termes qui disparaissent avec ces années 70, parfois dans la douleur pour des artistes qui ne se reconnaissent pas toujours dans une nouvelle rhétorique « plus savante ».

La notion d'animation est de plus en plus décriée par les artistes de rue qui revendiquent leurs actions dans le champ du développement culturel. Cette mutation se double d'une institutionnalisation de plus en plus marquée.

Paradoxalement, ce n'est pas l'augmentation du budget de la culture ou encore l'engouement vers le « tout culturel » des années 80 qui sera immédiatement favorable à la reconnaissance des Arts de la rue.

La dynamique arrive du côté de villes moyennes ; elle est le fruit de rencontres et de collaborations portées par des acteurs locaux (artistes, compagnies, municipalités), véritablement impliqués dans le développement culturel local. Ces dix années sont ainsi celles de l'essor des festivals.

##### 4.1. Du côté du Ministère

###### 4.1.1. Le choix de la création

La période électorale de 1981, l'avènement de la gauche au pouvoir et les « années Lang » vont mettre le terme « culture » au centre de tous les

---

<sup>47</sup> Directeur du théâtre de l'Unité



débats. Le projet socialiste lui-même semble fondé par son projet culturel.

Jack Lang, qui dès 68 se positionnait du côté des créateurs<sup>48</sup> réaffirme son attachement à la création artistique et n'apporte pas de clarification au débat ouvert en 67 entre l'animation et la création.

Excepté quelques compagnies subventionnées « hors commission »<sup>49</sup>, l'ensemble de la profession Arts de la rue reste « étiqueté » du côté socioculturel et doit continuer à lutter pour faire reconnaître sa démarche artistique. Le soutien aux Arts de la rue restera minime et discret. Il sera moins le fait d'une orientation lisible et volontaire du Ministère que l'influence positive (et l'intérêt pour les Arts de la rue) de certains protagonistes tels que Emmanuel Wallon, Directeur de la Direction du Développement Culturel, ou Robert Abirached Directeur du Théâtre et des Spectacles.

#### 4.1.2. Le nouveau couple Culture-Economie

Philippe Urfalino explique comment Jack Lang, en associant culture et économie, en légitimant l'intervention publique par les retombées économique et non plus comme instrument au service d'une mission sociale, « déculpabilise » l'administration étatique de la culture, les élus locaux et les artistes (« les créateurs »).

Puisque la politique culturelle se libère de son rôle de démocratisation et d'épanouissement des personnes (qui fondait l'histoire de la politique culturelle depuis plus de quarante ans) les maires n'hésitent plus à recourir à la promotion économique et touristique de leur ville ou région en vantant son « attrait culturel », incarné par une compagnie réputée, un théâtre « branché ». Marc Fumaroli dénonce cette tendance des années 80, dans l'introduction de son livre *l'Etat Culturel*, à travers l'exemple de la Région PACA qui lance ce slogan : « Le Conseil Régional dynamise les Arts Plastiques ».

---

<sup>48</sup> voir paragraphe sur le conflit créateurs animateurs p.34

<sup>49</sup> Royal de Luxe, Illotopie, le Collectif Organum...

La dimension culturelle du souci identitaire et social n'est plus une priorité de l'administration centrale du Ministère ou des institutions qu'il finance. Ce sont par conséquent les villes et les collectivités locales qui récupèrent en quelque sorte la mission de démocratisation culturelle.

L'évolution des Arts de la rue, va bénéficier du fruit de collaborations fécondes entre des compagnies, des acteurs culturels, des associations, des maires, ou des élus. Des initiatives singulières et fondatrices, inscriront les bases d'une dynamique en marche en trouvant des compromis (parfois fragiles et risqués) entre développement culturel, économique, touristique et sensibilisation de l'électorat.

#### 4.2. Le combat pour la reconnaissance et la légitimation des Arts de la rue

En 1983, Michel Crespin qui a déjà derrière lui plus de dix ans de théâtre de rue avec sa compagnie Théâtracide est une figure charismatique des Arts de la rue et l'interlocuteur privilégié des institutions. Le projet de créer un lieu de création dédié aux Arts de la rue (sorte de Centre Dramatique National) participe du combat pour sortir les Arts de la rue de l'animation municipale et de la précarité ; l'affirmation de la volonté de mettre enfin en avant la vocation artistique des pratiques en espaces publics.

L'évolution de la dénomination de Lieux Publics retrace presque à elle seule, le parcours des Arts de la rue vers une reconnaissance institutionnelle.

##### 4.2.1. La création de Lieux Publics

En 1983 Michel Crespin et Fabien Jannelle<sup>50</sup>, créent à la Ferme du Buisson à Marne La Vallée, Lieux Publics : « Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres ».

---

<sup>50</sup> qui dirige alors la Ferme du Buisson à Marne la Vallée

Le projet définit un programme d'action à long terme orienté vers trois missions :

**Les missions de promotion des Arts de la rue :** publication du Goliath en 1984, premier annuaire répertoriant les professionnels des Arts de la rue ; création d'un centre de ressources et de documentation ; création du festival d'Aurillac

**Les missions de création :** il est prévu que le directeur, en l'occurrence Michel Crespin crée lui même des spectacles et favorise des actions diverses de soutien à la création autour de la notion de « Monumental éphémère »

**Les missions d'action culturelles :** actions sur le territoire ; relations aux publics ; actions dans le domaine de l'éducation de la formation et de la recherche universitaire.<sup>51</sup>

La formulation « Centre international » relevait d'une stratégie de langage. Michel Crespin explique qu'il fut nécessaire et stratégique d'adopter un vocabulaire que pouvait entendre l'institution culturelle. Le terme de saltimbanque par exemple était très connoté.

« Il y avait surtout le désir chez nous de couper avec une nostalgie du joueur de limonaire, du cracheur de feu, du forain. C'était une manière d'affirmer qu'il y avait là certainement un acte virtuel et potentiel de création, des esthétiques qui pouvaient se dégager. C'était en fin de compte le signe de notre ambition de tirer vers le haut ces différents spectacles »<sup>52</sup>.

Les rencontres d'artistes d'espaces libres dès 1981 ou encore les Rencontres d'Octobre de 1983 à 1987, organisées par Lieux Publics à Marne la Vallée marquent définitivement l'abandon du terme saltimbanque. « La pratique artistique va donc de plus en plus se doubler d'une production discursive et le débat terminologique qui s'en suivra (espaces ouverts, libres, extérieurs, Arts de la rue, arts de la ville, ...) est

---

<sup>51</sup> Précisions obtenues par Marcel Freydefont

<sup>52</sup> Fabien Jannelle, « Le théâtre de rue dans les années 70 », in Rue de la Folie, HorsLesMurs, août 2000, p. 39

bien l'indice d'une mutation où en quelque sorte, la pratique devient seconde au regard du territoire de l'intervention.<sup>53</sup>

En 1990, Lieux Publics devenu « le Centre National de Création des Arts de la rue », s'installe à Marseille.

#### 4.2.2. Aurillac

L'idée de créer un festival est né du besoin de défendre un théâtre de rue de qualité, de rendre lisibles les codes<sup>54</sup> propres aux Arts de la rue, de créer une plate-forme de confrontation qui compare les choses comparables. Après des tentatives infructueuses auprès de plusieurs municipalités Michel Crespin avait abandonné le projet de cette rencontre des Arts de la rue et du public. « C'est Robert Abirached le Directeur du théâtre de l'époque au Ministère de la Culture qui a insisté pour que je reprenne cette initiative » raconte Michel Crespin<sup>55</sup>. Grâce à la médiation de Philippe Tiry, il rencontre Pierre Lacoste, Maire d'Aurillac qui est intéressé par le projet.

« Nous avons commencé avec six compagnies. La première année on fabriquait la communication du festival au pochoir (...). Nous n'avons pu faire aucune information au niveau national. Le public, c'était la population d'Aurillac et des environs, et les nombreux amis. Les professionnels sont venus comme ils étaient venus à la Falaise des fous, parce que c'était là qu'on avait besoin de se retrouver. »<sup>56</sup>

« Aurillac renvoie à d'autres esthétiques que celles de Vilar ; Ce qui est similaire c'est le sursaut, le sentiment de voir naître à Aurillac, comme en son temps en Avignon, quelque chose qui appartient sans conteste au théâtre. La naissance de ces deux festivals identifiés à une ville doit beaucoup au hasard, à la chance et en même temps elle concrétise le

---

<sup>53</sup> Philippe Chaudoir

<sup>54</sup> Ces codes évoqués en introduction, font référence avant tout à la notion d'écriture dramaturgique et ou scénographique à l'échelle d'une ville et sa mise en contact avec la population.

<sup>55</sup> Michel Crespin, *Le théâtre de rue, 10 ans d'Éclat à Aurillac*, Editions Plume, 1995, p. 42, interview de Nicolas Roméas.

<sup>56</sup> *ibid.* . p. 43

mouvement d'une époque, celle d'une circonstance à saisir et d'une bataille à mener. Une bataille pour un théâtre repris »<sup>57</sup>.

### 4.3. Mutation des manifestations

Les années 80 voient renaître l'engouement des fêtes populaires qui vont alors se décliner en festivals, grandes célébrations ou rituels culturels festifs institutionnalisés (Fête de la musique, Ruée vers l'art, Fureur de Lire).

#### 4.3.1. Les grandes célébrations

Sur une période de dix années, au moins trois grandes célébrations font l'objet d'une mise en scène au cœur de l'espace public. Il s'agit de :

- La troisième rencontre des chefs d'Etats des Pays les plus industrialisés à Versailles en 1982, couronnée par un spectacle pyrotechnique de Pierre Alain Hubert et un concert de Urban Sax.
- Le bicentenaire de la Révolution Française orchestré par Jean-Paul Goude en 1989.
- Les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville en 1992, mises en scène par Philippe Découflé.

La médiatisation et la retransmission de ces grandes parades sur les chaînes télévisées nationale voire internationale contribuent à faire connaître au grand public une nouvelle forme d'expression artistique et théâtrale dans l'espace public. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la télé a participé à la reconnaissance d'un certain univers artistique et esthétique propre aux Arts de la rue.

“L'enjeu, pour l'artiste contemporain est d'adapter son travail à ces espaces, à la forme et à la texture de notre vie citadine. Pour être à l'échelle des centres urbains, il faut travailler en termes de gratte-ciel, de places, rues, parcs et agoras. Fêtes et assemblées sont des lieux de rencontres où l'art public transforme nos systèmes de communication,

---

<sup>57</sup> Marcel Freydefont, *Le théâtre de rue, 10 ans d'Éclat à Aurillac*, Editions Plume, 1995, p. 25

nos conventions de voisinage. (...) Il faut inscrire l'imaginaire à l'ordre du jour de notre réalité<sup>58</sup>.

On voit avec cette citation de Pierre Alain Hubert que même si l'appellation générique Arts de la rue n'est pas mise en avant lors de ces manifestations, une écriture particulière, esthétique, chorégraphique, scénographique propre aux Arts de la rue, rencontre l'intérêt et la considération de la commande publique. L'Etat s'intéresse davantage aux particularités visuelles et mobiles des Arts de la rue qu'à sa dimension, festive ou populaire.

La reconnaissance progressive des Arts de la rue s'accompagne d'un rapprochement avec le théâtre conventionnel. Ce rapprochement procède sans doute d'une ambiguïté de part et d'autre souligne Philippe Chaudoir. D'un côté les artistes de rue désirent faire reconnaître leur pratique *populaire* par une *culture cultivée*. De l'autre les théâtres établis et labellisés constatent la capacité des artistes de rue à mobiliser ceux qui ne vont jamais au théâtre, en d'autre terme ce fameux *non public* défini par Francis Jeanson, « tellement recherché et si rarement atteint »<sup>59</sup>.

#### 4.3.2. Les enjeux locaux

D'autres événements, plus modestes comme le Carnaval des ténèbres du Théâtre de l'Unité en 1983 à Saint Quentin en Yvelines ; Trapèze, organisé par Lieux Publics en 1986 ; Aurillac ou les débuts de Chalon dans la rue en 1987 attestent d'une prise en considération jusque-là inédites des municipalités à l'égard des Arts de la rue. Ils ne sont pas le résultat probant d'une directive émanant du Ministère pour l'aménagement du territoire. Bien au contraire la diversité des exemples montre combien ces nouveaux festivals s'ancrent dans une réalité locale, singulière, hors d'un modèle institutionnel national. Le festival est soit un projet porté par un artiste, une compagnie ou une association, soit une offre culturelle proposée par la ville.

---

<sup>58</sup> Pierre Alain Hubert, cité par Philippe Chaudoir

<sup>59</sup> Philippe Chaudoir

Ils contribuent indéniablement à instaurer des collaborations directes et fécondes, entre les porteurs de projets et les acteurs culturels des municipalités.

C'est en 1987 que le Festival des Arts de la rue de Morlaix voit le jour à l'initiative du directeur du théâtre ("à la française"), Yvon Diraison et d'un groupe de bénévoles réunis autour de la municipalité. Citons également le festival d'Annonay (créé en 1988) porté par la MJC<sup>60</sup> ou encore le festival de Ramonville monté par l'association de quartier ARTO.

Les festivals créés par des compagnies installées dans la ville représentent bien souvent un moyen d'existence, de reconnaissance et de résistance sur son propre territoire<sup>61</sup>. C'est le cas notamment pour Furies à Châlons-en-Champagne (1990) créé par la compagnie Turbulence, pour Oposito à Noisy le sec, avec "Les rencontres d'Ici et d'ailleurs" .

En 1990, les Arts de la rue dépendent du bureau des spectacles, des affaires juridiques et des licences sous la responsabilité de Renée Cuinat et qu'un seul inspecteur, Yves Deschamps, est chargé de l'évaluation de ce secteur sur le terrain.

#### 4.4. Pendant ce temps à Brest ...

##### 4.4.1. Une aventure associative

À la fin des années 70, Michèle Bosseur et Claude Morizur, tous deux instituteurs animent l'association du Patronage laïque du Relecq Kerhuon, développant des activités post et péri scolaire, et forte de deux cent cinquante bénévoles. C'est une aventure associative dont l'objectif est avant tout d'animer la commune du Relecq Kerhuon en intégrant aussi bien les jeunes que les anciens.

---

<sup>60</sup> En juillet 2002 Gérard Weber député de l'Ardèche et maire d'Annonay annonçait la suppression du festival pour deux raisons : la première d'ordre financière ; la deuxième, selon les propos du maire pour "ne plus cautionner la drogue et l'immoralité".

<sup>61</sup> Elena Dapporto, Les Arts de la rue, Portraits économique d'un secteur en pleine effervescence, La Documentation Française, Paris, 2000.

En 1982, la manifestation “La tête et les mains“ voit le jour, autour d’une exposition vente d’artisanat d’art. Loin d’une opération commerciale, ce rassemblement d’artisans d’art se veut très proche de la notion de création et de fête. Les artisans sont par exemple invités à fabriquer devant le public un objet d’art en un jour. « Très rapidement nous avons senti le besoin de proposer des spectacles de rue à ce public de proximité »<sup>62</sup>.

« En proposant le festival La Tête et les Mains, nous voulions lutter contre l’immobilisme de notre cité. Par un acte citoyen sortir du conservatisme et défendre par là les idéaux de l’éducation populaire. Le spectacle dans la rue permet justement de faire partager des émotions artistiques à un public de proximité dans le souci de la qualité et du propos de la relation »<sup>63</sup>.

Dès 1984, les organisateurs invitent des artistes de rue à investir la ville. Le succès est retentissant. De quelques milliers de personnes, la fréquentation passe à 30 000 visiteurs payants, jusqu’à atteindre 50 000 entrées en 1987.

#### 4.4.2. Grains de Folie, un format expérimental

Durant les sept années de « La tête et les mains », Michèle Bosseur et Claude Morizur, ainsi que la quinzaine de proches constituant le noyau dur de l’équipe de bénévoles, pour la plupart encore présent aujourd’hui, apprennent à écrire, à organiser et à scénographier la fête, **avec** le public plus que **pour** le public. L’idée de sortir les spectateurs d’une attitude passive de consommation culturelle est très présente, relayée par l’impact artistique et idéologique qui accompagne les premiers festivals d’Aurillac et de Chalon, sans oublier à moins de 50 kilomètre de Brest, le Festival des Arts dans la rue de Morlaix.

La rencontre avec la compagnie de théâtre de rue Oposito en 1988 ouvre de nouveaux horizons, d’abord générateurs d’une plate-forme annuelle de

---

<sup>62</sup> Michèle Bosseur, « Quelques Grains de Folie au Fourneau », in la revue « Théâtre(s) en Bretagne », 2ème semestre 2000.

<sup>63</sup> Claude Morizur, « Quelques Grains de Folie au Fourneau », in la revue « Théâtre(s) en Bretagne », 2ème semestre 2000.



création, le Festival Grains de Folie de 1989 à 1995, avant de jeter les bases d'un réseau de structuration et de développement des Arts de la rue en Bretagne.

« Cette rencontre a été décisive alors que tout nous opposait. Que pouvait-il y avoir de commun entre ces gens d'ailleurs, ces banlieusards et les gens d'ici, installés dans leur commune, "notabilisés", C'est justement cette opposition entre nos manières d'être, de vivre qui a été constructive ». Il est alors décidé de créer un événement exceptionnel qui, jouant sur le décalage dans l'espace et le temps, ferait vivre au public comme aux artistes des moments hors normes.

De 1989 à 1995, les Grains de Folie annuels vont marquer les mémoires des habitants du Relecq-Kerhuon (jusqu'à sa deuxième édition) puis ceux de Plougastel. « On nous faisait lever à quatre heures du matin pour voir des spectacles, c'était complètement fou », raconte un couple de Brestoises devenu depuis des fidèles du Festival des Arts de la rue de Morlaix.

L'événement se déroule sur vingt-quatre heures non-stop à partir de quatre heures du matin, investissant chaque fois un site nouveau et intégrant le public au scénario. Le billet d'entrée à 100 francs, sélectionne volontairement les plus motivés, (qui ne sont pas forcément les plus riches). Le fait de disposer librement d'un temps et d'un lieu préservés permet d'offrir aux compagnies une plate-forme d'expérimentations qui sera très appréciée des compagnies, de Générisk vapeur à Illotopie, Délices Dada en passant par l'Illustre Famille Burattini, la compagnie Off, ou encore l'Arène Foraine (opération commune avec le festival d'Aurillac et Eclanova à Villeurbanne) .

C'est non sans une certaine nostalgie que l'équipe fondatrice se souvient de ces sept années de Grains de Folie tout comme les artistes qui y ont participé et les festivaliers. Le soleil caché derrière la lune qui représente le logo du Fourneau a été conçu à cette époque. L'équipe y est très attachée. C'est un point d'ancrage visuel et une mémoire permanente de son aventure.

#### 4.4.3. L'affirmation d'une singularité et d'une spécificité

Michèle Bosseur et Claude Morizur se reconnaissent dans ce rôle de médiateurs, de générateurs de volontés créatrices. Ils apportent le potentiel humain et leur profonde connaissance du territoire tandis que Jean Raymond Jacob et Enrique Jimenez, de Oposito, engagent leur écriture et leur savoir faire artistique ainsi que leur réseau de collaboration dans le milieu professionnel des Arts de la rue.

L'originalité de cette co-direction réside dans le fait qu'elle fonde avant tout sa légitimité à partir d'une démarche artistique de création. Il y a la volonté très forte d'induire une animation qualitative, une culture de proximité, une sorte de prise de conscience citoyenne à travers un projet artistique fort. La volonté de contamination, terme employé alors par Claude Morizur, se veut réellement réciproque, c'est-à-dire des artistes vers le public et du public vers les artistes. De plus Grains de Folie relevait le pari de faire travailler ensemble des gens d'ici et d'ailleurs.

Ce schéma original emprunte aussi bien aux mouvements d'éducation populaire qu'à une nouvelle conception de la culture portée par le projet socialiste du début des années 80 (le pouvoir aux créateurs) tout en insistant sur une dimension locale et une spécificité régionale et sans pour autant se revendiquer d'une appartenance idéologique précise. Par cette pirouette aux cadres historiques et politiques de l'action culturelle, l'équipe invente une alternative au débat animateur-créateur. Son projet ne se fonde pas sur un discours idéologique en particulier que l'on peut identifier, classer, cataloguer politiquement, mais bien sûr une dynamique d'action, une revendication par des actes à dimension militante. C'est ainsi que l'époque de Grains de folie est pleinement à sa place dans ce temps que nous avons appelé celui des défricheurs, des inventeurs de nouvelles relations entre artistes et publics.

Beaucoup d'artistes accueillis aux Grains de Folie tournent aujourd'hui dans de nombreux pays au niveau européen et international. Parmi les plus célèbres, citons les compagnies Oposito, Générrik Vapeur, Les Tambours du Bronx (ex-Métalvoice), L'Illustre famille Burattini, ...

#### 4.4.4. Les Jeudis du port

Les Jeudis du port ont été créés en 1989 par une association rassemblant les patrons de bars et de restaurants du port de commerce de Brest. La manifestation est rapidement prise en charge par la municipalité qui souhaite donner une image plus réjouissante du Port de commerce. Forte de son succès, l'association Grains de Folie, se voit confiée par la municipalité de Brest une programmation Arts de la rue, dans le cadre des Jeudis du port.

« En 1991, par l'intermédiaire de Jean Champeau, la ville nous commande un concept. Nous avons scénographié la manifestation pendant trois ans et développé une programmation Arts de la rue... ».<sup>64</sup>

L'ambition du Fourneau, qui reste plus que jamais d'actualité, n'était pas de programmer des spectacles « animatoire », pour divertir des touristes et des brestois sur le port. Il s'agissait comme pour Grains de Folie de réécrire un espace de liberté et de jeu, de bouleverser le quotidien et même de faire évoluer le rituel festif très marqué en Bretagne.

---

<sup>64</sup> Claude Morizur, « Quelques Grains de Folie au Fourneau », in la revue « Théâtre(s) en Bretagne », 2ème semestre 2000.

## Deuxième partie

# La reconnaissance et la légitimation du Fourneau

## A De la visibilité à la légitimité

*« Ce sont les artistes qui donnent au Fourneau sa légitimité »*

*Michèle Bosseur et Claude Morizur.*

### 1. Le public comme mode de légitimation direct ?

Qu'entend-on par légitimité, légitimation ? Le terme évoque le fondement d'un pouvoir (ou assimilé) et sa justification.

Le dictionnaire définit le mot légitime comme qui est juridiquement fondé, consacré par la loi ou reconnu conforme au droit légal ou au droit naturel. Une deuxième définition propose : ce qui est conforme à l'équité, à la justice, mérite. Enfin une troisième : Qui est justifié (par le bon droit, la raison, le bon sens) . Les synonymes proposés sont : équitable, juste, admissible, fondé, permis, compréhensible, normal.

Pourquoi et comment le public peut-il être un mode de légitimation ?

Max Weber attribue le processus de légitimation à une forme d'adhésion volontaire à une autorité. Celui qui légitime, adhère parce que ce qu'il légitime est fondé à ses yeux à exercer une forme d'autorité sur lui.

En soulignant succinctement, à partir de définitions proposées par l'Encyclopédie Universalis et Max Weber<sup>65</sup>, les différents types existants de légitimité, il apparaît que le Fourneau bénéficie en réalité de plusieurs types de légitimation. Ce qui fait alors sa complexité ne serait pas tant la quête d'une légitimité, mais la difficulté d'en assumer plusieurs qui peuvent paraître contradictoires.

---

<sup>65</sup> Max Weber, sociologue, 1864–1920. Il est considéré comme l'un des fondateurs de la sociologie moderne.

## 1.1. Propositions d'une grille d'analyse de la légitimité

### 1.1.1. La légalité, la règle et le pouvoir

Le caractère légal d'une chose en assure-t-il sa légitimité ? Si la légitimité est la conformité à une règle de quelle règle s'agit-il et qui l'édicte ? « Quelle position occupe cette règle à l'égard de celles qui sont effectivement obéies ? Il semble qu'elle les déborde puisqu'il y a des gouvernements qui se prétendent légitimes et qui sont reconnus comme tels par leurs partisans, sans disposer cependant d'une puissance réelle sur un territoire quelconque »<sup>66</sup>.

Je retiens ici la notion de “partisans“, dans le sens de “cautionnaires“, ce qui pour le Fourneau représente en effet un argument de légitimation antérieur au fait de la légalité.

Le public est le premier partisan des Grains de Folie.

Ou encore, l'occupation “illégal“ du « vieux Fourneau », inauguré en 1994 sur le port de commerce atteste de l'antériorité de la légitimité sur la légalité. Malgré l'illégalité de cette prise de possession d'un lieu, c'est le bon droit et sa justification qui ont primé.

### 1.1.2. Le droit universel et la volonté populaire

La déclaration des Droits de l'homme prenant le mot droit dans son sens le plus étendu se dit l'expression de la volonté générale, que seul le suffrage universel peut exprimer. La consécration par le suffrage universel fonde la légitimité démocratique, lorsque le suffrage universel est, bien entendu, librement consulté. Cependant l'approbation par la masse en tant que régularité formelle ne suffit pas toujours à légitimer aux yeux de tous. La légitimation peut convoquer des critères d'ordres moraux. Le bon sens, le juste et l'honnête par exemple.

Lorsque le Fourneau prétend “porter le spectacle là où à priori il n'est pas“ ne se fait-il pas porte-parole d'une volonté démocratique populaire sous-tendue par les critères moraux d'équité et d'égalité ??

---

<sup>66</sup> Encyclopédie Universalis

## 1.2. La posture de Max Weber

Max Weber substitue à la philosophie du droit (développée par Hegel), une sociologie de la domination. Après avoir diagnostiqué que l'évolution des institutions de la vie collective tend à un assujettissement croissant de la vie des hommes à des ordres objectivés, il développe l'idée que tout assujettissement ou obéissance à ces ordres, suppose une croyance en sa légitimité. Ainsi, il ne conçoit pas l'obéissance comme une soumission à une contrainte mais comme l'adhésion à une croyance et à des représentations. Un ordre est accepté parce que celui qui le donne est fondé à le donner aux yeux de celui qui obéit.

Weber définit donc le pouvoir comme une relation d'influence, le rapport de forces d'une action d'un individu sur les actions d'autres individus. « Dans notre terminologie, domination signifie une situation dans laquelle la volonté manifeste (commandement) du dominant, ou des dominants, est censée influencer la conduite d'une ou plusieurs personnes (les dominés) et l'influence effectivement de manière telle que leur conduite à un degré socialement pertinent se déroule comme si les dominés avaient fait du contenu du commandement la maxime de leur conduite pour l'intérêt propre de celle-ci »<sup>67</sup>

Max Weber distingue trois types de domination qui fondent trois types de légitimité :

### 1.2.1. La domination traditionnelle qui fonde la légitimité traditionnelle

Elle repose sur le caractère sacré des traditions et de ceux qui dominent en leurs noms. C'est le règne du "ça a toujours été comme ça", "de tout temps"... Il s'agit de persuader les dominés des qualités vénérables et universelles de la tradition et surtout de ne pas laisser penser que tout cela émane d'une invention.

À noter que ce thème est merveilleusement manipulé par les Arts de la rue avec des compagnies comme Délices Dada, Les 26 000 couverts,

---

<sup>67</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, chapitre X, cité (et traduit ?) par Laurent Fleury dans *Max Weber*, Collection Que sais-je, Editions PUF, 2001.

Opus ou encore la spectaculaire démarche de *légenderisation* produite par le village de Pougne-Hérisson, son festival “Le Nombril du monde” et son initiateur le conteur Yannick Jaulin.

### 1.2.2. La domination charismatique qui fonde la légitimité charismatique

Elle se fabrique par des *leaders* qui affirment leur opposition à la tradition. Weber pose l’hypothèse d’une corrélation entre l’avènement de *leaders* charismatiques et la faiblesse psychique, physique et économique d’un groupe social. Une institution peut aussi être douée de charisme. La domination charismatique peut se transformer en domination rationnelle si le leader crée des institutions.

Le Fourneau indubitablement identifié par ces *leaders*, Michèle Bosseur et Claude Morizur s’est bâti à partir de ce modèle de domination et donc d’obéissance et de légitimation.

« L’obéissance n’est pas soumission à une contrainte mais bien plutôt adhésion, par acceptation d’un ordre dont on pose par hypothèse, qu’on lui obéit parce que celui qui le donne est fondé à le donner aux yeux de celui qui obéit. C’est cette adhésion, proche d’une soumission volontaire. Il s’agit d’une appréciation portée sur les titres de validité de celui qui commande, donc sur les qualités qui lui sont prêtées. (...) Cette croyance en la légitimité se comprend ainsi en référence à une revendication de légitimité. Capacité de se faire obéir, la domination suppose l’obéissance qui repose sur des croyances et des représentations »<sup>68</sup>.

Cependant l’effet “charismatique” reste circonscrit au territoire d’origine et au cercle historique des proches du Fourneau. Le processus de professionnalisation ainsi que l’accroissement de l’aide publique a incité la structure à intégrer progressivement une forme de domination rationnelle.

---

<sup>68</sup> Laurent Fleury, opuscit. p. 90



### 1.2.3. La domination rationnelle qui fonde la légitimité rationnelle

Elle rejoint ici la définition abordée plus haut. La croyance en la légalité des règles et des titres de ceux qui exercent la domination est la condition sine qua non. La loi synthétise alors des vertus de règle universelle, impersonnelle et abstraite.

À partir de l'analyse des différents types de légitimation, il semble bien que le Fourneau est la tâche de faire cohabiter le plus harmonieusement possible ces différentes tendances. Michèle Bosseur et Claude Morizur, soutenus par le cercle des proches, ont appris jour après jour à gérer ces contradictions. C'est dans cette capacité d'évolution et d'adaptation que l'expérience du Fourneau prend ici toute sa valeur d'aventure humaine partagée, forte et singulière.

## 2. Public et territoire, exemple d'un mode de légitimation

La légitimité des rois a souvent reposé sur deux idées distinctes : celle du droit divin et celle d'ancienneté historique. Par ailleurs on a souvent brandi la légitimité consacrée par le temps comme argument efficace face au chaos révolutionnaire. La légitimité est alors liée au caractère autochtone. On voit se dessiner l'exercice d'une autorité qui reposerait sur une justification à la fois temporelle, territorial et identitaire.

Aujourd'hui le Fourneau peut prétendre à cette légitimité du temps, du territoire voire de la tradition, même si elle se pose plus en rituel à réinventer qu'en autorité culturelle enracinée. Il ne la revendique pas en tant qu'argument identitaire mais bien comme un phénomène naturel de maturation culturelle, de croissance, une œuvre de tissage et d'irrigation aussi bien dans les mémoires que sur une réalité géographique.

### 2.1. Le territoire comme terrain privilégié de la diffusion.

Les projets de diffusion Arts de la rue proposés par le Fourneau ne sont pas des prestations de service commandées par tel maire ou telle

collectivité territoriale. Pour Michèle Bosseur et Claude Morizur, il est important que les organisateurs, (élus, maires, associations, communautés de communes, etc), assument véritablement les manifestations Arts de la rue dans l'espace public, comme projets de politique culturelle et actions de développement culturel. Il s'agit donc avant de s'engager dans une collaboration, de mener un travail de fond qui touche aussi bien aux domaines politique, diplomatique voire psychologique dans lequel l'expérience et la part intuitive des co-dirigeants du Fourneau s'expriment pleinement. À noter que la politique volontaire d'aide au spectacle vivant dans le Finistère est un allié précieux

« Porter le spectacle là où à priori il n'est pas » est devenu au fil des années, plus qu'une devise, une profession de foi pour le Fourneau. Cette mission autoproclamée fait écho à une volonté de diversification des publics, de démocratisation de l'offre culturelle, d'encouragement à l'émergence de nouveaux modes de diffusion sur le territoire.

Le rituel festivalier de 3 ou 4 jours adopté par la plupart des festivals Arts de la rue depuis plus de dix ans est également remis en question au Fourneau. On lui reproche d'inciter les créations à une sorte de formatage qui répond aux logiques des événements eux-mêmes plutôt qu'aux questions initialement soulevées par les Arts de la rue (artistique et/ou politique).

Les conditions dans lesquelles les Arts de la rue ont fait leur apparition à Brest sur le port de commerce ont été évoqués plus haut avec les Jeudis du port. À partir de 1997, c'est la Ville de Morlaix qui demande au Fourneau de reprendre la direction artistique du Festival des Arts de la rue, le FAR.

## 2.2. Le FAR de Morlaix

### 2.2.1. Le théâtre de Morlaix et le festival des Arts de la rue : un lien historique

« Il était une fois à Morlaix un « vieux » théâtre de type shakespearien. Ce théâtre trouvait son origine dans la pratique des « *Mystères* » qui racontaient, en langue bretonne, la vie épique et exemplaire des saints

celtiques. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, deux événements dans la vie locale contribuent à ce que la ville de Morlaix se dote d'un nouveau théâtre.

Le premier, c'est l'arrivée à Morlaix du chemin de fer lors de l'édification de la ligne Paris-Brest. L'ingénieur Fenoux décide de construire un gigantesque viaduc tout en granit, de 58 mètres de haut et 292 mètres de longueur qui permet enfin à Morlaix, d'être reliée à la capitale par un autre moyen que la calèche.

Le second événement est le décès en 1875 du Comte Paul Ange de Guernisac. Par testament, cet ami des arts et notable morlaisien, très attaché à sa ville, lègue à Morlaix 60 000 francs or pour enrichir le musée et la somme de 320 000 francs pour la construction d'une salle de spectacle (une fortune pour l'époque). Le marché exigeait que les travaux soient réalisés en 12 mois... et le 14 avril 1888, Monsieur Armand Cloarec, Maire de Morlaix, inaugure officiellement le Théâtre Municipal de Morlaix. Ce soir-là les trois coups et premier lever de rideau sont pour la Comédie Française »<sup>69</sup>. On peut voir la plaque commémorative de cette inauguration au-dessus de la porte d'entrée du foyer.

« Depuis 1888 le théâtre dit « à l'italienne », n'avait subi que peu de modifications. Inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques, le théâtre de Morlaix, avant les travaux était le plus abouti et le mieux conservé des théâtres de la fin du XIX en France, possédant encore sa machinerie en bois, son décor peint et ses sièges d'origine ».

Le théâtre de Morlaix s'insère véritablement au cœur de la ville historique. Les habitants de Morlaix entretiennent un rapport affectif prononcé avec « leur » vieux théâtre. L'inauguration du 13 décembre 2002, après six années de fermeture dont deux ans de travaux, a été l'occasion pour bon nombre d'invités morlaisiens de se remémorer avec émotion leurs souvenirs d'enfant dans ce lieu.

Yvon Diraison fut le dernier directeur du théâtre avant sa restauration. C'est lui qui fonde le festival des Arts de la rue de Morlaix en 1986 avec

---

<sup>69</sup> Extraits du site de la Ville de Morlaix et de la revue n°6 « Théâtre s en Bretagne » éditée par Le Groupement d'Action Culturelle de l'Ouest, (aujourd'hui Théâtre s en Bretagne), Mars 1995.

l'association des Arts de la rue de Morlaix dans laquelle la mairie est représentée.

### 2.2.2. Le Far et le Fourneau

En 97 le festival est déficitaire (d'environ 200 000 francs) et en perte de notoriété. Le Fourneau, déjà très connu par les Grains de Folie et les Jeudis du Port à Brest, est appelé en tant que structure professionnelle par la mairie pour redresser la barre, financièrement et artistiquement, en intégrant la dimension associative existante. Si le premier objectif a été atteint, le second fut plus difficile. Les membres "historiques" de l'association ont démissionné tour à tour jusqu'aux derniers en 2002, ne trouvant pas leur place en tant que bénévoles et forces de propositions.

Le FAR de Morlaix est aujourd'hui une manifestation estivale reconnue et repérée dans le Finistère. Sa reconnaissance perce plus difficilement à l'échelon régional, ce qui peut aussi s'expliquer par le foisonnement de propositions estivales en Bretagne. Il bénéficie d'une bonne couverture médiatique à l'échelle locale et départementale.

Le 14 août 2002 le ministre de la culture M. Jean Jacques Aillagon est venu assister au spectacle de la compagnie Amoros et Augustin (361°).

Il s'est entretenu durant plus d'une heure avec le Maire, les codirecteurs du Fourneau et son Président ainsi qu'avec Luc Amoros. Le ministre a visiblement été séduit par la qualité et la convivialité du festival.

Cependant, le Far se trouve actuellement dans une phase intermédiaire, une crise de croissance en quelque sorte, après 17 ans d'existence.

Une réflexion sur son devenir, sur la manière de lui donner un nouveau souffle pour les années à venir paraît nécessaire. Par ailleurs, l'importance croissante prise par "Le Mai des arts dans la rue" invite à repenser globalement le développement des Arts de la rue sur le Pays de Morlaix.

Une réflexion est appelée entre le Fourneau, la ville de Morlaix ainsi que la Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix, (dont la participation financière au Far est de plus en plus sollicitée). « La Communauté d'Agglomération du pays de Morlaix est une jeune instance territoriale que nous venons de créer mais qui est encore en phase de

construction et doit continuer à évoluer », explique Michel Le Goff, Maire de Morlaix.

### 2.3. Le Mai des Arts dans la rue en Pays de Morlaix

Le Mai des Arts a vu le jour en mai 2001. À l'origine, il s'agissait de réfléchir sur le devenir du Far : agrandissement ? sur quelles communes ? en été ? Autant de questions qui ont finalement créé le Mai des Arts dans la rue dans une volonté partagée par la Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix et le Fourneau L'engagement culturel de la CAPM vers les Arts de la rue est d'autant plus fort qu'elle n'a pas la compétence culture, cependant les Arts de la rue apparaissent dans la charte de pays (Voynet)<sup>70</sup>.

Il a reçu dès sa première édition en 2001 le prix **Territoria**, décerné par le Sénat pour son caractère innovant en matière de culture et d'intercommunalité et ses qualités exportables sur d'autres territoires de l'hexagone.

#### 2.3.1. Le principe

Il s'agit de provoquer durant le mois de mai, une circulation de spectacles de rue, d'artistes et de publics dans les communes de la Communauté d'Agglomération.

Cinq communes choisissent chaque année d'accueillir la manifestation en s'inscrivant auprès de la CAPM<sup>71</sup>, le but étant de toucher les 28 communes. Le Mai des Arts concerne 5000 spectateurs chaque année environ et reçoit un accueil très chaleureux des maires comme des habitants. Le budget du Mai des arts dans la rue est d'un peu plus de 600 000 francs. Une participation minimale mais symbolique par habitant est demandée à la commune<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Voir en annexe l'extrait en question

<sup>71</sup> CAPM : Communauté d'agglomération du Pays de Morlaix. Présidente Marylise Lebranchu.

<sup>72</sup> En 2002 = 3 francs par habitants

Michèle Bosseur, Claude Morizur et une partie de l'équipe du Fourneau commencent dès le mois de janvier à rencontrer les maires des communes candidates pour voir de quelle façon ils parlent de leurs communes et comment ils ont envie de la mettre en valeur. Une seconde réunion est alors fixée à laquelle participent les associations locales qui sont sollicitées pour l'organisation de la convivialité (vente de crêpes, boissons, gâteaux, etc). Le souhait du Fourneau est de les intégrer le plus possible de façon à ce qu'elles s'approprient aussi ce moment festif. La collaboration entre une structure professionnelle qui apporte ses compétences artistiques et les associations de convivialité locales contribue incontestablement à donner au projet une dimension fédératrice et généreuse.

Expérience nouvelle de diffusion le Mai des arts permet à de très petites communes (moins de 300 habitants) d'accueillir une programmation de spectacles variés et de qualité, composée essentiellement de Sorties de fabrique<sup>73</sup>. Du côté des compagnies, c'est également une occasion de « tester » des créations récentes auprès de nouveaux publics, hors des circuits saisonniers.

### 2.3.2. Le Mai des Arts et le Multimédia

Le Mai des Arts est aussi une expérience de production multimédia novatrice, à l'échelle du pays de Morlaix.<sup>74</sup> Les responsables multimédias du Fourneau prennent contact avec les responsables des points cybercommune locaux ou des classes équipées en ordinateurs (et connectées). En 2002, des auteurs en herbe étaient ainsi invités à faire des reportages sur les spectacles et les coulisses du Mai des Arts (photos numériques et prises de sons) et à alimenter le site Internet [artsdanslarue.com](http://artsdanslarue.com), (portail culturel du Pays de Morlaix). Cette expérience de site Internet contributif s'empare d'un pari ambitieux, celui de construire une mémoire à partir des événements éphémères et festifs qui investissent l'espace public et d'écrire « le Grand Livre des Arts de la

---

<sup>73</sup> Premières représentations publiques de créations qui ont bénéficié d'une résidence au Fourneau

<sup>74</sup> Demande de financement européen en cours : programme Leader +

rue du pays de Morlaix »<sup>75</sup>. En 2003 ce sont les webmordus de Henvic, Guerlesquin, Loc Eguiner Saint Thégonnec, Saint Jean du Doigt et Sainte Sève qui se sont prêtés au jeu. Leur vision du Mai des arts était en ligne sur lefourneau.com dès le surlendemain de la manifestation.

### 3. Enquête sur le public du Festival des Arts de la rue de Morlaix

J'ai réalisé cette enquête durant l'été 2002 sur quatre mercredis du festival auprès de 225 spectateurs.

Ce travail avant tout empirique avait pour but de récolter des mots et des expressions afin de voir **comment** les gens parlent de ce qu'ils voient. Ensuite sont venues d'autres questions. Pourquoi les gens se trouvent là, au FAR, que cherchent-ils et qu'est-ce qu'ils pensent de ce qu'ils voient.

Ce travail m'a permis d'enrichir ma réflexion sur le Fourneau, sur sa façon de communiquer et d'être perçu. Il fournit également des indicateurs très intéressants sur le type de public qui va voir du théâtre de rue.

Voir l'analyse et la structure de l'enquête en annexe.

---

<sup>75</sup> cf. chapitre sur l'Espace Culture Multimédia

## B Les chemins de la légitimité institutionnelle

Après avoir retracé les étapes de la rencontre entre les Arts de la rue et le public, notamment avec l'exemple du Fourneau, et analysé comment et pourquoi cette rencontre avait contribué à un mode légitimation direct je m'attacherai à mettre en évidence l'acquisition d'une autre forme de légitimité : l'institutionnalisation des Arts de la rue.

Si l'institutionnalisation n'est pas un but recherché en soi, nous verrons qu'elle est logiquement la forme opérationnelle de la reconnaissance et de la légitimation étatique.

Je tenterai dans la mesure du possible de suivre une certaine chronologie dans les étapes de la structuration de la profession Arts de la rue au niveau national afin de démontrer comment la conjonction d'un certain nombre d'actions, de mesures et de revendications favorise la reconnaissance et la légitimation cette fois institutionnelle du Fourneau.

### 1. Reconnaissance et structuration de la profession

#### 1.1. Une convergence favorable

En 1993, le ministre de la culture Jacques Toubon annonce au cours d'une conférence de presse à Chalon, la nouvelle définition de la politique culturelle en faveur des Arts de la rue. L'emploi officiel de l'appellation générique « Arts de la rue » marque un premier pas pour la reconnaissance de ce secteur. Cette évolution résulte de plusieurs phénomènes convergents.

D'une part, ces années voient apparaître un renouveau esthétique, de nouvelles formes de spectacles et de nouvelles façons de travailler, incarnées aussi bien par "l'explosion" de la danse contemporaine, que le nouveau cirque, les Arts de la rue ou les « cultures urbaines », qui obligent le Ministère à repositionner sa ligne politique.



D'autre part le théâtre "institutionnalisé" subit une critique de plus en plus sévère concernant son essoufflement créatif, son élitisme et son fonctionnement en circuit fermé qui exclut des pans entiers de population. Ces populations correspondent à des territoires rebaptisés quartiers difficiles, zones sensibles, territoires ruraux... Conscient que ces nouvelles formes artistiques<sup>76</sup> sont plus à même d'interpeller directement ces populations exclues de "la culture cultivée", l'Etat pose alors la question de la responsabilité civique dans l'acte artistique et impose son contrôle (avec les conventionnements) sur l'utilisation de l'argent public. Enfin, les compagnies de rue ont aussi évolué. Leurs identités s'affirment non plus en opposition ou en réaction à un théâtre conventionnel mais dans leurs propos artistiques et dans leur champ d'intervention public et social, toujours menacé de récupération.

Par ailleurs j'ai déjà souligné l'action de quelques protagonistes au sein du ministère tels que Renée Cuinat, Yves Deschamps et Alain Van der Malière, directeur du théâtre et des spectacles en 1992.

## 1.2. L'intervention de l'Etat

### 1.2.1. Redéfinition de Lieux Publics, création de HorsLesMurs

En 1993, le ministère redéfinit sa politique en faveur des Arts de la rue ainsi que les missions de Lieux Publics. Il met en avant la mission de création et l'appellation de « Centre National de Création des Arts de la rue ». Le développement et la promotion des Arts de la rue ainsi que le centre de ressources inscrits jusque-là dans les missions de Lieux Publics sont attribués à l'association HorsLesMurs, nouvel outil créé par l'état pour le développement et la promotion des Arts de la rue.

Ces deux associations clairement tutélisées et conventionnées prennent alors chacune en charge des missions spécifiques. Ce dispositif institutionnel s'accompagne de dotations nouvelles pour HorsLesMurs et la confirmation des dotations existantes pour Lieux Publics.

---

<sup>76</sup> Exception faite la danse contemporaine qui est vite récupérée par un public que l'on peut nommer "les branchés", pour reprendre la classification sociologique de Olivier Donnat dans *Les Français face à la culture ou de l'exclusion à l'éclectisme*.

Marcel Freydefont arrivera à la présidence de l'association Lieux Publics en 1996, à la demande de Renée Cuinat et Yves Deschamps de la Direction du Théâtre et des Spectacles et dans la perspective de l'officialisation et de la pérennisation de Lieux Publics, en qualité de Centre de Création des Arts de la rue.

### 1.2.2. Le premier dispositif

Des raisons économiques poussent aussi au changement : au bout de vingt années de résistance acharnée au nom de l'alternatif et de l'indépendance, la fragilité économique du secteur apparaît très clairement. Le nombre de festivals augmente, mais il s'agit d'une demande essentiellement portée sur l'animation et dont les capacités d'achat sont faibles. Les troupes qui souhaitent affirmer leur capacité de création avec des projets plus ambitieux ont des débouchés insuffisants<sup>77</sup>. La diffusion est principalement régie par les grands festivals et les tournées internationales de l'AFAA.

Il s'agissait également en 1991 de se solidariser pour faire face à la crise des événements festifs en espace public, engendrée par la guerre du Golfe et le plan vigipirate.

Refusant la loi de cette économie précaire, un collectif d'artistes et de compagnies de ce secteur, le « Collectif 91 »<sup>78</sup> se met en place pour faire pression sur le Ministère, dans le souci d'une avancée collective et d'une structuration durable pour toute la profession.

Le Directeur du théâtre et des spectacles en 1992, Alain Van der Malière, Yves Deschamps et Renée Cuinat élaborent le premier dispositif d'intervention pour le développement des Arts de la rue selon quatre axes :

- la consolidation des équipes repérées par les DRAC
- la consolidation des festivals
- la mise en place de lieux de fabrique

---

<sup>77</sup> Helena Dapporto

<sup>78</sup> Il consigne revendications et préconisations sur « le livre blanc du Collectif 91 ».

- l'aide au projet et l'aide à l'écriture, sensées encourager la qualité artistique ainsi que la collaboration avec d'autres artistes du spectacle vivant (auteurs, chorégraphe, compositeurs...).

### 1.3. Les Lieux de fabrique.

Un réseau de « Lieux de fabrique » porté par des équipes de pionniers se structure rapidement, reposant avant tout sur une mutualisation des compétences. Ces lieux se mettent en place en complément des festivals, instituant au-delà du rituel de l'événement des rapports dans la durée avec les municipalités, les Conseils généraux, les Régions et les DRAC, et dans un rapport de proximité avec le public.

Entre 1990 et 2000 les vocations des lieux de fabrique ont considérablement évolué, passant de l'offre du toit, gîte et couvert à celle d'accueils en résidence puis à des apports en production. Une forme d'exigence s'est ainsi développée dans l'organisation même des résidences qui prennent de plus en plus en considération les premières sorties d'atelier, les premières rencontres publiques, ou premières tournées. Le public est considéré comme un élément dynamique de la création et de la fabrication du spectacle de rue.

C'est dans ce contexte et dans l'effervescence créatrice des Grains de Folie et des Jeudis du port que la nécessité d'un tel lieu à Brest devient évidente.

## 2. La structuration du Fourneau

### 2.1. Le Fourneau I, naissance d'un nom

Pour réaliser les décors et costumes des Grains de Folie, l'association louait une ancienne manufacture. « Cent vingt personnes travaillaient alors dans le premier lieu de fabrique « Arts de la rue » en Bretagne précise Claude Morizur. Mais malgré le succès de Grains de Folie et des Jeudis du port, l'équipe ne dispose toujours pas d'un lieu à elle, d'une vitrine officielle sur la ville. Organisant une sorte de fronde, elle décide

de prendre possession, en novembre 1994, d'un ancien entrepôt désaffecté sur le port de commerce de Brest. Ce passage en force est plus ou moins bien accepté par la mairie, mais l'Etat est alors entrain d'affirmer son soutien au développement des Arts de la rue et à l'émergence de lieux de fabrication. L'occupation illicite finit donc par s'officialiser.

### 2.1.1. Donner un nom, donner une identité.

Le 11 Novembre 1994 à six heures du matin est symboliquement allumé "Le Fourneau". C'est le premier lieu de fabrique en Bretagne, subventionné par l'état pour accompagner les Arts de la rue.

Si un nom contribue à donner une identité, il le donne d'autant plus fortement quand "il met en rapport la nature du territoire physique avec la nature du territoire humain, artistique ou politique du projet"<sup>79</sup>.

Les Fourneaux économiques, à la fois cantines et coopératives ouvrières, ont été créés dans un grand nombre de ville de France, au début du XIXe siècle, pour donner à manger aux ouvriers et lutter contre l'alcoolisme sur les lieux de travail. À Brest, la Pyrotechnie de Saint Nicolas possédait son Fourneau. Plusieurs générations d'ouvriers dont le grand père de Claude Morizur ont connu ce Fourneau, lieu un peu mystérieux pour les enfants, où les grands se racontaient des histoires, où se liaient des vies.<sup>80</sup>

Au Fourneau on a dit ceci, au Fourneau il s'est passé cela... ! Pour Claude Morizur, le nom "Le Fourneau" exprime aussi bien la volonté de préserver la mémoire du milieu ouvrier, que du monde de l'enfance avec sa fascination pour les histoires. Un choix affectif, militant et politique.

---

<sup>79</sup> Rapport Fabrice L'extrait. "*Friches, fabriques, squats, lieux intermédiaires : une nouvelle époque de l'action culturelle*", La Documentation Française, Paris, 2001

<sup>80</sup> Claude Morizur

## 2.2. Le Fourneau II, un toit réel et un hébergement virtuel

En 1997 le premier Fourneau appelé maintenant le “Vieux Fourneau” est menacé d’alignement et doit être abandonné. L’association se retrouve “à la rue” pendant plusieurs mois, avant d’emménager dans le bâtiment actuel, toujours sur le port de commerce. C’est précisément durant cette période, que Yffic Cloarec, ingénieur informaticien à l’Arsenal et spectateur assidu des Grains de Folie propose à Michèle Bosseur et Claude Morizur de créer bénévolement un site Internet qui raconterait l’histoire des Grains de Folie puis du Fourneau. Le mois suivant, Michèle Bosseur et la compagnie Oposito sont en tournée en Ethiopie et correspondent par le net avec l’équipe restée à Brest. Les textes et photos envoyés à l’occasion de cette tournée vont constituer les premières pages du site [lefourneau.com](http://lefourneau.com)

Cet hébergement virtuel trouvera rapidement sa fonctionnalité auprès de l’équipe comme des artistes en tant qu’outil de communication et de promotion, mais également comme lieu de mémoire et de création.

Le site [www.lefourneau.com](http://www.lefourneau.com) trouve rapidement sa fonctionnalité auprès de l’équipe, avec les bénévoles mais surtout il devient un outil de communication déterminant et structurant pour toute la profession.

## 2.3. La Fédération

L’année 1997 voit également se créer « La Fédération », association de professionnels des arts de la rue, déjà structurés au sein du « Collectif 91 ».

Cette association entend : « promouvoir et défendre une éthique, prendre des positions concernant le spectacle vivant, les pratiques dans l’espace public, l’aménagement du territoire, (...) faire entendre la voix d’artistes qui touchent des millions de personnes, en France et à l’étranger, réinventent des formes anciennes ou inventent des formes nouvelles, secouent les traditions, défendent un art résolument vivant, urbain et rural, toujours proche des gens, mais qui n’ont droit qu’à une reconnaissance minimale et ridicule des pouvoirs publics, à une place microscopique dans les médias, à une suspicion constante des préfetures, à un rejet permanent des institutions artistiques. Conscients

de la force qu'ils représentent, les Arts de la rue sont bien décidés à ruer tous azimut et faire entendre leur voix dans tous les domaines »

Ce texte, véritable manifeste, traduit véritablement le mal de reconnaissance et de soutien dont souffre la profession Arts de la rue en 1997, particulièrement de la part des institutions qui se revendiquent un droit d'expertise et une compétence de légitimation de l'art et de la culture. La Fédération s'est trouvée être le point d'orgue des rassemblements artistiques qui s'opéraient à l'occasion des festivals. Elle synthétise un « ras le bol général de la profession » qui jouit d'une reconnaissance et d'une attente grandissante du côté du public, sans que ce succès soit légitimé et accompagné de mesures et de moyens nécessaires à son développement et à sa pérennisation .

Aujourd'hui la Fédération constitue un lieu de débat, de réflexion et de recherche pour les arts de la rue. Elle a souscrit à un certain nombre de nouvelles mesures en faveur du spectacle vivant : la Charte des missions de services publics - l'aide au renouvellement des écritures du spectacle vivant et aux nouvelles formes artistiques - la reconnaissance de l'action artistique comme constitutive et nécessaire aux développement culturel - l'inscription des moyens correspondants dans le cadre des Contrats villes, des Contrats d'agglomération et des Contrats de plan Etat Régions.

Le site de la Fédération a été créé à l'initiative de Claude Morizur. Il est hébergé sur le site du Fourneau. Cet outil de communication et vitrine officielle n'est toutefois pas suffisamment exploité selon Claude Morizur.

#### 2.4. Une « scène conventionnée » Arts de la rue en Bretagne

En 1999 Catherine Trautman, lance le dispositif des scènes conventionnées.

Il s'adresse à des lieux de diffusion et de création déjà actifs dans différents champs du spectacle vivant. Il s'agit de diversifier l'offre de spectacle vivant, de stimuler la création, d'améliorer l'aménagement culturel du territoire et d'innover dans les politiques en direction des publics. Une attention est particulièrement accordée aux associations bien intégrées sur leur territoire, capables de tisser des réseaux et fédératrices des énergies et des compétences locales.

Le projet comme les actions du Fourneau correspondant très précisément à ces critères d'éligibilité, l'association Grains de Folie- le Fourneau fut conventionnée en 2000 pour une durée de trois ans. L'appellation « scène conventionnée » a eu aussitôt un effet label qui « a apporté au Fourneau la reconnaissance officielle de son travail et a renforcé sa visibilité auprès de certaines collectivités » assure Claude Morizur.

Le Fourneau est le seul lieu de fabrique art de la rue en France bénéficiant du statut de « scène conventionnée ». À Lannion, le Carré Magique est un équipement culturel dont le directeur Roger le Roux a obtenu le label « scène conventionnée » Cirque et Arts de la piste. Cependant le Carré Magique a mission de programmer aussi tout au long de l'année un éventail du spectacle vivant contemporain.

Le renouvellement de la convention triennale du Fourneau fait actuellement l'objet d'une évaluation conformément aux modalités de reconduction prévues par le dispositif.

Les signataires de la convention d'objectifs 2000 2001 et 2002 étaient :

Le Ministère de la Culture et de la Communication par l'intermédiaire de son service déconcentré en Bretagne, la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), le Conseil Général du Finistère, la Ville de Brest, la Ville de Morlaix et le Fourneau.

La Région Bretagne ainsi que la Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix viennent de faire savoir qu'ils souhaitent se joindre aux signataires de la prochaine convention, 2003, 2004 et 2005.

## 2.5. Le Fourneau III

À la fin de l'année 2001, un membre du Conseil d'Administration tombe par hasard sur l'article d'un journal immobilier qui annonce la vente aux enchères de l'immeuble du 6 rue Porstrein qui abritent les bureaux. Très rapidement des négociations sont entamées avec la ville de Brest pour le relogement des bureaux.

La ville de Brest va faire un geste fort en 2002 en faisant l'acquisition d'Algecos (achat évalué à 500 000 francs) pour reloger les bureaux du

Fourneau à l'intérieur même du hangar. Le déménagement a lieu à la fin de l'année 2002.

Les locaux ajustables présentent de nombreux avantages : spacieux, neufs, entièrement équipés. Ils sont répartis sur deux étages, l'ECM et l'accueil en bas et l'administratif en haut. La présence des bureaux au cœur du lieu de fabrique oblige à redéfinir les différents espaces : lieu de travail pour les compagnies, lieu de vie, accueil du public, etc.

C'est également l'occasion de réfléchir à l'image du Fourneau, à son mode de communication. La nécessité se fait jour d'affirmer un nouveau positionnement du lieu, une meilleure visibilité sur la ville, une plus grande ouverture au public.

Pour l'équipe du Fourneau, le début de cette année 2003 sonne l'avènement du Fourneau III.

### 3. Le projet du Fourneau

*« Quand une idée nous vient, c'est formidable !  
Cette phase enivrante précède de peu le passage obligé au dossier spirale 21 x 29,7 »<sup>81</sup>.*

#### 3.1. Des actions aux missions

Ce terme de mission peut faire grincer certaines dents. En effet, dans la logique institutionnelle une structure est missionnée pour tels ou tels objectifs. Ce sont les instances institutionnelles qui missionnent.

Par exemple la Maison du Théâtre à Brest est missionnée par le Conseil Général du Finistère pour accompagner le théâtre amateur. L'association Très Tôt Théâtre à Quimper est missionné par le Conseil Général pour accompagner, promouvoir et diffuser le spectacle jeune public.

Au Fourneau rien de tout cela. Le parcours est inverse. L'équipe a développé des actions à partir de l'envie de dynamiser le territoire où elle vivait, de rencontres artistiques et de la volonté de mettre en contact la

---

<sup>81</sup> Phrase d'introduction de la rubrique "nos dossiers", en ligne sur [lefourneau.com](http://lefourneau.com)



création (du secteur émergent des Arts de la rue) avec le monde social, politique et quotidien. Les projets mis sur pied avec la formidable énergie des bénévoles ne reposaient au début que sur des critères entièrement subjectifs partagés par le groupe.

Les actions qui ont été réalisées ont inévitablement “empiété” sur le domaine politique puisqu’elles concernaient aussi bien la dimension culturelle et sociale que l’aménagement du territoire ou encore le développement des NTCl. En ce sens on peut dire que le Fourneau s’est auto proclamé des missions, bien qu’elles n’aient jamais été nommées ainsi. C’est la reconnaissance des partenaires, autrement dit l’institutionnalisation qui va introduire la notion de mission.

### 3.1.1. La Charte des missions de services publics et la « scène conventionnée »

Deux changements ont contribué à faire entrer le terme de “mission” dans le vocabulaire du Fourneau. Premièrement il s’agit de la Charte des missions de services publics à laquelle la profession Arts de la rue a majoritairement adhéré. Nombre de structures ou de compagnies de ce secteur se sont reconnues dans les préconisations et aspirations énoncées par Catherine Trautman.

Deuxièmement c’est à partir de l’intégration du Fourneau dans le dispositif des scènes conventionnées que les projets existants sont devenus des missions. Les orientations du Fourneau n’ont pas été adaptées pour rentrer dans les critères d’éligibilité du label « scène conventionnée ». Ces critères existaient *de facto* et n’attendaient plus qu’un acte d’officialisation et bien sûr un engagement financier.

### 3.2. L’accompagnement de la création « Arts de la rue »

Au cours des dix dernières années l’équipe a su adapter son mode de fonctionnement aux besoins identifiés par la profession. Elle s’est

activement impliquée dans les discussions, débats et groupes de réflexions au sein de la Fédération<sup>82</sup>.

Un dispositif de fonctionnement a été inventé pour mettre le lieu de fabrique au service des compagnies. Tout était à inventer pour accompagner et conforter le développement du nouveau champ artistique des Arts de la rue.

Un dispositif structuré et évolutif, de compétences et de moyens s'est peu à peu mis en place :

- accueils en résidence
- expérimentations publiques et sorties de fabrique
- diffusions sur le territoire
- préachats, coproductions et coups de pouce.

### 3.2.1. Les compagnies accompagnées

Dans les premières années des lieux de fabrique et également au Fourneau, il s'agissait d'aider les compagnies pour lesquelles investir l'espace public participait non seulement d'un projet artistique, mais d'un état d'esprit voire d'une éthique. Aujourd'hui beaucoup de compagnies sont pluridisciplinaires, jouant aussi bien en salle que dans la rue. Certaines revendiquent l'appellation « Arts de la rue » tandis que d'autres refusent cette « étiquette ».

Les « critères de sélection » se sont peu à peu élargis et dorénavant s'attachent avant tout à la cohérence et à la pertinence du projet artistique dans l'espace public (urbain ou rural).

Il est utile de préciser ce phénomène. On pourrait penser que le Fourneau, gratifié de la reconnaissance institutionnelle aurait été tenté de privilégier son rapport affectif aux compagnies plutôt qu'à la nature du projet. C'est exactement l'inverse qui s'est produit. Les co-directeurs du Fourneau, dans le respect de leur mission de service public, ont adapté leurs critères d'évaluation et ont fait mûrir leurs regards d'experts. S'il est faux et absurde de dire que l'affectif n'intervient jamais, on peut dire

---

<sup>82</sup> cf. en annexe, la présentation de la Fédération des Arts de la rue

que le Fourneau a su s'ouvrir (et doit continuer à le faire) à une variété de proposition contemporaine et de nouvelles esthétiques . Nous pensons Amoros et Augustin qui vient du théâtre d'ombre, à des formes plus proches du cirque ou des arts forains, ou encore de la danse contemporaine (accueil de Mathilde Monnier).

### **Les compagnies accompagnées se répartissent en quatre groupes :**

Les créations d'ampleur nationales et internationales :

Leur budget global est généralement supérieur à 228 700 euros (+ de 1,5 MF). Ces créations d'envergure sont portées par des équipes artistiques confirmées. Elles ne sont possibles qu'à la condition d'une coordination des ressources financières, logistiques et humaines du réseau Arts de la rue (Lieux de fabrique, festivals...), ainsi que d'une mutualisation des aides des différents partenaires (Ministère de la culture, DRAC, Collectivités, scènes nationales, grands festivals...).

L'aide à la résidence apportée par le Fourneau se situe entre 15 000 et 40 000 euros, (100 000 et 250 000 francs). Exemple : Oposito "Les trottoirs de Jo Burg" et Métalovoice "La presse, oratorio industriel" en 2001, Amoros et Augustin "361°", en 2002.

Les créations d'ampleur nationale :

Leur budget est inférieur à 228 700 euros (+ de 1,5 MF).

Ces résidences dites intermédiaires ou de formes moyennes constituent la majorité des accueils du Fourneau. Les compagnies sont expérimentées et jouissent déjà d'une reconnaissance du public et de la profession. Elles sont programmées dans la plupart des festivals Arts de la rue en Europe.

L'aide à la résidence apportée par le Fourneau se situe entre 4000 et 13 000 euros, (25 000 et 80 000 francs).

Les jeunes compagnies :

Elles sont le plus souvent repérées dans les *Offs* des festivals Arts de la rue. Le Fourneau réalise avec ces compagnies un travail d'accompagnement en profondeur qui consiste à identifier et à définir en

amont les besoins de la compagnie aussi bien d'un point de vue artistique qu'administratif. Les jeunes compagnies sont programmées en tant que Compagnies de passage au Festival des Arts de la rue de Morlaix, (le terme de *Off* est sujet à polémique dans les Arts de la rue). Elles sont nourries, mais pas logées et elles ont le droit de passer le chapeau.

Les compagnies régionales :

La région Bretagne est un vivier de compagnies « de rue » travaillant dans un champ disciplinaire très varié. La danse de rue avec des compagnies telles que Pied en sol (Redon) ou Tango Sumo (Morlaix) ou encore dans un autre style Schpouki Rolls (Plougasnou).

Les arts du cirque sont bien représentés du fait de l'école de cirque Ballafond à Quimper. Le théâtre et les arts plastiques occupent également une place importante.

Le Fourneau accorde une attention particulière aux développements et à la structuration des compagnies régionales émergentes. Certaines compagnies suivies par le Fourneau depuis leur début sont aujourd'hui programmées dans la plupart des festivals Arts de la rue de l'hexagone.

Exemple : Tango Sumo, Tuchenn, Pied en sol, Cirkatomik, Monique...

#### 4. La perception du Fourneau par ses partenaires

De quelles façons sont perçues les activités du Fourneau qui viennent d'être détaillées plus haut ? Quelle est la place de cette légitimité charismatique ? Comment ces perceptions vont-elles contribuer (ou non) à valoriser le travail effectué par le Fourneau.

Mon rôle consistera ici à faire un état descriptif et à mettre en rapport des points de vues recueillis par des entretiens et des observations.

##### 4.1. Les partenaires de la « scène conventionnée »

En l'espace d'un an les relations du Fourneau avec ses partenaires ont nettement évolué. Le bilan d'activité des années 2000, 2001 et 2002, ainsi que les objectifs 2003, 2004 et 2005 proposés aux partenaires dans

le cadre du renouvellement de la « scène conventionnée », a permis à ces derniers d'exprimer un avis, une évaluation et des attentes à l'égard du Fourneau.

Jean Michel Tréguer de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne, inaugurerait la réunion du 29 novembre 2002 en saluant un bilan d'activité « on ne peut plus positif ». Franck Bauchard, inspecteur du Ministère de la culture pour la région Bretagne saluait le rayonnement du Fourneau et de ses projets au sein du réseau national des Arts de la rue et sa capacité à mobiliser les acteurs. Armelle Huruguen élue du Conseil Général mettait l'accent sur les Arts de la rue comme focale départementale, accordant sans ambiguïté son crédit à la profession d'utopie du Fourneau.

#### 4.1.1. Qu'est ce qu'on légitime ?

Rares sont les structures qui parviennent ainsi au consensus de l'ensemble de leurs partenaires. L'interrogation sur la quête de légitimité du Fourneau aboutit au constat que les projets culturels développés par le Fourneau sont reconnus par l'ensemble de ses tutelles.

J M Tréguer ajoute que le Fourneau aujourd'hui doit intégrer le fait qu'il est une institution.

Cette remarque est capitale. Elle sous-entend que l'Etat accorde la légitimité politique au Fourneau à condition que celui-ci respecte une règle. Cette instance de légitimation met le Fourneau dans une situation paradoxale car il s'est constitué en marge de toute commande publique, en deçà de toute décision politique. Alors, qu'est ce qui est ce qui est donc légitimé ?

#### 4.1.2. Là où l'institution se reconnaît, là où elle ne se reconnaît pas

*Inventer des circulations nouvelles d'œuvres et de public,*

*Avec les artistes, qui créent dans les lieux infinis des espaces publics.*

*Défricher de nouveaux territoires avec les populations urbaines et rurales.*

*Susciter des transhumances et des curiosités.*

*Rompre avec les splendides isolements des lieux consacrés.*

*Provoquer des métissages et des rencontres insolites.*

J'ai retranscrit ici ce que le Fourneau nomme sa profession d'utopie et qui figure en préface du bilan triennal. Pourquoi les partenaires institutionnels se retrouvent dans cette profession d'utopie où il est question de brassage des publics, de défrichage des territoires, de mélange des cultures, de décloisonnement, etc ? Parce que ces "utopies" rejoignent ce vieil idéal de démocratisation culturelle dont j'ai déjà parlé et sont à même de justifier l'intervention des fonds publics.

Le succès des Arts de la rue auprès d'un large public entre bien entendu en considération.

En revanche les quelques mises en gardes des partenaires portent globalement sur la stratégie et la méthode.

La Ville de Morlaix comme le Conseil Général mettent le Fourneau en garde face à un risque d'éparpillement sur le territoire, d'illisibilité. "Il faut rester dans ce qui est structurellement possible". Conseil difficile à entendre pour le Fourneau qui a avancé jusque-là grâce aux risques qu'il a su prendre et assumer, grâce à une énergie fouguese, partagée par toute une équipe et qui d'une certaine façon a obligé les partenaires à se positionner. Ce n'est pas une certaine forme d'empirisme, d'action volontaire, d'engagement, caractéristique du dynamisme associatif qui a porté le Fourneau qui est salué mais la réalité d'un développement culturel de proximité en action. Cette réalité ne peut être ignorée par les partenaires institutionnels qui reconnaissent là leur propre ambition et rôle politique.

Proche des mouvements d'éducation populaire, et « catalogué » dans le socioculturel, avec un aspect péjoratif dont nous avons parlé précédemment, l'histoire du Fourneau est discrètement boudée.

On préfère légitimer l'effet plutôt que la cause !

#### 4.1.3. Le risque de couper le Fourneau de sa base ?

Cette reconnaissance en tant qu'institution satisfait-elle les codirigeants du Fourneau ? La situation est en effet paradoxale. La reconnaissance concerne la gestion et le développement des projets conduit essentiellement par Michèle Bosseur et Claude Morizur, elle ne gratifie pas l'engagement des bénévoles. Le risque est que l'institutionnalisation coupe le Fourneau de sa base non seulement au niveau des bénévoles mais au niveau de son histoire à laquelle sont profondément rattachés les co-directeurs du Fourneau.

Comment préserver l'indisciplinarité ?

Comment accepter une nouvelle discipline ?

#### 4.1.4. Le Fourneau face à lui-même

Aujourd'hui le Fourneau se retrouve donc confronté à une crise de croissance, tirailé entre une reconnaissance et une légitimité qu'il a longtemps appelées de ses vœux et le respect de la règle qu'implique aujourd'hui cette légitimation.

La difficulté est de savoir comment accompagner l'association et tous ceux qu'elle rassemble vers ces nouvelles fonctions. Les responsables en ont-ils envie ? Souhaitent-ils s'agrandir ? N'auraient-ils pas du mal à accepter de devenir autre chose et que peut être une part de leur histoire leur échappe ? Les nouvelles responsabilités posent également en filigrane la question de la pérennisation et de la succession du Fourneau. Est-ce que l'aventure s'arrêtera lorsque les fondateurs historiques se retireront ou est ce qu'une succession sera envisagée ? Celle-ci ne peut être possible qu'à la condition d'une volonté politique manifeste.

Cela pose la question du statut, de l'existence et de la pérennisation d'une structure qui n'est pas née d'une volonté politique mais qui a été adoptée par elle. N'y a-t-il pas dans cette façon de poser la question la notion de légitimation "par le sang" en quelque sorte ? Le Fourneau n'est pas un enfant naturel de la politique culturelle et même s'il a été reconnu et légitimé, une grande incertitude demeure face à l'avenir et aux enjeux politiques.

## 4.2. Les proches et les bénévoles

Le plus célèbre des proches et des bénévoles du Fourneau est sans aucun doute Yffic, le gardien, ancien docker et affichiste du cirque Pinder (entre autres) et fier d'être né en 1936. Bien qu'il soit à la retraite, il assiste l'équipe tous les jours rendant une multitude de petits services.

Au Fourneau on distingue le cercle des proches et les bénévoles. Les proches comptent une dizaine de personnes, qui partagent l'aventure depuis le patronage du Relecq Kerhuon, où tout a commencé, c'est-à-dire plus de vingt ans. Le groupe des bénévoles, dont les précédents font bien entendus partie, s'est constitué quant à lui au fur et à mesure des projets.

Les proches comme les bénévoles n'ont plus la même implication dans le Fourneau depuis sa professionnalisation progressive. Les années 1997, 1998 représentent le tournant. C'est au prix d'un important travail sur soi que chacun a tenté de se repositionner dans son rapport au Fourneau.

Plus la structure évoluait vers une professionnalisation et une reconnaissance nationale moins elle offrait une accessibilité directe à ces "pratiquants" les plus proches, ceux, grâce à qui elle existait.

Certains bénévoles aujourd'hui acceptent de s'investir au coup par coup alors que d'autres souhaiteraient se voir confier de réelles responsabilités, une tâche, un rôle à développer dans la durée.

Ceux qui appartiennent au Conseil d'administration, regrettent que leurs rôles se résument à valider les bilans d'activités et les bilans financiers présentés par la co-direction.

Ils reconnaissent ne pas avoir les compétences pour se permettre d'intervenir, mais souhaiteraient être davantage pris en compte en tant que forces de proposition. Ces revendications ont été évoquées lors du dernier Conseil d'Administration et feront l'objet de nouvelles propositions.

Dans l'histoire du Fourneau, je relève avec intérêt la valeur de l'expérience citoyenne et démocratique qui est vécue par l'ensemble du groupe. On voit nettement au fur et à mesure des années, comme une vue en coupe, comment l'institutionnalisation fut accueillie, puis assumée



Si la légitimation et donc, d'une certaine façon la domination de l'état a pu avoir un effet de distension entre les dirigeants et leur base, force est de constater que ceux-ci savent rappeler leur existence en tant qu'énergie, que filiation légitime.

Réaffirmer leur adhésion en période de crise à travers la volonté de s'investir en tant que force de proposition fait preuve de la valeur de leur attachement solidaire et généreux à l'aventure.

## 5. Les partenaires artistiques et la profession

Lorsque j'ai été amenée à accompagner pour la première fois Michèle Bosseur et Claude Morizur au festival d'Aurillac, en 2002, j'ai été immédiatement surprise par la renommée du Fourneau hors de son territoire. Tout le monde connaît le Fourneau et particulièrement son dynamisme au niveau du multimédia. La liste rue, le site de la Fédération sont hébergés sur le site du Fourneau.

Par contre une nouvelle frustration se fit ressentir, sorte de mise à l'écart discrète des responsables du Fourneau de la part de quelques personnalités "charismatique" des Arts de la rue. Cela vient-il du fait que les dirigeants du Fourneau ne soient pas des artistes?

Cela tient-il au fait que les pionniers de la première génération, présents à Aix et à la Falaise des Fous aient créé un cercle de "dinosaures" comme on les appelle dans la profession ? Est-ce la non-prolifération de discours "savants" sur les Arts de la rue qui laisse le Fourneau en dehors ?

Il y aurait-il une question de légitimité artistique, dont le Fourneau ne serait pas gratifié ? L'origine associative et proche des mouvements d'éducation populaire ne serait-elle pas, ici encore, un frein à cette légitimation « des créateurs » Arts de la rue ?

La volonté de renouveler la tradition festive a préexisté à la volonté de soutenir une nouvelle forme de création en espace public. Au départ, le Fourneau était moins dans la problématique des enjeux de la création en espace public, (accompagnée d'un discours et d'une certaine rhétorique), que dans celle de développement culturel sur un territoire.

Mais avec le temps, il a acquis une compétence technique et esthétique sur la création Arts de la rue, une expertise artistique qui font aujourd'hui « autorité », d'autant plus qu'elles sont le fruit d'une action territoriale concrète.

La problématique du Fourneau est donc bien plus politique qu'artistique, c'est pourquoi les collectivités locales ont eu tant de mal à accepter qu'une association de citoyen "chasse" sur ses terres.

C'est aussi pourquoi une partie des artistes de rue, plus portée par des enjeux esthétique, sociologique ou urbanistique des Arts de la rue, ne reconnaît pas forcément dans le Fourneau le partenaire idéologique idéal, sans remettre en cause le respect et la considération qu'elle lui porte.

## 6. Mieux communiquer pour une meilleure visibilité

J'emploie ici l'expression "mieux, meilleure" et non pas "plus ou plus grande" car le problème est précisément là. Il se pose en terme de qualité et non de quantité. Tout le monde a entendu parler du Fourneau mais peu de personnes sont finalement capables de dire ce qu'est le Fourneau et ce qu'il s'y passe. Michèle Bosseur et Claude Morizur en sont conscients, mais reconnaissent ne plus avoir le recul nécessaire pour diagnostiquer de façon précise les causes du problème et de les enrayer. Cela tient aussi à une méfiance à l'égard de la communication institutionnelle.

Mieux communiquer pour qui ?

On distingue plusieurs groupes de publics concernés par le manque de visibilité et de lisibilité : le public "lambda" de Brest, de la région brestoise et du pays de Morlaix ; les responsables institutionnels nationaux, territoriaux et locaux ; la profession artistique et théâtrale régionale ; le milieu universitaire ; la profession art de la rue au niveau national. Il peut paraître surprenant de citer ce dernier groupe. Nous tenterons plus loin d'en analyser les raisons.

## 6.1. Une représentation tronquée de la communication

Jusqu'en 2003, le Fourneau n'a jamais voulu se doter d'un poste de communication étant considéré que tout le monde à son niveau, dans l'équipe faisait de la communication, c'est-à-dire participait à diffuser de l'information. Des expériences ont bien été tentées, mais se sont soldées par des échecs. Les torts étaient assurément partagés. Pour caricaturer, il y avait d'un côté les "experts" en communication recherchant à identifier une logique et à mettre en place une stratégie. De l'autre côté une codirection hérissée, braquée ou fragilisée à l'idée que les mots ne prennent le pas sur les actes, qu'ils les trahissent ou les dépouillent de leur substance humaine. Le Fourneau ne souhaitait pas cautionner la course à la reconnaissance artistique par les mots, par une écriture qui singe le théâtre institutionnel.

L'histoire du Fourneau s'est effectivement fondée sur des actes concrets, relevant le défi du risque et portés par une équipe unie et solidaire. Ce sont des actions innovantes qui ont construit le Fourneau et non les discours. Cette revendication militante s'est longtemps voulu provocatrice (consciemment ou non) dans un contexte où la majorité des équipements culturels accorde une large part de leur budget à la communication.

Je rappelle que le terme de "communication" ostensiblement galvaudé depuis les années 80, fait figure pour beaucoup de stratégie commerciale et calculatrice sacrifiant le contenu au contenant. Il était normal que le Fourneau s'en méfie farouchement. Il préféra avec le web (en tant qu'outil technique et support d'échange), se constituer son propre média, plus en prise avec la mobilité du quotidien. Le Fourneau n'a pas de discours figé. Son discours c'est son journal de bord, une histoire qui après des années met en perspective un courant de pensée, une éthique, une vision de la société et une utopie certaine.

### 6.1.1. Réfléchir aux contenus

Si l'outil informatique est considérablement exploité avec le site lefourneau.com, l'idée sur la communication dans son ensemble a également évolué. Le Fourneau a entrepris une réflexion globale sur son

image et s'oriente vers la volonté de donner une meilleure visibilité et lisibilité tant au niveau institutionnel que pour le public (particulièrement et paradoxalement le public brestois). Cette volonté s'est concrétisée dès février 2003 par l'inauguration du nouveau Fourneau, (suite au déménagement des bureaux et travaux de rénovation), la sortie d'une plaquette de positionnement (le Fourneau c'est quoi ?) et du programme des résidences de créations accueillies en 2003 dans le lieu de fabrique (qu'est ce qu'il s'y passe et avec qui ?), accompagné du calendrier des rendez-vous publics.

Une attention plus grande sera progressivement apportée aux visuels présents sur les supports de communication (papier ou web). Il ne s'agit pas à nouveau de singer les programmes des scènes nationales, comme ont pu le craindre auparavant les codirecteurs, mais bien d'affirmer par l'image la caractéristique des Arts de la rue. Est-ce la fête et les confettis ? (option jusque-là privilégiée dans les programmes du Fourneau) ou n'est ce pas plutôt cette capacité de détournement, d'imagination, de fabrication d'instant insolites ?

Ce nouveau travail sur les visuels occasionne d'ores et déjà une réflexion de fond avec l'agence Dynamo qui travaille depuis toujours pour le Fourneau, impliquant que chacun réfléchisse à ce que les Arts de la rue évoquent ou essayent d'évoquer. Des discussions riches et passionnées se profilent, qui ne pourront qu'aller dans le sens d'une amélioration.

Au Fourneau on reconnaît fougueusement que les actions ont toujours devancé les finances et que la communication se contentait de ce qu'il y avait. Aujourd'hui, le statut "d'institution" décrété unaniment par les partenaires atteste de la qualité des actions du Fourneau et la légitimité de son projet oblige à procéder autrement. La diffusion des nouveaux supports de communication en 2003 ont été possibles grâce au budget attribué à cet effet par la ville de Brest.

## Conclusion

En retraçant de façon schématique l'éclosion des Arts de la rue à travers l'histoire de la politique culturelle j'ai essayé de montrer combien ce secteur dépassait largement une problématique purement esthétique. Problématique ou prétexte qui a souvent pris le pas dans le discours des sceptiques des Arts de la rue au détriment de finalités bien plus vastes.

Il sera nécessaire dans les années à venir de reconnaître aux Arts de la rue ses finalités multiples sans démagogie, ni hiérarchisation des unes par rapport aux autres.

Il s'agit de finalités artistiques bien sûr : métissage des esthétiques, écriture théâtrale à l'échelle de la ville, rapport à l'espace public, renouvellement de l'acte théâtral et des pratiques culturelles.

Mais aussi de finalités politiques et sociales qui concernent l'aménagement du territoire : souci particulier de l'impact de l'acte artistique dans le quotidien, mise en proximité des artistes et des habitants, de la création et du mode du travail, propositions de modes de sociabilité et de cohésion sociale, prise en compte du public comme un acteur de sa ville

Toute entreprise culturelle peut difficilement être « photographiée », et analysée simultanément, au risque de laisser échapper ce qui constitue sa vitalité, son essence, voire son âme. Cette difficulté m'a semblé encore plus aiguë avec le Fourneau, dont la réalité évolutive se tisse en continu, portée par une implication humaine, affective et citoyenne très forte.

En choisissant d'observer le Fourneau à travers la question de la reconnaissance et de la légitimité je souhaitais non pas faire une photographie mais composer une image à partir de mes propres observations, de mes lectures et de mon expérience.

J'ai mesuré la difficulté de mettre en mots et surtout en concept la réalité mouvante et évolutive que représentent les arts de la rue et le Fourneau.

Pourtant une réalité concrète s'observe assurément, celle de l'existence d'un lieu de fabrique des Arts de la rue qui accueille des artistes à Brest, celle de l'emploi de dix salariés permanents et d'une équipe de techniciens intermittents du spectacle, enfin celle des spectacles et des artistes qui vont rencontrer le public sur tout le territoire. Sans oublier la dimension du multimédia comme outil transversal et mémoire vivante.

Comment rendre compte de ces réalités ? Comment traduire une aventure qui existe depuis plus de quinze ans entre une équipe, des artistes, un public et des institutions ? Sans doute manque t-il beaucoup d'images à cette étude, des vraies images cette fois, les nombreuses photos qui racontent à leurs façons ce que les mots s'épuisent à traduire ou disent autrement.

Qu'en est-il de la fidélisation du public qui a légitimé, après les artistes, l'engagement du Fourneau ?

En termes de fidélisation des publics, rien ne semble jamais acquis !

Si le Fourneau venait à disparaître pour n'importe quelles raisons hypothétiques, le public amateur des Arts de la rue, les mordus comme on dit au Fourneau, se mobiliseraient-ils ?

Il en va certainement de la nature même de cette disparition. En effet, les réactions seraient sans doute très différentes selon qu'il s'agisse d'une décision politique, d'un cas de force majeure ou d'une catastrophe naturelle. Quoi qu'il en soit il ne fait de doute pour personne que le terrain doit sans cesse être occupé tant cette "matière première" nommée public est éphémère.

Il est aussi nécessaire de rechercher des nouveaux financements , du côté de l'Europe en particulier. C'est mon rôle depuis peu au Fourneau. Un certain nombre d'activités et de projets, développés par le Fourneau, s'avèrent entrer dans le champ de l'éligibilité de plusieurs mesures européennes.

Selon le même scénario que pour la « scène conventionnée », le Fourneau s'aperçoit que ce qu'il développe sur le territoire et dans ses missions correspond à des critères énoncés et requis par quelques programmes européens. Les interlocuteurs interrogés jusque-là, tels que l'association Relais Culture Europe par exemple, ont confirmé ce constat. Alors que de nombreux porteurs de projets bâtissent des projets aptes à répondre scrupuleusement aux critères d'éligibilité, le Fourneau, à l'inverse, dénombre plusieurs mesures ou sous mesures correspondant précisément à ses axes et priorités de travail qu'ils conduit déjà.

Faire aboutir ces demandes de subventions des Fonds Structurels européens est l'un des gros chantiers du Fourneau pour les mois à venir.

Certainement aussi une nouvelle étape de reconnaissance et de légitimation !

## Bibliographie





## Ouvrages avec lesquels nous avons travaillé

Robert ABIRACHED, *La Décentralisation Théâtrale, Le Premier Age 1945 – 1958*, Editions Actes Sud Papiers, 1992.

Robert ABIRACHED, *La Décentralisation Théâtrale Les Années Malraux 1959 – 1968*, Editions Actes Sud Papiers, 1992.

Robert ABIRACHED, *La Décentralisation Théâtrale, Le Tournant 1968*, Editions Actes Sud Papiers, 1994.

Robert ABIRACHED, *La Décentralisation Théâtrale, Le Temps des incertitudes 1969 – 1981*, Editions Actes Sud Papiers, 1995.

Philippe CHAUDOIR, *La ville en scène, discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*, Editions L'Harmattan, Paris, 1996.

Jean CHOLLET et Marcel FREYDEFONT, *Les lieux scéniques en France, 1980-1995 - 15 ans d'architecture et de scénographie*, Actualité de la Scénographie Editions, Paris.

Jean CHOLLET et Marcel FREYDEFONT (textes réunis par), *Théâtres en ville, théâtres en vie*, actes du colloque européen organisé les 25 et 26 juin 1998 par l'association des théâtres à l'italienne, Edition L'Harmattan, Paris, 2000.

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Editions Bordas, Paris 1995.

Elena DAPPORTO, *Les Arts de la rue, portrait d'un secteur économique en pleine effervescence*, La Documentation Française, 2000

Pierre ESTOURNET et Bernard BEGADI, *Scènes de rue*, Editions Mermon, 1992.

Laurent FLEURY, *Max Weber*, Collection Que sais-je ?, Presse Universitaire de France, 2001.

Marc FUMAROLI, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, Editions de Fallois, 1992

Fabrice LEXTRAIT (rapport), *Friches, fabriques, squats, lieux intermédiaires : une nouvelle époque de l'action culturelle*, La Documentation Française, Paris, 2002.

*Le lieu, la scène, la salle, la ville*, textes réunis par Marcel FREYDEFONT, Etudes théâtrales, Louvain la Neuve, 1997.

*Le théâtre dans la ville* in « Les voies de la création théâtrale » n°15, Editions du CNRS, Paris, 1987.

*Le Théâtre*, sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY, Editions Larousse, 2001.

Giovanni LISTA, *La scène moderne*, Editions Carré, Paris, 1997.

Charles NUGUE, *Place de la Culture, Le Relais culturel d'Aix-en-Provence, 1970 – 1976*, Editions Gut et Mac, 2001

Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation Française, 1996

*Théâtre de rue : dix ans d'Eclat à Aurillac*, Editions Plumes/HorsLesMurs, Paris, 1995.

## Revues

Rue de la Folie, tous les numéros, Editions HorsLesMurs

Théâtre(s) en Bretagne n°9, *Des coulisses et des cintres*, 1<sup>er</sup> trimestre 2001

Théâtre(s) en Bretagne n°7, *Théâtre et patrimoine*, 3<sup>ème</sup> trimestre 2000

Théâtre(s) en Bretagne n°15-16, *Théâtre et territoire*, 2<sup>ème</sup> semestre 2002

AS Actualité de la scénographie - Architecture d'Aujourd'hui -

Technique et Architecture

Du Théâtre, Hors série n°5 « *La position du spectateur, aujourd'hui dans la société et dans le théâtre* »

## Orientation bibliographique : vers d'autres pistes de réflexion.

Charles GARNIER, *Le Théâtre*, Hachette, Paris, 1871, (réédit. Actes sud, le Méjean, 1990.)

Pierre PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782, (réédit. Minkoff Reprint, Genève, 1974)

Jacques POLIERI, *Scénographie*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.

Michel CHION, *Le Promeneur écoutant*, Paris, Plume, 1993.

René GUYOMARD, *Souvenirs d'un autre monde ; la vie quotidienne à Morlaix entre les deux guerres mondiales*, Editions du Rosen.

ROY Alain, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Actes Sud Papiers, Paris 1993

Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Librairie Théâtrale, Paris, 1944.

## Annexes

Synthèse et structure de l'enquête sur le public du FAR, festival des Arts de la rue de Morlaix, réalisée en 2002.

Carte des lieux de fabrique

Carte des compagnies accueillies en résidences en 2002

Le témoignage de Yffic, le gardien du Fourneau

Le témoignage de Vincent Dréano, journaliste

Les objectifs 2003, 2004 et 2005 de la « scène conventionnée »

## 1. Enquête sur le public du festival des Arts de la rue de Morlaix

Je tiens à rappeler que cette enquête ne prétend pas fournir une photographie exacte, si tant est qu'on puisse en faire une, du public du festival de Morlaix durant l'été 2002. Il n'y a pas de réalité objective préexistante à l'enquête et indépendante du regard porté sur elle. Autrement dit notre interprétation des résultats n'a pas de valeur objective ni scientifique. Elle traduit simplement des tendances, des orientations qui peuvent participer à une réflexion globale sur le festival de Morlaix, son rayonnement et son devenir.

### La méthode

La passation du questionnaire s'est faite dans trois contextes différents :

- aux terrasses des cafés
- sur les lieux de spectacles avant et après une représentation.
- dans les rues

J'ai donc tenté de répartir les personnes interrogées selon trois critères : les individus extérieurs au flux (momentanés ou permanents), les individus en devenir imminent de spectateurs ou en phase de "sortie" et enfin les individus intégrés appartenant à un flux, à une destination.

#### 1.1. Analyse des données : proposition d'une synthèse

##### 1.1.1. Provenance du public

Le Far n'est pas un festival « pour touristes », puisque 57 % du public provient de la région Bretagne et majoritairement du Finistère (non-réponse 7 %).

*Europe 4%*

*France 32%*

*Bretagne 57 % (dont 52 % du Finistère)*

En décomposant la population du Finistère on distingue trois secteurs essentiellement concernés.

*Morlaix 40%*

*Pays de Morlaix (sans Morlaix) 35%*

*Brest et Pays de Brest 18%*

Ces résultats confirment d'influence de deux phénomènes.

D'une part le Mai des Arts dans la rue et les résidences de création en Pays de Morlaix incitent un public qui ne se sentait pas concerné jusque-là, à franchir le pas, à prendre confiance pour venir découvrir d'autres spectacles Arts de la rue au FAR. Le terrain inconnu voire hostile devient plus familier. D'autre part le public brestois et de la région brestoise est un public qui dispose d'une culture Arts de la rue, soit par le Fourneau actuel (les plus jeunes), soit par Grains de Folie (spectateurs plus âgés et nostalgiques). Ses pratiques artistiques et sa fréquentation culturelle sont plus nombreuses.

### 1.1.2. Age, situation actuelle et profession désignée

76 % du public se répartit harmonieusement entre les 20 et les 50 ans. Cette répartition se retrouve dans la population de Morlaix et du Pays de Morlaix à la différence de celle de Brest qui comprend un plus fort taux de 20-30 ans.

Le festival est fréquenté en nette majorité par une population active et que les étudiants, retraités et demandeur d'emploi réunis n'atteignent pas les 20 %. Non-réponse-2,3 % et autre 6%

*En activité 73%*

*Étudiants 12%*

*Retraités 6,5%*

*Demandeur d'emploi 1%*

Les résultats qui se dégagent de la profession désignée traduisent assez fidèlement la situation de l'emploi à Morlaix avec l'hôpital et les structures médico-sociales qui fournissent une grande partie des professions dites intermédiaires.

*Professions intermédiaires 57%*

*Cadres et professions intellectuelles 19%*

*Employés 13%*

*Ouvriers 7%*

*Artisans, commerçants, chefs d'entreprise 3%*

*Agriculteurs 1%*

### 1.1.3. Venir au Far, avec qui et pourquoi faire ?

On vient majoritairement à Morlaix comme au théâtre, avec l'intention de voir des spectacles repérés sur le programme ou annoncés dans la presse : (non-réponse 7 %)

*70 % viennent voir un à trois spectacles dans leur totalité*

*dont (41 % au moins 1 spectacle – 28 % au moins trois spectacles)*

*31 % se laisse aller au hasard, en grappillant*

50 % des spectateurs, toutes provenances confondues se disent être « des habitués » du festival ce qui démontre une fidélité et une affectivité certaine. C'est une population attirée par la convivialité de l'événement, la dimension humaine de la manifestation et son accessibilité à tous les publics. On préfère venir au Far d'abord entre amis, puis en famille et enfin en couple. Non-réponse 1,1%

*Entre amis 38,8%*

*En famille 31,3%*

*En couple 21,3%*



*Seul (e) 7,5%*

Découvrir des spectacles, partager des émotions, vivre l'espace public autrement sont les trois variables les plus citées pour la question « quelles sont vos principales attentes à l'égard du festival ».

Si la musique reste le genre de spectacles que le public préfère voir dans l'espace public, le théâtre, la poésie, le mime et le conte viennent tout juste après. L'aspect plus saltimbanque des Arts de la rue (cirque, funambules, comiques, acrobates) vient en troisième.

#### 1.1.4. Les pratiques culturelles du public du Far

Il est étonnant de constater que 50 % du public interrogé n'exerce aucune pratique artistique en amateur. Globalement c'est un public qui va peu au théâtre. Mais si on croise la fréquentation culturelle avec la provenance du public on constate une différence importante entre le public originaire de Brest et celui de Morlaix. À la question allez vous voir d'autres spectacles (de rue ou autre) le reste de l'année ?

*Régulièrement ou souvent : 23,6 % Morlaix – 47,6 % Brest*

*De temps en temps : 49,4 % Morlaix – 42,9 % Brest*

*Rarement ou jamais : 27,1 % Morlaix – 9,5 % Brest*

#### 1.1.5. Un festival où l'on apprend à découvrir ses goûts

Les philosophes et les sociologues distinguent trois approches de la notion de goûts. Les goûts comme produits de la socialisation, comme expression de styles de vies ou comme manifestation d'une différence.

Il semble possible de retrouver au Far ces trois types d'approches.

Quel est ce public qui voit peu ou jamais de spectacles ? C'est un public qui a priori ne possède pas les codes d'accès à la "culture cultivée". Le Festival de Morlaix, dans sa dimension humaine, sa variété des propositions et son occupation scénographique de la ville permet à ces individus de se familiariser avec un champ artistique qui ne dépend pas de l'apprentissage des valeurs esthétiques ou culturelles qui relèverait du

“devoir d’aimer“ et qui hiérarchiserait l’accès à la culture. Au Far l’accès à la culture se fait par les rencontres, par la comparaison, par la liberté de circulation, par la familiarisation du jugement personnel qui participe d’un **processus de socialisation**. Le spectateur se sent possesseur d’une capacité de jugement qu’il n’aura jamais à l’opéra par exemple.

J’ai indiqué plus haut comment les résidences de création dans les communes ainsi que Le Mai des arts dans la rue avaient incité un public rural et souvent complexé culturellement à venir au festival.

Les critiques artistiques qui s’intéressent aux Arts de la rue appellent souvent de leurs vœux des spectacles qui prendraient plus en compte les enjeux spécifiques (et esthétiques) des Arts de la rue, sous entendu que ces enjeux soient identifiés et connus par les experts. Cela ne risquerait-il pas à nouveau d’exclure un public dont le plaisir ne repose pas sur la conformité des spectacles aux enjeux artistiques des Arts de la rue mais sur la liberté d’accès de leur jugement de goûts à travers la multiplicité des propositions. À travers cette revendication des spécialistes n’assiterait-on pas au besoin de manifester une différence, au besoin de se distancier de cette population précédemment évoquée<sup>83</sup> ? L’appréciation esthétique ou le beau nécessiterait alors les moyens du déchiffrement ?

Je pose enfin l’hypothèse que la population, fortement représentée par les professions intermédiaires, expriment par son choix des Arts de la rue un style de vie, **un habitus**<sup>84</sup>, générateur de pratique qui associent représentations (ce qu’évoquent pour eux les Arts de la rue) et comportements (liberté d’accès, déculpabilisation).

Pour conclure sur ce chapitre, rien de tout ce que nous venons de dire ne représente la réalité puisque notre enquête ne prend pas en compte la multiplicité des cas particuliers. Il s’agit simplement d’un ordonnancement subjectif du réel associé à des familles de pensées sociologiques.

---

<sup>83</sup> Phénomène dont parle Sartre dans la critique de la raison dialectique, la bourgeoisie qui se distingue de l’ouvrier en dominant le naturel, en devenant un être de culture.

<sup>84</sup> Terme employé par Max Weber et repris par Bourdieu. L’habitus c’est l’extériorisation de l’extérieur intériorisé, c’est le produit du passé, de la socialisation.

Ensuite, comme n'a cessé de le souligner Max Weber, philosophe et sociologue allemand (1864 – 1920), dans toute son œuvre, il faut s'attacher au sens ou à la signification que les individus donnent à leurs actions. Les raisons de l'acteur sont très importantes.

## 2. La structure de l'enquête

### 1 – Etes-vous un(e) habitué(e) du FAR (Festival des Arts de la Rue) de Morlaix ?

Oui

Non

Depuis quand...

Autre

### 2 – Vous y étiez ou vous y serez?

Le 17 juillet

Le 31 juillet

Le 14 Août

Le 24 juillet

Le 7 Août

### 3 – Suivez-vous la programmation de la soirée :

- Le plus possible, (au moins 3 spectacles)  En grappillant
- En partie, (mais au moins 1 spectacle en entier)  Au hasard
- Autre (précisez)

### 4 - Ordonnez de 1 à 3, les principales satisfactions que vous recherchez dans ce festival ?

...Faire un repas convivial

... Vivre l'espace public autrement

...Écouter de la musique  
connaissances

... Retrouver des amis ou

...Découvrir des spectacles

... Voir ou rencontrer des artistes

...Partager des émotions

... Boire un coup

...Flâner dans les rues

... Autre (précisez).

### 5 – En tant que spectateur, que pensez-vous des spectacles que vous avez vus au FAR ?

.....

**6 – Quels types de spectacles préférez-vous voir dans l'espace public ?**

.....

**7 - Quelle a été votre principale source d'information sur le festival ?**

- |                                    |  |  |
|------------------------------------|--|--|
| <input type="checkbox"/> Programme | <input type="checkbox"/> Réseau associatif | <input type="checkbox"/> Radio,<br>télévision :..... |
| <input type="checkbox"/> Affiche   | <input type="checkbox"/> Bouche-à-oreille  | <input type="checkbox"/> Presse écrite : .....       |
|                                    | <input type="checkbox"/> Internet : .....  | <input type="checkbox"/> Autres                      |

**8 - Savez-vous qui s'occupe de la programmation de ce festival ?**

- Oui       Non      Si oui, précisez :  
Autre réponse :

**9 - Allez-vous voir des spectacles (de rue ou autres) le reste de l'année ?**

- |  |  |                                 |
|--|--|---------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Régulièrement | <input type="checkbox"/> De temps en temps | <input type="checkbox"/> Jamais |
| <input type="checkbox"/> Souvent       | <input type="checkbox"/> Rarement          |                                 |

**Précisez le genre de ces spectacles :**

- |                                 |  |                                  |
|---------------------------------|--|----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Danse  | <input type="checkbox"/> Théâtre       | <input type="checkbox"/> Musique |
| <input type="checkbox"/> Cirque | <input type="checkbox"/> Art de la Rue | <input type="checkbox"/> Autre   |

**10 - Avez-vous actuellement une pratique artistique amateur ?**

- |                                   |  |                                      |
|-----------------------------------|--|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Théâtre  | <input type="checkbox"/> Musique               |                                      |
| <input type="checkbox"/> Peinture | <input type="checkbox"/> Danse                 | <input type="checkbox"/> Non, aucune |
| <input type="checkbox"/> Chant    | <input type="checkbox"/> Autre (précisez)..... |                                      |

- 11 - Vous êtes :**     Un homme       Une femme

**12 - Votre âge ? .....**

.....

**13 -Votre lieu d'habitation ?**

**14 - Avez-vous des enfants ?**

Oui

Non

âge(s) :

**15 - Exercez-vous une profession ?**

Oui (laquelle).....

**Ou bien vous êtes :**

Étudiant

Retraité

(dernier emploi occupé).....

Au foyer

À la recherche d'un emploi

(lequel).....

Autre.....

**16 - Etes-vous venus :**  Seul(e)

En couple

Autre...

Entre amis

En famille

**C – Vos remarques personnelles :**

.....