

UNIVERSITE BRETAGNE OCCIDENTALE

UFR LETTRES ET SCIENCES SOCIALES

MASTER 2 MANAGEMENT DU SPECTACLE VIVANT

Le rôle des lieux de fabrication
dans la structuration des arts de la rue :
Enjeux, limites, perspectives

Soutenu par Amélie SOUCHARD

Sous la direction de Mme Chantal GUITTET

Novembre 2006

Je remercie Chantal GUITTET, directrice de ce mémoire, pour ses conseils et ses relectures.

Je tiens aussi à vivement remercier l'ensemble des professionnels des arts de la rue qui ont contribué de près ou de loin – sans parfois même le savoir – à la réalisation de ce mémoire et tout particulièrement Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*, pour sa disponibilité, son écoute et ses attentives relectures.

Enfin, un grand bravo à toute l'équipe du *Fourneau* avec laquelle mes quatre mois de stage furent un réel plaisir.

Avant-propos	p. 5
Introduction	p. 6
<u>PREMIERE PARTIE - LES ARTS DE LA RUE: DE L'AUTO PROCLAMATION A LA RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE, UN SECTEUR EN VOIE DE STRUCTURATION</u>	p. 9
I – DE LA DEMARCHE IDEOLOGIQUE A L'ACTE ARTISTIQUE	p. 10
1.1. Les filiations artistiques et politiques de l'intervention culturelle dans l'espace public	p. 10
1.2. La naissance des « arts de la rue » : une démarche engagée	p. 20
1.3. Les arts de la rue : vers une affirmation et reconnaissance artistiques	p. 28
II – LES ARTS DE LA RUE EN QUETE DE LEGITIMITE ET DE RECONNAISSANCE : UN DESIR DE STRUCTURATION	p. 34
2.1. De l'émergence à la reconnaissance	p. 34
2.2. Un secteur en voie de structuration professionnelle : les enjeux de la Fédération	p. 38
III – UNE PROGRESSIVE RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE : DES ANNEES 1980 AU TEMPS DES ARTS DE LA RUE (2005-2007)	p. 41
3.1. Les années 1980 : une reconnaissance difficile	p. 41
3.2. Les années 1990 : une reconnaissance plus affirmée	p. 44
3.3. Les années 2000 et « le Temps des Arts de la Rue » : une attention ministérielle plus visible	p. 49
<u>DEUXIEME PARTIE - LES LIEUX DE FABRICATION, MOTEURS DE LA STRUCTURATION DES ARTS DE LA RUE</u>	p. 54
I – LA PRECARITE DE L'ECONOMIE DES ARTS DE LA RUE ET SES CONSEQUENCES SUR LA CREATION	p. 55
1.1. La vente : le moteur de l'économie des arts de la rue	p. 55
1.2. Les festivals : un marché essentiel en terme de reconnaissance et de notoriété mais qui reste insatisfaisant	p. 62
1.3. L'impact de la fragilité économique des arts de la rue sur la création	p. 69
1.4. Le développement de pratiques économiques informelles	p. 73
II – LES LIEUX DE FABRIQUE COMME APPUI, SOUTIEN ET RENFORT AUX ARTS DE LA RUE	p. 77
2.1. Lieux de fabrique : de la « débrouille » à la reconnaissance	p. 77
2.2. Le paysage structuré des Centres Nationaux	p. 89
<u>TROISIEME PARTIE - LES CENTRES NATIONAUX DES ARTS DE LA RUE : ENJEUX, LIMITES, PERSPECTIVES</u>	p. 102
I – LES ENJEUX DES CNAR : L'APPLICATION DU TEXTE-CADRE (TEXTE DE REFERENCE) PAR LE FOURNEAU	p. 103
1.1. « La mission principale des Cnar est le soutien à la création »	p. 104
1.2. « Deuxième mission prioritaire : la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires »	p. 113
1.3. « Les CNAR participent à la reconnaissance et à la qualification des arts de la rue »	p. 117
II – LIMITES ET PERSPECTIVES DES CENTRES NATIONAUX DES ARTS DE LA RUE	p. 125
2.1. Les limites des CNAR	p. 125
2.2. Les perspectives : tentative de mise en parallèle de la production et de la diffusion des théâtres subventionnés avec celles des CNAR	p. 133
Conclusion	p. 143
Bibliographie et sources Internet	p. 146
Sommaire des annexes	p. I
Table des matières	p. XXXVIII

AVANT-PROPOS

Par cet avant-propos, je souhaite préciser la démarche qui m'a conduite à aborder la problématique de la place et du rôle des lieux de fabrication dans la structuration des arts de la rue. Un stage au sein de l'équipe organisatrice du festival *Viva Cité* à Sotteville-lès-Rouen m'a offert un premier contact « professionnel » avec les arts de la rue, une première approche suite à laquelle l'envie ne m'a plus lâchée de poursuivre dans cet univers artistique. Puis, la rédaction d'un mémoire traitant du difficile compromis entre « l'exigence artistique et la précarité économique des arts de la rue » m'a tout naturellement menée à prendre conscience du rôle central des lieux de fabrication dans le paysage des arts de la rue. Leur place paraissait indispensable pour sortir du cercle vicieux « précarité économique, baisse d'exigence artistique, manque de reconnaissance, précarité etc. ». Cette hypothèse de départ a pu être mise à l'épreuve par une expérience concrète, un stage très enrichissant au sein du *Fourneau*, Centre National des Arts de la Rue : à cette occasion, j'ai pu appréhender le rôle pivot de cette structure en ce qui concerne l'accompagnement à la création, le soutien financier, le conseil en administration et en production pour les compagnies. La place essentielle d'un tel lieu s'affirme aussi dans le développement culturel sur le territoire, la diffusion des arts de la rue... l'affirmation de tout un secteur.

Ainsi, l'envie de me pencher plus assidûment sur cette question de la structuration des arts de la rue et sur le rôle à jouer par les lieux de fabrique dans cette structuration, m'a menée à la rédaction de cette étude. Si quelques parties du développement s'attacheront plus particulièrement à exposer et analyser les fondements esthétiques, politiques ou économiques des arts de la rue, la tentative générale de ce travail est de rester, le plus possible, ancré dans la réalité, au plus proche de l'actualité. Lectures, rencontres, entretiens, stages, présence sur les festivals m'ont offert une approche concrète de cet univers artistique et de ce secteur professionnel.

INTRODUCTION

« Théâtre de rue », « arts de la rue », « arts dans la rue », « arts publics »... Les artistes jouent-ils dans « l'espace public » ou dans « l'espace urbain » ? Les variations terminologiques sont légion et font débat. Les nominations de ces interventions et de leurs espaces d'expression évoluent en même temps que se diversifient les démarches. « On joue dehors parce qu'il fait froid à l'intérieur »¹... Voici comment pourrait être résumé l'engagement militant des artistes de rue dès l'origine du mouvement. Ils remettent en cause le rapport au public totalement sclérosé par la coupure scène/salle des lieux traditionnels de théâtre. La rue, scène politique, est interrogée comme espace de parole et d'expression, elle est prétexte à la rencontre entre l'artiste et le public dans une annulation des rôles réciproques.

Depuis l'effervescence contestataire des années soixante-dix, les arts de la rue se sont aujourd'hui transformés en un vaste mouvement polymorphe où la dimension artistique s'affirme de plus en plus. La verve contestataire semble moins prégnante qu'auparavant et laisse davantage de place à l'exigence artistique. Les arts de la rue s'affirment progressivement comme un mouvement artistique à part entière au point que la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles) veut aujourd'hui mettre en lumière les « caractéristiques et l'impact de ces esthétiques sur la création du spectacle vivant »². Très récemment, *HorsLesMurs* (association nationale pour le développement des arts de la rue et les arts de la piste) vient d'éditer un DVD sur les « esthétiques des arts de la rue ». Outil de sensibilisation et de promotion, ce DVD propose un large panorama de la diversité artistique du mouvement...

Incontestablement, les arts de la rue cherchent à s'identifier, à s'affirmer au sein de la création contemporaine dans le but avoué et légitime d'obtenir une reconnaissance jusqu'à présent laborieuse auprès des institutions. Cet objectif devient progressivement réalité : 2 février 2005. Lancement du Temps des Arts de

¹ Déclaration de Bruno SCHNEBELIN (de la compagnie *Ilotopie*) faisant ainsi une critique aigüe de l'embourgeoisement des théâtres.

² « Comité national de pilotage du Temps des Arts de la Rue – bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007 », point presse du 6 avril 2006, p. 16

la Rue. Renaud DONNEDIEU DE VABRES, ministre de la Culture et de la Communication lance un plan triennal afin de « franchir un nouveau cap et de projeter l'avenir des arts de la rue dans la poursuite de ce qui a été construit et le développement de nouvelles perspectives »³.

Cette récente mesure vient non seulement asseoir et confirmer le cheminement vers la reconnaissance des arts de la rue mais aussi alimenter le processus de structuration des arts de la rue.

« La charpente, la composition, l'organisation, la configuration, le réseau, l'armature, l'ossature... » qualifient la structure, élément fondamental du processus de structuration. Les arts de la rue prennent appui sur ces concepts et idées pour envisager leur mouvement comme « un groupement de différentes parties qui permettent la cohésion d'un ensemble »⁴. C'est seulement depuis une quinzaine d'années que les éléments de structuration de ce mouvement sont visibles. La Fédération, association professionnelle des arts de la rue créée en 1997, en est l'illustration concrète. Pourtant, elle n'est pas la seule. D'autres éléments, non moins efficaces mais jusqu'à aujourd'hui restés dans l'ombre, loin des regards des pouvoirs publics prennent une part active dans l'organisation du mouvement : il s'agit des lieux de fabrication. Dans les années 1980, une génération de créateurs, d'« artistes ou de passeurs passionnés »⁵, s'est emparée de friches abandonnées ou bien a construit des bâtiments pour y concevoir des abris pour artistes. Espaces de stockage ou de répétitions, ces lieux se sont régulièrement multipliés sur tout le territoire. Leur nécessité s'est imposée au fil des années au point que le Temps des Arts de la Rue leur consacre alors une de ses principales mesures.

Dans quelle mesure, ces lieux de fabrication sont-ils des éléments indispensables à la structuration des arts de la rue ? De quelle place disposent-ils dans le paysage actuel des arts de la rue ? Quel rôle primordial jouent-ils dans le processus de structuration et de professionnalisation du mouvement ?

³ Le « Temps des arts de la rue », présentation par Renaud DONNEDIEU DE VABRES, 2 février 2005, Marseille

⁴ LE PETIT ROBERT, dictionnaire de la langue française, Paris, 2003, p. 2 497 – Définition de structure, structuration

⁵ D'après Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*

Dans la première partie de ce travail nous allons chercher à discerner dans quelle mesure les arts de la rue sont un mouvement en voie de structuration : quelle est la nécessité d'une structuration et quelles en sont les modalités ? Quels éléments – depuis la détermination des arts de la rue à intervenir dans l'espace public jusqu'à la préoccupation artistique qui est la leur aujourd'hui – concrétisent l'élaboration de cette structuration ? De quelle façon ce mouvement artistique en quête de légitimité et de reconnaissance manifeste-il son désir de structuration ? En quoi les pouvoirs publics prêtent-ils une oreille plus attentive à ces aventures artistiques renouvelant la création contemporaine et mobilisant une palette de savoir-faire et d'interrogations ?

Il convient, dans un deuxième temps, de montrer en quoi les lieux de fabrication sont moteurs de la structuration des arts de la rue. Parce que la précarité économique du mouvement limite son désir d'exigence artistique, les arts de la rue ont développé des pratiques informelles, un système alternatif à celui du rare soutien public. Les lieux de fabrique constituent alors la première trame d'un réseau de pôles de production et de diffusion pour les arts de la rue offrant au mouvement un appui indispensable à la réalisation de ses créations. La reconnaissance de ces espaces par les pouvoirs publics en fait des éléments de visibilité incontestable pour tout le mouvement : c'est la naissance des Centres Nationaux des Arts de la Rue (CNAR), mesure principale du Temps des Arts de la Rue.

C'est à l'occasion de la troisième partie de cette étude que les enjeux des CNAR vont être analysés, à travers la mise en parallèle du texte-cadre et des axes de travail du *Fourneau*. Quelles sont, d'autre part, les limites que nous pouvons d'ores et déjà percevoir de ces Centres Nationaux ? Enfin, par une mise en perspective des modes de production et de diffusion des théâtres subventionnés, nous tenterons une approche en terme de perspectives pour ces lieux de fabrique désormais reconnus par l'Etat.

1^{ERE} PARTIE

Les arts de la rue :

de l'auto proclamation à la reconnaissance institutionnelle,

un secteur en voie de structuration

I – DE LA DEMARCHE IDEOLOGIQUE A L'ACTE ARTISTIQUE

Depuis plusieurs années et de manière récurrente, de nouvelles formes artistiques font leur apparition, que ce soit dans le champ du théâtre, de la danse, des arts plastiques, de la musique... Des formes qui ne correspondent plus aux modes de classification traditionnels. Elles sont alors qualifiées d'émergentes. Or, un temps de gestation est nécessaire pour qu'un mouvement artistique prenne pleine conscience de sa propre identité. Ces « cultures émergentes » ne surgissent pas brusquement, avec un propos cohérent plein de certitudes esthétiques quant à leurs pratiques. Ainsi, l'émergence des arts de la rue date du début des années 1970 ; période accueillant les premières apparitions d'artistes se reconnaissant, plus ou moins consciemment, comme appartenant à un collectif, celui identifié aujourd'hui par le terme « arts de la rue ».

Dans cette première partie, nous allons donc faire part de ce processus d'émergence des arts de la rue : la reconnaissance implicite d'une communauté d'actions se fonde, au début, sur le partage d'attitudes plutôt réactives à l'égard d'un théâtre ou d'un art conçu comme conventionnel. Puis, progressivement, d'une simple revendication d'un espace géographique comme lieu d'expression – la rue – le mouvement va s'affirmer artistiquement, par le biais d'écritures spécifiques.

1.1. Les filiations artistiques et politiques de l'intervention culturelle dans l'espace public

Pour être reconnus, les arts de la rue doivent d'abord se connaître. Ils doivent donc passer par une phase d'identification. Comme tout groupe qui se structure et se professionnalise, les arts de la rue tentent d'identifier leur histoire, ils sont en quête de filiations. Comment parvenir à construire une identité sans connaître son histoire, sans savoir d'où l'on vient ? Il semble donc nécessaire de commencer par là en interrogeant quelques grands mouvements artistiques permettant de fixer et d'analyser des points d'ancrage, des filiations artistiques et politiques qui ont donné naissance aux arts de la rue tels que nous les connaissons aujourd'hui.

1.1.1. Arts de la rue : la relation entre art et politique

Déjà, à l'époque antique, « mimes », jongleurs et conteurs se produisent à Syracuse (Italie) et en Grèce. Ce que l'on appelle aujourd'hui « arts de la rue »

semble puiser ses ressources aussi et surtout dans le Moyen-âge : pantomimes, funambules, bateleurs, saltimbanques se manifestent alors sur les places, à l’occasion de foires, dans les processions etc.

Dans toute l’Europe, au cours de cette époque, différentes formes de théâtre vont se déplacer du chœur à la nef des églises pour gagner le parvis⁶ puis la rue⁷. Ces événements festifs se retrouvent aussi au XIX^e siècle, lorsque Louis XVIII permet la réouverture de toutes les salles du Boulevard du Temple⁸. On peut voir jusqu’à vingt mille personnes se presser le long des théâtres pour assister aux parades qui sont autant d’échantillons de ce qui est présenté à l’intérieur. Les boulevards accueillent, sur des tréteaux, les funambules, les enfants de la balle avec les baraques foraines, entresorts, tournants et banquistes. Toutes les classes sociales se côtoient pour assister aux scènes satiriques d’actualité, aux pantomimes, aux acrobaties. Puis, hormis les moments privilégiés des foires (la foire du Trône), le XX^e siècle voit disparaître presque en totalité ces formes d’intervention de la vie urbaine qui réapparaîtront de façon assez inattendue dans les années 1970.

Nous n’allons pas faire une archéologie exhaustive de l’ensemble des manifestations festives qui ont pu exister sur l’espace public, d’autant plus que leur résurgence, depuis les années 1970, semble être d’un tout autre ordre. Elles rappellent la tradition mais sous de nouvelles formes en s’inscrivant essentiellement dans un contexte de crise urbaine, sociale et politique. Effectivement, en réponse à cette perte du lien social, les nouvelles formes d’interventions culturelles prennent le pari volontaire, à la fin des années 1960, d’un « déblocage » de l’ordre urbain par des actions susceptibles de recréer de la vie politique et sociale. Donc, loin de puiser leurs uniques références dans le renouvellement de la tradition festive, le mouvement des arts de la rue actuels a aussi des parentés avec les mouvements subversifs ou militants qui ont marqué l’histoire du XX^e siècle.

⁶ Fin XIV^e siècle, les « miracles » se déroulent sur les parvis des églises. Ces courtes pièces racontent la vie d’un saint ou simplement une « histoire » se terminant par l’intervention du Saint.

⁷ Fin XV^e siècle et première moitié du XVI^e siècle, les « mystères » se jouent sur la place publique, devant la ville entière.

⁸ De Louis XVI à la monarchie de juillet, le Boulevard du Temple connaît une grande vogue populaire : c’est un lieu de promenade et de divertissement, concentrant de nombreux cafés et théâtres. Il est baptisé « Boulevard du Crime » en raison des nombreux crimes qui étaient représentés chaque soir dans les mélodrames de ses théâtres.

Ainsi, c’est autour de la question d’un statut et d’un rôle de l’artiste face à la société que doit s’envisager une réflexion sur les fondements historiques des arts de la rue. Une approche en terme d’histoire des idées permet d’analyser les filiations politiques et artistiques des arts de la rue. Trois mouvements font référence : l’agit-prop, le *happening* et le théâtre radical. Ils ont en commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation privilégiée entre art et politique.

En parlant du théâtre et de son origine, Denis GUENOUN⁹, formule une thèse sur le sens minimal à donner à ce terme de « politique » : « la convocation, par appel public, et la tenue d’un rassemblement, quel qu’en soit l’objet est un acte politique. Par le rassemblement lui-même (qui, en tant qu’assemblée, contient tous les germes, développés ou non, du politique), et par sa publicité (« public » désigne d’abord selon ROBERT ce qui concerne le peuple pris dans son ensemble, la collectivité sociale et politique, l’Etat) »¹⁰.

Cette acceptation du politique est largement partagée par les acteurs du spectacle de rue. Elle lie deux protagonistes : l’art (le théâtre en l’occurrence) – comme manifestation d’une esthétique qui se donne à voir devant un public – et le politique comme rencontre d’un espace et d’une forme de regroupement social volontaire. Cette définition nécessite de rechercher dans les modes successifs d’intervention culturelle, les parallèles qui se sont établis entre le politique – « dans le sens grec de *polis*, cité, comme partage d’un espace commun et d’une responsabilité collective » – et l’artistique – « comme procès social, volontaire et engagé, de signification »¹¹.

Les arts de la rue en tant que lieu de rencontre entre l’art et le politique puisent leurs sources dans trois influences principales : l’agit-prop, le *happening*, le théâtre radical. Ces trois mouvements successifs¹² sont de réels moments de

⁹ Ancien acteur et metteur en scène au *Théâtre de l’Attroupement* qu’il fonde en 1975, Denis GUENOUN est aujourd’hui auteur dramatique et philosophe.

¹⁰ Denis GUENOUN, *L’exhibition des mots – une idée (politique) du théâtre*, Editions de l’aube, 1992, p. 93

¹¹ Philippe CHAUDOIR, *Discours et figures de l’espace public à travers des « arts de la rue » - La ville en scènes*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 32

¹² Nous nous appuyons, pour les développements qui suivent, en particulier sur l’ouvrage de Philippe CHAUDOIR, *op. cit.*, p. 33. Philippe CHAUDOIR est sociologue, Maître de Conférences à l’Institut d’Urbanisme de Lyon (Université Lyon 2 Lumière) et fait partie du laboratoire Villes : Espace et Société. Il est également

rupture significatifs dans la construction du mode d’interpellation, du discours et de l’esthétisme des arts de la rue.

1.1.2. L’agit-prop : la dimension politique

L’agit-prop, abréviation d’« agitation-propagande », est une technique de diffusion des idées révolutionnaires, notamment sur les lieux de travail, qui a été utilisée en Russie soviétique et en URSS après la révolution de 1917¹³. Ce mouvement est un exemple concret de lien entre art et politique dans un contexte d’agitation révolutionnaire.

En effet, dès les années 1920 en URSS, un courant bouleverse l’ensemble des arts qui vont s’emparer de la rue. Les logiques de l’interpellation, de la propagande politique trouveront dans le mouvement constructiviste¹⁴ un lieu d’expression. L’art s’y définit comme « une partie intégrante de la vie » pouvant apparaître sous forme d’affiches, de publicités, de journal vivant, de cabaret, cirque, théâtre, mais aussi dans l’organisation de la vie quotidienne : « fêtes et actions de masse, manifestations, aménagement matériel du quotidien, construction d’objets »¹⁵. Le metteur en scène Vsevolod MEYERHOLD est un cas exemplaire de ces formes d’expressions théâtrales. Il est, entre autre, à la direction du théâtre *Terevsat*, théâtre d’agit-prop jouant dans les usines, les gares, les prisons et sur les places. MEYERHOLD se donne un double rôle qui consiste à entretenir la ferveur révolutionnaire en préparant le public à la grande fête des *Intsenirovka*¹⁶ et à ouvrir la voie à un nouveau théâtre qui est la rencontre du théâtre populaire de rue et de l’avant-garde (en rupture avec ce qui précédait).

En France aussi, dès le début des années 1920, un théâtre militant, délibérément politique, se développe parallèlement. *Le Théâtre Fédéral* et *l’Etoile Rouge* (théâtre de la Jeunesse Communiste) se proposent d’être les porte-parole de la

membre de L’EDRESS (équipe de recherches et d’études en sciences sociales), laboratoire fondé en 1971 par Sylvia OSTROWETSKY.

¹³ LE PETIT LAROUSSE grand format, Paris, HER, 2000, p. 46

¹⁴ Le constructivisme est un courant artistique du XX^e siècle qui privilégie une construction plus ou moins géométrique des formes. Dans le constructivisme selon Tatline (peintre, sculpteur et architecte russe), l’artiste devient un ingénieur-producteur ayant la fonction sociale de participer à la transformation du monde.

¹⁵ Selon PLETNEV (président du Proletkut), cité in Christine HAMON-SIREJOLS, *Le constructivisme au théâtre*, Ed. du CNRS, Coll. Spectacles, histoire, sociétés, 1992

¹⁶ Les *Intsenirovski* sont des gigantesques spectacles de masse tels que *La prise du palais d’hiver* montée sur le lieu même de l’action par Nikolaï EVREINOV et qui regroupait 6 000 participants.

propagande du Parti Communiste sur le plan artistique. Le début des années 1930 voit la prolifération de groupes amateurs de théâtre ouvrier directement influencés par les thèses de l'agit-prop, telles qu'elles sont exposées par MEYERHOLD en URSS et par BRECHT en Allemagne. Par exemple, entre 1933 et 1936, le *Groupe Octobre* réunit des cinéastes, des comédiens et des écrivains dans un idéal antifasciste commun. Il donne des représentations dans des lieux variés : cours d'usines, magasins, cafés et à l'occasion de fêtes.

Sur le plan directement politique, ce n'est finalement que dans l'après 68 que se fait jour la volonté de jouer hors des espaces classiquement réservés au spectacle. En 1968, à Francfort-sur-le-Main, en Allemagne, est monté pour la première fois *Gaspard* de Peter HANDKE¹⁷ où l'auteur s'en prend au théâtre en tant qu'institution sociale : « Le théâtre engagé ne se trouve plus aujourd'hui dans les salles de spectacle... mais dans tous les lieux où la Commune [étudiante]... ridiculise la réalité en révélant ainsi la terreur que celle-ci exerce »¹⁸.

En France, Armand GATTI¹⁹ quitte à partir de 1973 le théâtre comme institution pour travailler dans les usines, les quartiers de ville, à la campagne ou encore dans les entrepôts SNCF de Kepler où il crée *Nous avons l'art afin de ne pas mourir de la vérité*. Il travaille aussi avec des jeunes en stage de réinsertion avec lesquels il réalise *Nous ne sommes pas des personnages historiques*, *Cinécadre de l'esplanade Loreto* etc. L'homme de théâtre et l'écrivain œuvre avec les opprimés, les laissés pour compte et crée un théâtre toujours original et dérangeant. Le *Théâtre du Soleil* d'Ariane MNOUCHKINE est en quelque sorte le porte-drapeau d'un théâtre de fête et de combat. Avec *1789* et *1793*, elle propose à un large public populaire, à la fois une fête et une réflexion sur l'histoire et la mythologie de la Révolution française.

¹⁷ La pièce *Gaspard*, selon Peter HANDKE, "montre comment, en parlant, on peut amener quelqu'un à parler ; elle pourrait aussi s'appeler Torture verbale". Au delà de toute visée politique, l'œuvre de Peter HANDKE est avant tout un réquisitoire contre la condition humaine. Son théâtre refuse l'héritage du spectacle traditionnel et du théâtre mimétique.

¹⁸ Philippe CHAUDOIR, *op. cit.*, p. 36

¹⁹ Armand GATTI (1924) : auteur dramatique et metteur en scène, il met au service de sa foi révolutionnaire toutes les ressources d'un théâtre militant. A partir de 1968, il a écrit des pièces pour ceux qui n'ont pas la parole (prisonniers, marginaux, chômeurs etc.).

Augusto BOAL refuse aussi, avec le *Théâtre de l'Opprimé*²⁰, l'enfermement du théâtre et la passivité du spectateur qu'il tient à impliquer dans son œuvre. Selon lui, les participants doivent, au contraire, transformer le cours du jeu. La représentation s'invente chaque fois sur les lieux mêmes de l'activité quotidienne (usines, villages, lycées...) à partir de situations concrètes proposées par l'assistance. Ce retour de l'agit-prop va encore se perpétuer quelques temps en France avec notamment la création de troupes telles que le *Théâtre à Bretelles*²¹. Issu d'un groupe d'intervention de musique de rue, cette formation originale (mi-fanfare mi-politique) se définit elle-même comme groupe d'agit-prop. Aussi, le *Festival du Théâtre Universitaire* de Nancy – lancé par Jack LANG en 1963 permet à ce mouvement de s'exprimer. La ville de Nancy rassemble les courants les plus novateurs d'un théâtre non institutionnel : les références viennent de la rue et de l'agitation politique qui s'y manifeste.

De l'Agit-prop, nous retiendrons qu'il inaugure un art conceptuel et comportemental, qu'il sollicite de l'artiste, mais aussi du public, un engagement politique et social articulé au quotidien. Il sort ainsi d'une logique contemplative du spectacle.

Au-delà de cette première dimension politique de l'intervention publique, un deuxième axe se dégage dans la filiation des arts de la rue, celui du *happening*.

1.1.3. Le *happening* : un art transdisciplinaire

La notion de *happening* réunit en fait un ensemble de termes tels que « performance », « event », « action » (pour les dadaïstes²² ou pour BEUYS²³),

²⁰ Augusto Boal (1931) développe jusqu'en 1964, à côté de mises en scène classiques, un théâtre populaire, de rue et contestataire. Les coups d'état successifs de 1964, puis de 1968 mettent fin à toute possibilité de pratiquer cette sorte de théâtre social, considéré comme une pratique subversive. En 1971, il publie *Le théâtre de l'opprimé* : « le théâtre de l'opprimé est théâtre dans le sens le plus archaïque du mot. Tous les êtres humains sont des acteurs (ils agissent !) et des spectateurs (ils observent !). Nous sommes tous des spect-acteurs. Ce livre est un système d'exercices (monologues corporels), de jeux (dialogues corporels) et de techniques de théâtre-image, qui peuvent être utilisés par des acteurs (ceux qui font de l'interprétation leur profession ou leur métier) aussi bien que par des non-acteurs (c'est-à-dire tout le monde !) ».

²¹ Le *Théâtre à Bretelles* a été créé en 1976 par Anne QUESEMAND et Laurent BERMAN. Les spectacles de la compagnie associent étroitement texte, graphisme et musique vivante avec le souci de laisser à chacun des trois éléments son existence propre de langage à part entière, sans qu'aucun d'eux ne soit jamais illustratif ni pléonastique.

²² Les dadaïstes appartiennent au mouvement Dada, mouvement artistique et littéraire créé en 1916 au cabaret voltaire à Zurich par Tristan Tzara. Ce mouvement, en récupérant les débris de la civilisation occidentale vise à détruire toutes les normes esthétiques et même le langage, réduit parfois à d'agressives onomatopées.

« concert » (pour le mouvement *Fluxus*), ou encore « environnement ». Pour tous, le choix du lieu et le coté éphémère de l'œuvre sont des paramètres essentiels dans la construction de cet art corporel. C'est en terme de méthodes d'interpellation, de techniques d'investissement de l'espace et surtout de confusion des genres artistiques que les *happenings* se rapprochent du spectacle de rue.

A partir de 1950, certains artistes renouent avec les ambitions de Marcel DUCHAMP et de DADA et mettent en avant un refus d'une forme esthétique au profit du contenu subversif. DUCHAMP, plutôt que de s'affilier à des tendances esthétiques spécifiques, prend le risque de l'anti-art avec ces *ready-mades*²⁴. Les dadaïstes quant à eux fonctionnent sur le mode de l'interpellation provocatrice et du croisement des champs disciplinaires. La confusion des disciplines, la réduction des frontières entre arts et techniques et l'utilisation de matériaux externes à l'art proposent une esthétique et une dramaturgie nouvelles où l'acteur est en communication véritable avec le public.

Donc, de ce désir de renouvellement apparaissent dès 1952, les *happenings* créés avec la participation de peintres (Alan KAPROW²⁵, Robert RAUSCHENBERG²⁶), de sculpteurs (Claes OLDENBURG²⁷), de musiciens (John CAGE²⁸, David TUDOR²⁹, LA MONTE YOUNG³⁰), de poètes (RICHARDS, Charles OLSEN) et de chorégraphes

²³ Joseph BEUYS (1921-1986) : selon lui, il n'existe pas de séparation entre la vie et l'art, et la créativité est l'un des éléments décisifs du changement social. BEUYS associe des « actions » à ses installations, à ses sculptures et à son engagement politique.

²⁴ Marcel DUCHAMP (1887-1968) réalise à partir de 1914 un nombre illimité de *ready-made* : objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste, proposant notamment une roue de bicyclette ajustée à un tabouret de cuisine (1913), un porte-bouteille (1914), un urinoir posé à l'envers et baptisé *Fontaine* (1917)...

²⁵ Allan KAPROW (1927) : il étudie d'abord la composition musicale avec John Cage puis en 1957, il crée exclusivement des environnements composés d'éclairages, d'odeurs, de sons électroniques et de matériaux insolites, tous fondés sur l'idée que l'art résulte de l'expérience.

²⁶ Robert RAUSCHENBERG (1925) : il souhaite briser l'illusionnisme spatial de l'expressionnisme abstrait et introduire un espace réel en trois dimensions. Travaillant à la charnière de l'art et de la vie, il exposa dans les années 1960 les objets eux-mêmes.

²⁷ Claes OLDENBURG (1929) : ses sculptures molles des années 1960, représentant des objets quotidiens, ainsi que ses sculptures monumentales d'objets « réels », installées dans des espaces publics, sont autant d'icônes du pop art.

²⁸ John CAGE (1912-1992) : à la fin des années 1930, il expérimente des sons inhabituels et compose avec des objets trouvés (boîtes de conserve...). *Music of changes* (1951) est sa première composition à utiliser le hasard, le silence et l'indétermination. Ami intime de DUCHAMP, il exerce une influence immense sur la jeune génération d'artistes.

²⁹ David TUDOR est un compositeur et pianiste américain né en 1926 à Philadelphie et mort le 13 août 1996 à New York

³⁰ LA MONTE YOUNG (1935) : il compose notamment *For brass* (1957), *Trio for Strings* (1958)... Dans ses blues microtonaux, le passage d'un accord à l'autre peut durer plusieurs heures. Il joue durant 6 heures 24 minutes à l'occasion de « La Monte Young 30-years Retrospective ». En 1990, il fonde le Forever Bleues Band.

(Merce CUNNINGHAM³¹). Les *happenings* estompent les clivages entre théâtre et société, entre art et vie. Pour Alan KAPROW – l’inventeur du terme *happening* – l’œuvre peut être modifiée par l’intervention du spectateur invité à agir sur des éléments volontairement dynamiques du décor quotidien de la vie urbaine (usines en friche, hall de gare, bord de mer etc.)³².

Les *happenings* procèdent de l’action immédiate, spontanée et évolutive. Ils sont construits à partir d’une sorte de scénario sur lequel viennent se greffer les réactions des participants.

Philippe CHAUDOIR propose dans sa thèse³³ un classement *happenings* en quelques grandes tendances qui explicitent en quoi ce mode d’expression influence les arts de la rue. Claes OLDENBURG appartient, avec Alan KAPROW, à un courant ludique et poétique. OLDENBURG considère le *happening* comme une grande fête où se modifie la relation de l’homme à l’objet.

Un second courant qu’on pourrait qualifier de « mental » est représenté par LA MONTE YOUNG et Georges BRECHT³⁴. Pour eux, c’est l’indétermination, l’accidentel qui constituent véritablement l’œuvre d’art dont l’objectif est de désorganiser durablement les habitudes du public.

Un troisième courant, plus politique, est constitué, entre autres, par Joseph BEUYS qui place le contenu de l’œuvre, sa charge perturbatrice avant tout critère esthétique. Il conçoit la politique comme l’art, c’est-à-dire requérant la participation de chacun en tant que facteur de créativité et de changement de la société.

³¹ Merce CUNNINGHAM (1919) : la danse est pour lui un « mouvement dans le temps et l’espace » et les processus aléatoires concourent à sa création chorégraphique. Il élabore une conception de la performance-spectacle où le créateur des décors, le compositeur de la partition et le chorégraphe travaillent de manière indépendante, chacun connaissant l’atmosphère générale de l’œuvre, mais non ses détails particuliers, et unifiant leurs éléments après seulement l’achèvement de leur ouvrage respectif.

³² Philippe CHAUDOIR, *op. cit.*, p. 41

³³ Philippe CHAUDOIR, *ibid.*

³⁴ Georges BRECHT est un des principaux représentants du courant *Fluxus*. Il montre que tout provient toujours des coïncidences et que nous devons savoir jouer avec le hasard. À nous de saisir l’événement (event). Il élabore les fondements d’un art minimum extrême, où la nouveauté comme la tradition ne peuvent exister, dans un monde seulement présent, exact, précis, ouvert à toutes les connexions.

Le mouvement *Fluxus*³⁵, en tant que tel, constitue une quatrième tendance, qu’on pourrait qualifier de sociologique. Ce mouvement – fondé par Georges MACIUNAS³⁶ – oppose la sacralisation de l’art à un esprit de contestation ludique. Des concerts, des environnements, des interventions variées, des *events* mettent en jeu l’espace et le temps concrets. Le cinquième courant est celui d’un art minimal. Il est représenté du point de vue musical par John CAGE (dont les musiques n’obéissent à aucune régularité), en chorégraphie par Merce CUNNINGHAM (qui supprime l’obligation d’exprimer une idée, un sentiment ou de raconter une histoire, en ayant recours au hasard) et en poésie par Charles OLSEN. Les « minimalistes » font avant tout de l’art mais leur démarche consiste à mettre en question le statut même de l’art, par l’intermédiaire d’œuvres fondées sur la répétition d’une forme abstraite et géométrique.

De multiples aspects rapprochent les *happenings* de l’univers artistique des arts de la rue : le souci d’intégration de la réalité sociologique, le processus de déconstruction narrative, la logique du choc émotionnel, le sens de l’événement et de l’interpellation. La rencontre fusionnelle d’arts majeurs qui se combinent dans un espace évolutif et la prise en compte des spectateurs qui participent au même titre que les acteurs sont les principaux points communs.

1.1.4. Le théâtre radical : la dualité dedans/dehors

Un troisième axe est celui du théâtre radical nord-américain. Celui-ci trouve son origine, en 1961, avec la création de la *San Francisco Mime Troupe* aux Etats-Unis (le groupe tient d’ailleurs à qualifier ses actions de « théâtre guérilla »³⁷). Le théâtre radical est d’abord un théâtre hors théâtre, hors du cadre des institutions théâtrales fixes. Il remet en cause le rôle du théâtre « officiel » dans la société, le système auquel il appartient et les formes dramatiques traditionnelles. Sa spécificité réside donc dans un mode d’investissement de lieux de plus en plus divers. Ce mouvement s’appuie sur des groupements politiques, des mouvements

³⁵ *Fluxus* : mouvement artistique apparu en Europe en 1961. Il reprend les idées dada et néodada de mise en question des normes artistiques et des relations entre le créateur et le spectateur par des interventions ou *happenings* publics faisant appel au son (qui sera ensuite exclu) et à l’image.

³⁶ Georges MACIUNAS (1931) : il forge le terme de « Fluxus » pour décrire le corpus grandissant d’œuvres réalisées en collaboration par de nombreux artistes travaillant à l’époque dans les techniques de la performance, de l’art conceptuel et de la nouvelle musique, et dont le propos central est de combler le fossé entre l’art et la vie. En 1960, il fonde la galerie AG.

³⁷ Ronny DAVIS, « Le théâtre de guérilla », in *Partisan* n°36, février-mars 1967, p. 12

syndicaux ou encore les luttes de communautés culturelles. Il apparaît dans un contexte où l’Amérique est traversée par de nombreux bouleversements (marches pour les Droits Civiques, la guerre du Viêt-Nam...). Pendant toutes ces années de mutations profondes, ce théâtre militant et expérimental va devenir à la fois un théâtre politique de prise de conscience, de revendication et un instrument de réflexion et d’analyse. En 1962, la *San Francisco Mime Troupe* présente des sketches dans les parcs et les rues. Elle commence à jouer dehors, dans les jardins publics, c’est-à-dire à procéder à une véritable prise en considération de l’espace public. Le *Bread and Puppet Theater* utilise les marionnettes géantes, dans le style des mannequins de carnaval, pour réaliser sur la place publique des spectacles d’agitation politique et sociale. Un mode d’interpellation qui n’est pas sans rappeler le *Géant tombé du ciel* où *Royal de Luxe* promène son immense pantin pour la première fois dans les rues du Havre et de Nantes en 1993. Par sa seule présence, le personnage grandiose nous métamorphose en lilliputiens, faisant basculer l’espace du conte dans l’espace de la ville. En outre, la dimension manipulatrice des marionnettes prête à un double sens provocateur dont certains artistes du théâtre de rue d’aujourd’hui vont se saisir comme l’*Illustre Famille Burattini*³⁸, experte en provocation et manipulation. Dans les années 1960 toujours, différents mouvements radicaux, et parmi eux les groupes ethniques, utilisent le théâtre comme moyen de propagande et d’agitation (*Teatro Campesino*, le *Théâtre libre du Sud*...). Le théâtre sort de ses murs et va dans la rue. Comme pour l’agit-prop, ce théâtre se déploie en direction d’une population tenue à l’écart de la vie politique et culturelle. Il se veut lieu de réflexion, d’analyse, d’expérience, de fête et de retour à la tradition des pays d’origine. C’est un théâtre d’affirmation identitaire qui clame le droit à la différence. Avec son point de vue politique radical, le *Living Theater*³⁹ reste une des principales troupes de la mouvance. A travers ses différentes manifestations, elle met en place un théâtre au croisement de l’acte politique et du geste sacré. Au centre de son

³⁸ La compagnie de théâtre forain l’*Illustre Famille Burattini*, dirigée par Gérard GUYON, s’inspire de la tradition de l’entresort. En utilisant la parodie, le merveilleux, les effets spéciaux et autres trucages décalés, elle s’approprie et réinvente les contes de fées et les grands mythes de la littérature dans l’indiscipline et l’interdisciplinarité.

³⁹ *Living Theater* est une compagnie de théâtre américaine fondée par Julian BECK et Judith MALINA (1947). Constitué en communauté, le *Living Theater*, après son départ des Etats-Unis (1963), se produit en Europe où il précise ses principes de création collective et de rapport entre acteurs et spectateurs, inclus dans la représentation. Conjuguant la mysticisme et l’anarchie, la troupe assigna au théâtre un rôle de contestation permanente et de foyer de la non-culture (*Paradise Now* en 1968).

approche, ce n’est ni le texte, ni la réalisation scénique d’un spectacle, mais plutôt la libération de l’acteur par la rencontre avec le spectateur.

Ces divers groupes artistiques ont une approche qui consiste à imposer l’autonomie de la mise en scène au détriment du texte : les scénographies, les masques, la musique, l’expression corporelle, les marionnettes jouent le premier rôle. C’est encore le *Festival du Théâtre Universitaire* de Nancy qui les fera connaître en France.

Même si l’influence n’est pas directe, un rapprochement est à noter entre l’émergence du spectacle de rue en France et le théâtre radical en ce que la technique de celui-ci « réside dans l’engagement et la compréhension de la nature politique de la réalité »⁴⁰. De plus, le théâtre radical met en œuvre de nouvelles formes expressives dans le contexte de la rue, en dehors des scènes traditionnelles. Enfin, le primat de la mise en scène sur le texte et l’immédiateté du choc émotionnel sont communs au théâtre radical et aux arts de la rue.

Sous l’influence de ces différentes expériences artistiques que sont l’agit-prop (et sa notion propagandiste), les *happenings* (et leur dimension événementielle) et le théâtre radical nord-américain (en toute radicalité), les contours des interventions culturelles en espace public se dessinent progressivement. Les arts de la rue trouvent en ces filiations des bases solides, susceptibles de fonder leur identité, une identité fondée, dans un premier temps, sur un engagement très prégnant.

1.2. La naissance des « arts de la rue » : une démarche engagée

1.2.1. Les nouveaux saltimbanques : de multiples esthétiques réunies par un état d’esprit commun

Les années 1970 marquent un véritable tournant dans l’histoire des filiations artistiques et politiques des « arts de la rue ».

A cette époque, se côtoient dans la même rue des genres esthétiques très différents, voire même opposés. Des formes de théâtre « militantes » conjuguant

⁴⁰ Selon Ronny DAVIS, directeur de la *Mime Troupe*

idéologie et esthétique sont encore largement présentes⁴¹. Très influencées par le théâtre-mouvement, le théâtre radical, d’intervention, d’agit-prop etc., leurs objectifs visent une réaction immédiate du public – acquise par la provocation esthétique – ou bien une prise de conscience du spectateur qu’elles obtiennent par la distance critique. Ces formes évoluent dans la rue et partagent cet espace avec d’autres formes d’interventions issues de la tradition populaire et saltimbanque. Ces artistes acrobates, bateleurs prennent partie, quant à eux, pour une sorte de résistance à la modernité souvent vécue comme élitiste et obscure pour le grand public. Enfin, une nouvelle génération d’artistes de rue – en décalage avec cette tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu, que Michel CRESPIN⁴² appelle des « cagnes-trottoirs » – va construire ses propres références artistiques. Nourrie par le climat de contestation générale, elle se trouve en phase avec les interrogations du moment et recherche un terrain d’expression correspondant à ses idéaux politiques. Ces artistes désirent unir l’art et la vie, les préoccupations sociales et la fête⁴³. Ce sont les « nouveaux saltimbanques »⁴⁴ à la fois intrigués par le radicalisme de l’expérimentation et solidaires des derniers saltimbanques. Ainsi, dans des domaines très diversifiés, le *Palais des Merveilles* de Jules CORDIERE (dès 1971), *Le Puit aux Images* de Christian TAGUET (1973), le *Cirque Aligre*, *Théâtricide* (fondé par Michel CRESPIN en 1972), le *Théâtre de l’Unité* (formé dès 1968 par Jacques LIVCHINE et Edith RAPPOPORT), le *Théâtre à Bretelles*, des pyrotechniciens comme ceux du *groupe Éphémère...* font partie de ces « pionniers ». Leurs spectacles revisitent les traditions foraines et carnavalesques, la chanson des rues, le cirque...

En 1973, Jean DIGNE, alors directeur du théâtre municipal d’Aix-en-Provence, leur offre un territoire en créant le festival *Aix, ville ouverte aux saltimbanques*. Cette manifestation est un moment charnière : comme son nom l’indique, elle ouvre la ville à une pratique qui trouve ainsi droit de cité et en quelque sorte, son statut artistique. L’événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales et festives de leurs champs respectifs et de découvrir de nouveaux

⁴¹ Floriane GABER, « Les arts de la rue dans les années 70 », in *Rue de la Folie* n°8, p. 20

⁴² Michel CRESPIN est le fondateur, en 1983, de *Lieux Publics*, Centre National de Création des Arts de la Rue.

⁴³ Nous pouvons retrouver les mêmes tendances dans le restant de l’Europe : en Italie avec le *Tiers Théâtre*, aux Pays-Bas avec les *Festivals of Fools*, en Espagne avec *La Fura Dels Baus* et le *Comediants*.

⁴⁴ HORSLESMURS, *Le Goliath, guide annuaire 2005-2006 des arts de la rue et de la piste*, mars 2005, p. 5

territoires d'expression. Ainsi, le dramaturge Philippe DU VIGNAL constate « 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 »⁴⁵. Cet espace est fête du corps et du geste plus que du mot.

D'autres rassemblements s'ensuivent, de l'*Ecole d'été* – commencée à Villeneuve-lès-Avignon en 1975 et poursuivie à Manosque en 1978 – à un autre événement fondateur : la *Falaise des fous*, organisée par Michel CRESPIEN en 1980 au parc de Chalain dans le Jura ; manifestation qui donne symboliquement le signal de l'avènement de ce genre artistique nouveau.

Cette diversité esthétique a pour dénominateur commun l'adhésion de tous à un certain état d'esprit, très militant. En outre, ces artistes ont effectué le choix d'intervenir dans la rue même si, selon les cas, cette décision n'a pas la même signification : enjeu esthétique pour les artistes dont la démarche artistique est fondée sur l'expérimentation (« les danses antigravitationnelles » de Trisha BROWN, les « actions » de BEUYS, les œuvres éphémères et les installations structurant l'espace de Daniel BUREN ...), elle est un lieu habituel pour les saltimbanques.

Pour le groupe qui nous intéresse le plus – les nouvelles troupes fondatrices des arts de la rue – cet espace est un terrain de conquête, un lieu d'extériorisation du militantisme politique. Philippe CHAUDOIR déclare d'ailleurs que « au sens large du terme, une des composantes majeures du spectacle de rue est sa nature politique, ou plutôt, pour relativiser, son engagement »⁴⁶. Cette vision de la rue est alors le dénominateur commun de leur démarche.

1.2.2. Le choix de la rue comme affirmation d'un positionnement idéologique

A l'origine, une des grandes préoccupations des arts de la rue est la remise en cause des espaces conventionnels rattachés aux divers genres artistiques. Pour ces artistes, la ville devient alors une scène qui a la rue pour axe, les immeubles pour décor et les passants comme spectateurs, voire partenaires. Déjà, dès la fin du XIX^È siècle, avec les peintres (VAN GOGH, MANET, CAILLEBOTTE), les romanciers (ZOLA surtout) et les poètes (de BAUDELAIRE à APOLLINAIRE), la ville acquérait le

⁴⁵ Philippe CHAUDOIR, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Espace et Société* n°90-91, p. 14

⁴⁶ Philippe CHAUDOIR, *op. cit.*, p.2

rang de sujet à part entière. Désormais, elle représente la matière, à la fois physique, historique et sociale, avec laquelle les artistes composent. La réelle spécificité de ce mouvement est d’investir la rue comme champ de création. La rue, vue comme une sorte de figure générique de l’espace public, est le lieu privilégié de ce mode d’action culturelle, jusqu’à lui donner son nom pour le qualifier.

En effet, la préoccupation du théâtre politique (qui est à l’origine des arts de la rue) concerne essentiellement le lieu choisi pour les interventions. Les recherches de l’époque s’orientent davantage sur l’espace qui sépare les acteurs des spectateurs que sur le contenu des pièces ou la forme esthétique. Déjà, en 1939, Walter BENJAMIN⁴⁷ relève la nécessité d’abolir cette rupture géographique. Il déclare ce qui suit dans un texte consacré au théâtre de BRECHT : « ce dont il s’agit, c’est d’ensevelir l’orchestre. L’abîme qui sépare les acteurs du public comme les morts des vivants, l’abîme dont le silence accroît le caractère sublime du spectacle dramatique »⁴⁸.

Au cours des années 1970, alors que certains artistes se sentent parfois écartelés entre le désir de vivre en marges de l’institution théâtrale et la volonté d’y être intégrés, d’autres restent dans la rue et radicalisent le choix de cette appropriation. Une partie des artistes de l’expérimentation désirent entrer dans les lieux habituels de spectacles car les enjeux artistiques de la modernité se sont déplacés vers d’autres thématiques que l’espace (la danse contemporaine arrive en France, le théâtre se recentre sur d’autres interrogations telles que la question de l’acteur, du texte, du spectateur). Chorégraphes et metteurs en scène revendiquent désormais une place dans l’institution. En revanche, l’autre partie de ces intervenants ne renonce pas à l’engagement éthique et politique qui les a fondés. Ils font une spécificité artistique de leur engagement dans l’espace public. Ils forment la base de ce que l’on appelle aujourd’hui les arts de la rue.

⁴⁷ Walter BENJAMIN (1892-1940) : l’écrivain allemand fait partie du courant de l’école de Francfort, au sein de duquel il fut surtout proche d’ADORNO. Dans son œuvre se mêlent esthétisme moderne, marxisme et messianisme. Il fut l’un des théoriciens majeurs de la traduction. *L’Origine du drame baroque allemand* (1928) est une contribution importante à l’esthétique contemporaine.

⁴⁸ Walter BENJAMIN, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite collection Maspéro, Paris, 1969

Ces artistes rompent alors avec l’espace théâtral, défini à partir du XVIII^e siècle comme lieu d’accueil officiel des œuvres. L’opposition dedans/dehors va jouer un rôle central dans ce mouvement et construire la légitimité d’une présence dans la rue : la volonté que la rue, la ville revivent. « Descendre dans la rue » est un passage à l’acte pour toute une génération d’artistes qui affirme ainsi son positionnement idéologique à travers une démarche artistique.

Transformer et combler cette coupure symbolique présente entre l’espace de la salle et celui de la scène est de ce fait une priorité et une évidence pour les intervenants en milieu urbain. Leurs idéaux se résument assez bien en ces quelques mots extraits de la revue *Mouvement* : « ce que remettaient en cause les pionniers visait le rapport au public, matérialisé par la coupure sémiotique scène-salle et l’embourgeoisement capitonné des fauteuils en velours cramoisi. La rue, c’est d’abord un état d’esprit pourrait-on dire, c’est un antidote de la torpeur ambiante »⁴⁹. Cette volonté rejoint l’ambition de fondre représentation théâtrale et vie quotidienne. La portée politique de l’acte artistique est donc intrinsèque à l’investissement de l’espace public par les acteurs de ces interventions. Effectivement, d’après Pierre SAUVAGEOT, directeur de *Lieux Publics* à Marseille, « si les arts de la rue ont un sens, alors qu’ils ne sont pas une discipline mais plutôt un point de vue éthique et politique d’artistes qui font de la ville l’objet, le sujet et l’espace de leur travail, c’est qu’ils sont pionniers dans l’absolue nécessité de sortir l’art du ghetto culturel qui tout à la fois le fait vivre et l’enferme »⁵⁰. Ainsi, ils définissent progressivement une véritable identité autonome à la fois artistique et politique, éthique et poétique, une identité qui sera par la suite le fil conducteur de leur démarche.

L’engagement politique des artistes est tout particulièrement soutenu par un élément fondamental de ce mode d’intervention : l’investissement d’espaces autres que les lieux habituels de spectacles. Le constat de cette radicalisation des arts de la rue autour de la notion d’espace public nous amène à en étudier les principales caractéristiques.

⁴⁹ Gwénola DAVID, « en rue libre », in *Mouvement* n°13, p. 10

⁵⁰ Pierre SAUVAGEOT, « Qu’ils crèvent les artistes ? », in *Mouvement* n°23, p. 75

1.2.3. L’espace public : un espace de libre accès, constitutif d’une opinion et d’un collectif instantané

Il est nécessaire de s’attarder quelque peu sur cette notion d’espace public, sur cet espace qui accueille la performance artistique puisque, précisément, c’est cet espace qui la constitue comme forme d’expression spécifique. En effet, une des dimensions fondamentales du discours et de la pratique des arts de la rue est celle de l’espace public. Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que c’est entre 1969 et 1974 qu’est apparu terme « espace public », au cours d’une période de bouleversements pour la société française suite aux événements de Mai 68 et à la fin des « trente glorieuses ». (Cette époque est aussi celle de la concrétisation du projet des villes nouvelles (loi Boscher, création du Groupe Central des Villes Nouvelles...) et celle où s’ébauche le renforcement du pouvoir local (création des premières communautés urbaines)⁵¹).

Aussi, est-il intéressant de se pencher sur la conception habermassienne de l’espace public dont ces nouveaux modes d’intervention que sont les arts de la rue semblent se rapprocher. Selon le philosophe Jürgen HABERMAS, l’espace public est envisagé comme support de communication, d’échange et de constitution de l’opinion. Paul RASSE⁵² nous livre ici cette notion : « l’activité critique du public, la conversation gratuite, qui s’épanouit et se développe dans l’espace public, est la pierre d’angle de la théorie de l’espace public développé par HABERMAS (...). Elle conduit à la formulation d’opinions sur des sujets d’intérêt général, culturels, politiques, sociaux, métaphysiques, qui jusque là, n’avaient jamais été mis en question »⁵³. Les arts de la rue sont effectivement porteurs de cette acceptation de l’espace public faite par le philosophe allemand : ils développent, notamment en raison de leur espace d’expression la constitution de l’opinion, de l’esprit critique.

L’espace public est donc un espace collectif, un lieu commun, accessible, ouvert à tous. Jean-Samuel BORDREUIL (directeur de recherche au CNRS, rédacteur de

⁵¹ D’après le programme interministériel d’Histoire et d’Evaluation des Villes Nouvelles françaises - Atelier IV - Architecture, formes urbaines et cadre de vie – avril 2005

⁵² Paul RASSE est professeur des universités, directeur du laboratoire des Sciences de l’information et de la communication I3M (Information, Milieux, Médias, Médiations) et directeur du master professionnel Médiation et ingénierie culturelle à l’université de Nice Sophia-Antipolis. Il a publié une dizaine de livres et de nombreux articles scientifiques sur la médiation dans les musées et le théâtre, les identités sociales face à la mondialisation, les cultures populaires, la communication scientifique...

⁵³ Paul RASSE, *Les musées à la lumière de l’espace public*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 29

civilité tiède) le définit ainsi : « qu'est-ce qu'un espace public, sinon un espace, en droit, où tout le monde a accès ? Dès lors ce qui fait sa définition fait aussi qu'on ne peut y identifier un individu selon la place qu'il y occupe ». Contrairement à un espace privé, réservé, impliquant des différences d'accès et des sélections, l'espace public est envisagé comme un lieu universel, « de l'indifférence aux différences [...] : ce qui s'y perd en identité s'y gagne en démocratie (en droit d'accès) »⁵⁴. Tous et de façon non discriminante avons donc accès à cet espace public, à ces lieux où la vie quotidienne prévaut et dont les artistes se sont emparés pour mieux la détourner : rues, places, construction, flux, piétons, automobiles, affiches, panneaux d'information... l'art de rue s'y loge *in situ*.

Cette perception de l'espace public est à mettre en lien avec le sens ancien de la *polis* grecque, de la « cité » telle que l'explique Hannah ARENDT : « la *polis* proprement dite n'est pas la cité en sa localisation physique ; c'est l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit et parle ensemble, et son espace véritable s'étend entre les hommes qui vivent ensemble dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent »⁵⁵.

La cité implique la conscience de partager un espace commun et une responsabilité collective. Lorsqu'un spectacle se déroule dans la cité, c'est alors une même émotion que les individus partagent, et ce, sans avoir été conviés au préalable. Leur rencontre avec l'œuvre est impromptue. Cette situation est synthétisée dans ce que Michel CRESPIN appelle le « public-population », une notion spécifique de la pratique artistique du spectacle de rue : « [le public-population est] par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première : le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention »⁵⁶. La volonté de rassembler et de faire d'une population un public, part du constat primaire d'une co-présence d'individus dans l'espace urbain (Cf. les notions de

⁵⁴ Philippe CHAUDOIR, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Espace et Société* n°90-91, p. 3

⁵⁵ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, p. 258

⁵⁶ Minelle VERDIER et Michel CRESPIN, *Emergences – Festival biennal d'arts et d'événements urbains*, Marseille, 1996, p. 96

Jean-Samuel BORDREUIL et Hannah ARENDT). L'objectif du spectacle de rue est alors celui d'une captation : créer un public. C'est à travers la figure de « l'interpellation » – notion développée par Philippe CHAUDOIR – que se constitue une communauté éphémère : une communauté qui prend conscience de son existence à travers l'événement. Cette notion a été par exemple largement palpable lors de l'édition 2006 du festival *Accroche-Cœurs* à Angers, festival qui avait pour thème « La vie en rose » et à l'occasion duquel une grande partie du public était vêtue de couleur rose. L'événement festif joue alors un triple rôle. Il nous rassemble en un lieu, en un même temps, pour une sorte de communion collective temporaire autour d'un même axe de connivences. Les arts de la rue ont donc pour soucis de renouer avec une pratique de l'espace public de la rue comme expérience relationnelle, pensée éminemment politique.

Les artistes s'adressent ainsi à un public non convoqué auparavant, non discriminé socialement. Les chiffres confirment effectivement la popularité des arts de la rue⁵⁷. Une popularité notamment acquise grâce à l'accès libre aux spectacles : la rue n'impose aucune limite ni physique ni financière pour rentrer en contact avec une proposition artistique. La gratuité reste un des principes fondamentaux des arts de la rue bien que celui-ci tend à être progressivement remis en cause... mais là n'est pas la problématique de cette étude.

Si les arts de la rue touchent une audience visiblement plus large que d'autres disciplines artistiques, la préoccupation d'élargissement des publics ne doit pas être une finalité en soit : le point de départ d'une intervention en espace public ne doit pas être uniquement politique ou sociologique mais bien plutôt artistique : être dans la rue, ce n'est pas seulement aller à la rencontre du public, mais aussi et surtout prendre en compte l'espace urbain et agir avec et à l'intérieur de lui, être force de proposition esthétique. L'affirmation artistique est d'ailleurs la condition *sine qua non* d'une reconnaissance de la part de l'institution.

⁵⁷ En 2002, près de 30% des français déclarent avoir assisté à un spectacle de rue au cours des douze derniers mois tandis que le pourcentage stagne à 7% pour le théâtre. Cf. Gwénola DAVID, « Entre le populaire et le populisme », in *Mouvement* n°18, p. 12

1.3. Les arts de la rue : vers une affirmation et reconnaissance artistiques

1.3.1. Du simple positionnement idéologique aux choix artistiques

Dans les années 1970, le théâtre de rue et le théâtre présenté dans des lieux non adaptés ne revendiquent aucune écriture particulière. D’après la journaliste Floriane GABER : « ils ne se donnent pas à lire, car les spectacles, avant d’être une lecture, se veulent des expériences révoltées avec tout ce qu’elles comportent comme affranchissement de l’interprétation et du décodage. Bannir les frontières, cultiver la redistribution des espaces, déployer des images : autant d’expressions d’un goût pour l’événement face auquel la sémiologie ne peut que rester muette. Elle se nourrit du confort des salles et de la sécurité des discours »⁵⁸.

Il semble clair qu’à cette époque, l’écriture des spectacles – impliquant une trop grande proximité avec le théâtre en salle – n’était pas une priorité. Ce n’était pas une mise en scène, une œuvre particulières que l’on venait voir mais plutôt une mise en situation dans la rue. Désormais, Sylvie CLIDIÈRE⁵⁹, dans l’édition 2005-2006 du *Goliath*, déclare « révolue l’époque de la contestation sauvage, de l’animation bon enfant et de la simple opposition entre “ salle ” et “ rue ”, les questions se posent maintenant en terme de choix artistiques »⁶⁰. La figure du saltimbanque avec laquelle les artistes de rue ont souvent été confondus s’estompe progressivement, ils revendiquent désormais le statut de créateurs. Effectivement, les manifestations éphémères en espace public vont progressivement, tout au long des années 1970 acquérir un véritable « statut » de genre artistique. Un mouvement qui s’affirme de plus en plus esthétiquement et artistiquement, motivé par un réel désir d’exigence artistique : « la même générosité des débuts [est] conjuguée à une véritable exigence artistique : imaginer des dramaturgies conçues pour l’espace urbain et inventer de nouveaux rapports au spectateur »⁶¹.

Les arts de la rue affirment donc de plus en plus leurs choix artistiques tels la relation à l’intime, l’appui sur la parole quotidienne des habitants d’un quartier

⁵⁸ Floriane GABER, « Les arts de la rue dans les années 70 », in *Rue de la Folie* n°8, p. 19

⁵⁹ Sylvie CLIDIÈRE est écrivain et enseignante. Son goût pour les formes artistiques à la marge lui a fait croiser les arts de la rue et elle s’est particulièrement intéressée à la danse en espace public. Elle a participé sur ces sujets à plusieurs publications (*Lieux Publics, HorsLesMurs, Cassandre...*).

⁶⁰ Le *Goliath*, *op. cit.*, p. 6

⁶¹ Le *Goliath*, *op. cit.*, p. 12

(tel le spectacle *SquarE, télévision locale de rue* de *KompleXKapharnaïM* : il est revendiqué par la compagnie comme un « manifeste contre la ville anonyme, fonctionnelle, aseptique »⁶²), le regard critique porté sur l’aménagement urbain, le recours délibéré aux technologies contemporaines. Les arts de la rue sont en évolution et ne remettent plus nécessairement en cause « la notion d’œuvre » : « en quête de considération, et aussi pour mieux se démarquer de formes qui ont davantage à voir avec l’animation festive qu’avec la création artistique, certaines compagnies ne bannissent plus nécessairement la notion d’œuvre »⁶³.

Ces démarches prouvent une volonté de construire, de structurer la dramaturgie, d’écrire davantage le spectacle, d’affirmer une préoccupation artistique nouvelle. D’ailleurs, outre les écritures qui s’affinent, la notion de « répertoire » se développe petit à petit, signe d’une prise en considération de plus en plus importante des œuvres : pour exemple, le spectacle *Bivouac* de *Générik Vapeur* continue à se diffuser, *Roman Photo* créé il y a 20 ans par *Royal de Luxe* a été repris en 2005 par la compagnie chilienne *Gran Reyneta*.

Les compagnies développent alors une écriture spécifique qui laisse souvent de côté le texte proprement dit.

1.3.2. La reconnaissance progressive d’écritures spécifiques

Les écritures destinées à l’espace public sont à envisager avec leurs spécificités propres : tout d’abord, leur aspect collectif est notable : elles ne sont pas portées par un seul auteur mais sont bien plutôt le fruit d’un travail collectif dont l’auteur est la compagnie. D’autre part, le contexte des écritures, les notions d’espace et de temps, l’acte de création unique, le rapport à l’espace public, les modes d’approche entre actes artistiques et spectateurs sont des éléments fondateurs de cette écriture.

⁶² Né en 1995, le collectif *KompleXKapharnaïM* est la rencontre de trois disciplines artistiques : les arts de la rue, la musique et la vidéo. Au centre de sa démarche, nous retrouvons l’image, conçue comme porteuse de sens. Avec *SquarE, télévision locale de rue*, la compagnie s’immerge dans la ville et collecte des visages, des gestes et des paroles mais sans prétendre capter objectivement le réel. Au terme de la résidence, la compagnie organise une déambulation à travers les rues de la ville et diffuse les images saisies. Elle agit alors comme un déclencheur et un révélateur du quotidien.

⁶³ Dominique VERNIS, « Des arts non-marchands », in *Cahier spécial « espace gratuit ? »* extrait de *Mouvement* n°29 p. 5

Surtout, il est à préciser que la dramaturgie des arts de la rue fait appel à une extension du terme « écriture » : le mot « écriture » n'est pas à entendre au sens strict (il est d'ailleurs plutôt employé au pluriel) mais à envisager dans le sens d'« écritures non exclusivement textuelles ». Le travail sur les formes des spectacles est généralement plus approfondi que l'élaboration d'une écriture textuelle. Le recours à une multitude d'expressions et de savoir-faire artistiques (chorégraphie, arts plastiques, musique, cirque, pyrotechnie, audiovisuel, machineries diverses...) démontre bien cette volonté de dépasser les clivages disciplinaires artistiques (le dernier spectacle de la compagnie *Artonik*, *La rue est dans le pré*, se définit comme « théâtre de rue dansé », celui de la compagnie *A Petit Pas*, *Amour à mère* se définit comme « théâtre de rue-marionnette »...). Bien que majoritairement liés à des formes de représentation théâtrale, les arts de la rue procèdent donc souvent d'un mélange des genres. Aussi, les artistes de l'espace public pensent davantage en images qu'en mots, c'est pourquoi l'écriture des arts de la rue est généralement moins innovante dans le fond que dans la forme. Philippe CHAUDOIR analyse à ce sujet que « les situations extérieures obligent également à une sorte de primat de la mise en scène, de la mise en espace, aux dépens du texte. C'est en cela que réside une des différences essentielles avec les modes d'intervention artistique plus classiques »⁶⁴. Même si certains spectacles de rue comme *OXC* de *Lieux Publics* s'appuie – sans la raconter – sur l'*Odyssée*, si la compagnie *26 000 couverts* joue *Beaucoup de bruit pour rien* de SHAKESPEARE ou si *Royal de Luxe* fait un clin d'œil à MOLIERE et SHAKESPEARE dans son dernier spectacle *Solde ! Deux spectacles pour le prix d'un*, c'est pour mieux tourner en dérision le théâtre classique : les formes mises en œuvre par le théâtre de rue s'attachent bien plus souvent à la spectacularité qu'à la notion de texte. C'est ce qui constitue une véritable spécificité et singularité de ce mouvement.

La maturation d'une écriture pour l'espace public requiert pour ces raisons du temps et des conditions matérielles permettant une prise en compte de ces particularités. Le processus de production des spectacles de rue n'est pas suffisamment à l'écoute de ces besoins : sous la pression de la nécessité de diffuser le spectacle, ces écritures risquent de perdre de leur force et de leur

⁶⁴ Philippe CHAUDOIR, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Espace et Société* n°90-91, p. 2
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

singularité. Il ne s'agit pas ici de faire tendre les spectacles de rue vers une écriture textuelle mais plutôt de prendre en compte leurs particularités et de leur fournir les outils nécessaires à l'élaboration et l'amélioration de leur propre écriture.

Ainsi un « nouveau dispositif expérimental d'accompagnement des écritures originales pour l'espace public » a été mis en place en 2006. Il a été institué par le ministère de la Culture en partenariat avec la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques). Les finalités de ce dispositif sont de reconnaître la singularité des écritures artistiques de création pour l'espace public et les auteurs/concepteurs qui l'incarnent ; et d'accompagner par un soutien financier adapté (6 000 euros) les auteurs/concepteurs dans la phase d'élaboration des écritures (recherche documentaire, déplacements nécessaires, collaborations avec des personnes ressource...). Enfin, cette aide permet de favoriser la prise en compte de telles démarches dans des lieux et avec des partenaires susceptibles de poursuivre l'accompagnement des projets dans leur aboutissement.

Face aux manques de moyens des compagnies et face aux efforts qu'il leur reste encore à fournir, des impulsions sont donc données en vue de soutenir les artistes et les encourager dans leurs démarches. Améliorer la qualité des écritures pour l'espace public, impulser leur originalité et mieux structurer les méthodes d'élaboration : voilà ce à quoi vise le dispositif. Dispositif qui se fait l'écho d'une progressive reconnaissance des arts de la rue par les institutions et qui est aussi la preuve d'une véritable structuration du mouvement : ces formes d'intervention ne se limitent plus à un simple investissement de l'espace public mais s'attachent désormais à concevoir de véritables écritures.

La partie de ce travail consacrée à la « progressive reconnaissance institutionnelle » des arts de la rue sera l'occasion d'étudier plus en détail le processus de légitimation de ce secteur par les institutions. Il est plutôt question ici de montrer dans quelle mesure les arts de la rue ont évolué, depuis leur naissance jusqu'à aujourd'hui, d'une simple volonté d'appropriation de l'espace public (avec une dimension artistique moindre) vers une réelle préoccupation de l'écriture de leurs spectacles et un attachement fort à la qualité de leurs mises en forme.

D’ailleurs, cette forte préoccupation artistique – qui est nécessaire et tout à fait logique dans l’évolution d’un mouvement – remet parfois en cause ce pour quoi le mouvement est né, c’est-à-dire l’appropriation de l’espace public

1.3.3. Vers moins d’engagement dans l’espace public : les arts de la rue restent un « état d’esprit »

Les arts de la rue confèrent donc de manière générale une place de plus en plus prégnante à l’artistique et ce, parfois, au détriment de l’appropriation de l’espace public. L’évolution artistique des créations et l’exigence artistique croissante impliquent effectivement une évolution dans les pratiques de représentation : les spectacles sont souvent plus fragiles, demandant une attention du public plus aiguë, les jauges parfois réduites nécessitent des espaces de jeu bien définis... : ce ne sont plus les propositions artistiques qui s’adaptent aux modalités de la rue mais plutôt, l’espace public, le cadre urbain qui doivent parfois s’ajuster à la mise en scène de l’œuvre.

Certains déplorent cette implication moins ferme dans l’espace public de quelques spectacles. Ainsi, lorsque Pierre SAUVAGEOT voit un spectacle de rue, il se pose systématiquement la question de savoir s’il ne serait pas mieux dans une salle : « si le projet ne se nourrit pas de l’environnement, pour moi, c’est raté. Au mieux pourra-t-on se féliciter d’avoir touché une audience populaire »⁶⁵.

Cet investissement moins prégnant des créations dans l’espace public ne vient pas uniquement de l’affirmation de l’exigence artistique, mais, plus généralement, de pratiques nouvelles. Force est de constater, au fil des années, l’apparition de deux tendances : d’une part, les spectacles davantage inspirés par les arts de la scène mais prenant peu en charge l’espace urbain et d’autre part ceux construits d’abord pour questionner l’espace public, mais dans un rapport plus lâche avec le spectacle « pur ». Cette distinction pose assez clairement une interrogation que nous n’allons pas approfondir davantage mais en lien avec ce questionnement des écritures : quel équilibre trouver entre la préoccupation politique de l’espace public et l’exigence artistique du spectacle ? En effet, d’une part, l’engagement politique pousse des artistes de rue à s’approprier l’espace public et d’autre part,

⁶⁵ Propos de Pierre SAUVAGEOT dans Gwénola DAVID, « Adresse à la ville », in *Mouvement* n°14, p. 45
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

les arts de la rue s’inscrivent dans le champ du spectacle vivant, avec une qualité artistique plus affirmée, indispensable à toute reconnaissance véritable.

Il semble alors nécessaire de rappeler la définition actuelle des arts de la rue, celle qui résulte avant tout d’une philosophie. Michel SIMONOT affirme qu’ils sont « d’abord un état d’esprit, avant d’être un lieu ou un espace »⁶⁶, qu’ils « ne sont pas forcément un spectacle déambulatoire, en espace public et gratuit »⁶⁷ poursuit Daniel ANDRIEU, co-directeur du festival *Viva Cité* et directeur de l’*Atelier 231*. Les frontières définitives des arts de la rue sont finalement assez floues et relèvent essentiellement de cet « état d’esprit » très représentatif de ce que sont les arts de la rue aujourd’hui. Les artistes souhaitent avant tout s’exprimer hors des lieux de la « convention ». Significative de l’évolution de ce mode d’intervention, l’édition 2005-2006 du *Goliath* nous propose une acceptation de ce mouvement très étendue quant à ses espaces d’expression : « on désigne communément par le terme “ arts de la rue ” les spectacles ou les événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré-affectés : théâtres, salles de concert, musées... Dans la rue, donc, sur les places ou les berges d’un fleuve, dans une gare ou un port et aussi bien dans une friche industrielle ou un immeuble en construction, voire les coulisses d’un théâtre. De la prouesse solitaire à la scénographie monumentale, de la déambulation au dispositif provisoire, de la parodie contestataire à l’événement merveilleux, les formes et les enjeux en sont variés, les disciplines artistiques s’y côtoient et s’y mêlent »⁶⁸.

Philippe SAUNIER-BORRELL (directeur des *Pronomade(s)*) développe la même idée lorsqu’il déclare que « n’évoquer que des “ espaces publics ouverts ” pour définir le champ des possibles des arts de la rue serait restrictif, daté et ne correspondrait pas aux évolutions constatées de notre secteur. Sinon où placer *Opus* qui joue dans des réserves à vélos, *Delices Dada* dans des musées la nuit, *Le*

⁶⁶ Michel SIMONOT, « L’art de la rue. Scène urbaine – Scène Commune », in *Rue de la Folie* n°1, p. 6

⁶⁷ Cf. entretien avec Daniel ANDRIEU et Véronique SIMON-LOUDETTE (*Atelier 231*) réalisé par nos soins le 14 juin 2005.

⁶⁸ *Le Goliath*, *op. cit.*, p. 4

Phun dans des boutiques abandonnées, *Lackaal DukricK* dans des magasins en activité, *Zur* dans des usines à dentelles ? »⁶⁹.

D’ailleurs, Philippe SAUNIER-BORRELL revendique l’appellation d’« arts publics » qui met sur le même plan « l’artistique et le public, les créations et les spectateurs »⁷⁰. Selon lui, « ce n’est pas la rue qui est intéressante dans les arts de la rue, c’est la proposition artistique, sa proximité avec le public et le détournement des espaces ». Cette notion met en avant la relation à entretenir de façon primordiale avec le public mais aussi et surtout la considération de l’exigence artistique nécessaire des arts de la rue.

Une exigence qui est indispensable à l’affirmation du mouvement comme artistique à part entière. La recherche de légitimité est donc bien réelle au sein d’une profession toujours en mal de reconnaissance.

II – LES ARTS DE LA RUE EN QUETE DE LEGITIMITE ET DE RECONNAISSANCE : UN DESIR DE STRUCTURATION

2.1. De l’émergence à la reconnaissance

Tout mouvement artistique doit passer à un moment de son existence par une phase d’auto construction, de recherche et d’affirmation de son identité afin de trouver la reconnaissance à laquelle il aspire. Tout comme la musique et la danse hip-hop auparavant, les arts de la rue n’échappent pas à cette règle et sont actuellement en plein cœur de ce processus d’« identification », de reconnaissance.

Pour preuve que ce processus est bien en route, nombre d’étudiants et de chercheurs s’intéressent désormais aux problématiques liées aux arts de la rue, des cursus universitaires se sont spécialisés dans ce secteur (tel que le Master « Projets Culturels dans l’Espace Public » à Paris I)... Les chercheurs sont parfois même directement associés à des aventures artistiques, comme le sociologue urbaniste Philippe CHAUDOIR, Président depuis début 2002 de *Lieux Publics*,

⁶⁹ Philippe SAUNIER-BORRELL « une nécessaire structuration » in www.lefourneau.com/lafederation, 8 décembre 2004

⁷⁰ Philippe SAUNIER-BORRELL, « Les arts publics », in *Le bulletin HorsLesMurs* n°22, p. 8

Centre National de Création des Arts de la Rue. Néanmoins, de nombreux efforts restent à faire dans le domaine de la publication : manque de traces, de regards critiques sur les spécificités des écritures, d’ouvrages de références thématiques liés aux problématiques des arts de la rue...

Même s’il est vrai que « la discipline des arts de la rue est jeune – de trente ans – comparée aux 2 500 ans de l’histoire du théâtre »⁷¹, comme le précise Michel CRESPIEN, l’adjectif « émergent » est généralement employé de façon abusive pour qualifier ce mouvement. Si l’on tient compte du nombre de personnes ayant déjà assisté à un spectacle d’arts de la rue (en 2002, 30% des français ont assisté à un spectacle de rue au cours des douze derniers mois), ils n’ont rien d’émergents aux yeux du public. Mais, c’est plus précisément auprès de l’institution que les arts de la rue sont en train de « se manifester, [d’] apparaître plus clairement »⁷².

Il est alors intéressant de se pencher plus précisément sur cette notion d’émergence, apparue dans les années 1990 et significative de l’intérêt trop récent que portent les pouvoirs publics à ce mouvement.

La soudaineté de l’apparition d’une série d’événements ou d’idées définit classiquement la notion d’émergence. Pour autant, ce qui est émergent n’arrive pas *ex-nihilo*, mais bien plutôt comme une mise en valeur de quelque chose d’encore en retrait. Philippe CHAUDOIR résume ainsi cette notion : « ce qui émerge n’est finalement que ce qui peut se voir et ce qui est rendu visible à un moment donné ». Mais, on peut aussi voir ce terme « sous l’angle de l’aveuglement, c’est-à-dire comme étant le signe de la difficulté de l’institution à reconnaître [...] les renouvellements esthétiques ». Ainsi, est émergente une forme artistique qui n’est pas encore intégrée dans le réseau des institutions culturelles : « ces nouveaux modes d’expression sont censés rompre et renouveler les codes artistiques tout en tentant d’acquérir une légitimité ou une reconnaissance de l’institution voire des autres artistes » poursuit Philippe CHAUDOIR⁷³.

⁷¹ Rencontre à l’Université de la Sorbonne, « Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ? », mai 2004

⁷² LE PETIT ROBERT, *op. cit.*, p. 862 – Définition de « émerger »

⁷³ Philippe CHAUDOIR, « L’interpellation dans les arts de la rue », in *Espace et Société* n°90-91, p. 1

Plusieurs termes essentiels, cités ici, découlent de cette notion d’émergence ; des mots-clé, pivots des problématiques actuelles des arts de la rue : légitimité et reconnaissance. Les arts de la rue, encore émergents aux yeux des institutions – en tout cas, au vu des budgets qui leur sont accordés – sont donc en quête de légitimité et reconnaissance.

Ces notions fondatrices de l’avenir d’une discipline artistique sont en lien direct avec l’idée centrale de cette étude : la structuration. Floriane GABER fait état de ce questionnement : « tout le dilemme aujourd’hui, trente ans après la reconquête, réside, comme au XVIII^È et XIX^È siècle, dans la reconnaissance comme artiste de ceux qui se produisent à ciel ouvert. Tout en lorgnant du côté des chiffres, ceux de la rue se regroupent en fédération, lancent des appels aux pouvoirs publics. Mais s’ils réclament des moyens, c’est aussi (et peut-être avant tout) de respect qu’il est question, au nom de leur art »⁷⁴.

Effectivement, tout l’enjeu, pour les arts de la rue, est de parvenir à être considérés comme un secteur artistique à part entière. « Qui est justifié, qu’on peut soutenir de bon droit, qui obtient la reconnaissance des pouvoirs »⁷⁵, voilà, à travers leur légitimation, ce qu’attendent les arts de la rue de la part de l’institution : car, comme le précise Emmanuel WALLON⁷⁶ c’est bien elle, l’institution, qui en décide : « dans ce pays modelé par la monarchie absolue, la légitimité provient d’en haut dans le domaine des cultures populaires aussi bien que dans les arts dits majeurs »⁷⁷. La reconnaissance des arts de la rue signifie donc que l’institution « accepte [...], admet [ce mouvement] après l’avoir nié ou en avoir douté »⁷⁸. Voilà tout l’enjeu de la bataille menée par les artistes depuis une trentaine d’années : que ces disciplines de rue soient reconnues au sein de la création contemporaine, au même titre que les autres disciplines du spectacle vivant.

⁷⁴ Floriane GABER, « Lieux de fabrique, lieux intermédiaires ? », in *Scènes Urbaines* n°1, mai 2002, p. 7

⁷⁵ LE PETIT ROBERT, *op. cit.*, p. 1 473 - Définition de « légitime »

⁷⁶ Emmanuel WALLON est Maître de conférences en science politique à l’Université Paris-X. Chercheur en politiques culturelles, il a dirigé différentes études et a publié de nombreux articles sur le théâtre. Il enseigne également la sociologie du théâtre au Centre d’Etudes Théâtrales de l’UCL

⁷⁷ Emmanuel WALLON, « Arts de la rue » in *Encyclopédie Thématique Universalis*, Promotion Presse Mediasat, 2004, p. 428

⁷⁸ LE PETIT ROBERT, *op. cit.*, p. 2 196 – Définition de « reconnaître »

La reconnaissance d’un mouvement s’obtient par l’affirmation d’une exigence artistique. Il est vrai que du « cogne-trottoir » au scénographe urbain, l’univers de la rue reste encore parfois difficilement lisible du fait de sa grande hétérogénéité. Mais, comme nous venons d’en rendre compte dans les parties précédentes, les arts de la rue ont progressivement élaboré une écriture spécifique, un véritable langage artistique. Cette lisibilité du mouvement reste le point essentiel de sa compréhension et, par conséquent, de sa reconnaissance. Une exigence artistique qui ne peut justement être satisfaite que par l’obtention de moyens financiers suffisants. Alexandre RIBEYROLLES, co-fondateur de la compagnie *La Constellation* et membre du conseil d’administration de la Fédération confirme ce constat : « ce manque de moyens rend difficile la reconnaissance de nos pratiques et nous pousse à développer des stratagèmes nous mettant dans une marge ». Michel CRESPIN abonde dans le même sens : « la question de la reconnaissance des arts de la rue est encore de rigueur aujourd’hui, alors que nous travaillons depuis trente ans dans l’espace urbain. Nous revendiquons seulement le droit d’avoir des moyens de toute nature (en équipements, en finances...) comme tout créateur qui a les moyens d’œuvrer avec qualité »⁷⁹.

Précarité et fragilité économiques du secteur pèsent sur la qualité des créations. Aussi rendent-elles difficile le financement des productions futures, le répertoire s’adapte alors aux exigences du marché et devient moins innovant. Ce déficit artistique n’encourage pas l’institution centrale à reconnaître davantage et soutenir financièrement cette expression artistique... C’est un cercle vicieux. Le soutien financier public est donc indispensable à tout désir d’exigence artistique. Evidemment, le risque latent qui accompagne la reconnaissance des arts de la rue et les moyens qui s’en suivent est celui de l’instrumentalisation : dans quels buts, moins avoués, les pouvoirs publics soutiennent-ils les arts de la rue ? Les élus voient-ils à travers cette forme artistique davantage une action sociale que culturelle ? Reste aux artistes à faire preuve de vigilance face au détournement de la fonction initiale de leur art. A eux aussi de rester cohérents avec leurs propres désirs éthiques et artistiques.

⁷⁹ Rencontre à l’Université de la Sorbonne, « Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ? », mai 2004

Etre légitimé, reconnu, considéré, par les institutions implique d’une part l’attention, l’intérêt et le respect portés à un art, et d’autre part la revendication de moyens financiers nécessaires au développement de cet art. Car, la structuration d’un secteur ne peut se faire sans reconnaissance et donc sans moyens de la part des institutions. Nés de manière spontanée, les arts de la rue ont maintenant entamé un processus de structuration afin de répondre à leurs propres exigences, aussi bien en terme de production, de diffusion, que de transmission des savoirs. La structuration du secteur des arts de la rue passe par une professionnalisation, une organisation au service de ces interventions urbaines. La création, à la fin des années 1990, de la Fédération – en tant que groupement professionnel consacré aux arts de la rue – en est l’illustration parfaite.

2.2. Un secteur en voie de structuration professionnelle : les enjeux de la Fédération

Née lors de la 12^e édition du *Festival International de Théâtre du Rue d’Aurillac* en 1997, à la suite de la « Déclaration d’Aurillac »⁸⁰, la Fédération est une organisation professionnelle consacrée aux arts de la rue. Sa forme associative lui permet de compter aujourd’hui près de 200 adhérents qui oeuvrent par le biais de cette « Association Professionnelle des Arts de la Rue » à la consolidation et au développement de ce secteur. Ce regroupement professionnel tente effectivement de contribuer, depuis près de dix ans, à la structuration professionnelle d’un secteur artistique considéré comme l’éternel « parent pauvre » du ministère de la Culture.

Depuis sa création, la Fédération mobilise les mouvements culturels et artistiques des arts de la rue. Pour conforter sa légitimité et sa représentativité, elle rassemble toutes les générations et les professionnels dans leur diversité : artistes, directeurs de compagnies, organisateurs et programmeurs de festivals, responsables de lieux de fabrication, techniciens, amateurs passionnés... Ces personnes œuvrent ensemble pour que les arts de la rue bénéficient d’une reconnaissance professionnelle et artistique dans le domaine de l’art contemporain et du spectacle

⁸⁰ La Déclaration d’Aurillac a eu lieu le 22 août 1997, lors du festival. Elle annonce la création de la Fédération par ses « membres fondateurs », des personnalités reconnues parmi les professionnels des arts de la rue.

vivant et que ces formes artistiques disposent, de la part des pouvoirs publics, des moyens nécessaires à leur développement. Effectivement, la Fédération cherche à promouvoir les arts de la rue comme champ majeur de la création artistique contemporaine. L’association s’est ainsi donnée pour buts de « fédérer le secteur professionnel des arts de la rue, de faire circuler des idées, de promouvoir et de défendre une éthique et des intérêts communs, de prendre position dans des domaines se référant au spectacle vivant et en particulier aux arts de la rue, notamment en ce qu’ils sont concernés par la définition des politiques culturelles, par l’aménagement du territoire et la pratique artistique de l’espace public »⁸¹.

Pour atteindre cet objectif de structuration, les missions de la Fédération s’articulent autour de trois axes directeurs :

- la reconnaissance professionnelle et artistique des arts de la rue,
- le développement de leurs financements, de leurs équipes et de leurs outils,
- l’ouverture et le dialogue avec l’ensemble des acteurs artistiques et culturels.

Reconnaissance et moyens financiers supplémentaires restent les éléments fondateurs de toute considération artistique et sont une réponse à l’indispensable structuration du secteur. La Fédération œuvre aussi à la consolidation du réseau et à l’ouverture du dialogue avec les autres acteurs de la culture : une façon de trouver sa place au sein de la création contemporaine.

Enfin, la Fédération se définit comme un « espace de circulation d’idées, d’échanges et de débats mais aussi [comme] un groupe de pression ». Ouverte à toutes personnes intéressées par cette démarche, elle se situe « davantage comme un réseau de compétences actives et plurielles plutôt qu’une association de défense d’une corporation »⁸².

⁸¹ Extrait des statuts de l’association la Fédération, art. 2.

⁸² www.lefourneau.com/lafederation

Par la création de la Fédération (groupement désormais légitime aux yeux de l’institution si l’on prend en compte la subvention qu’il reçoit de la part de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles), la volonté des professionnels est la mise en place d’une instance crédible vis-à-vis des pouvoirs publics intervenant dans le secteur des arts de la rue. Car, c’est toute la question de la reconnaissance qui est ici en jeu. La reconnaissance tant recherchée de l’institution et des pouvoirs publics. Celle-ci s’inscrit définitivement dans le processus de structuration de la profession. L’objectif de la Fédération est donc de pouvoir faire entendre une voix porteuse de revendications et de propositions, voix qui manque à la profession pour qu’elle puisse s’imposer comme un interlocuteur légitime et incontournable : « il s’agit surtout de faire entendre la voix de centaines 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 ou rural, toujours proche des gens, mais qui n’ont droit qu’à une reconnaissance marginale et ridicule des pouvoirs publics, à une place microscopique dans les media, à une suspicion constante de beaucoup de préfetures, à une incompréhension de la plupart des anciennes institutions artistiques, pourtant soumises à des obligations de diffusion »⁸³.

Instance de professionnalisation pour le secteur des arts de la rue, la Fédération porte en son sein la question complexe de la reconnaissance. La multiplicité des missions et vocations défendues par l’association conduit à la définition de finalités qui, tant d’un point de vue technique que d’un point de vue éthique, concourent à la structuration du secteur.

Incontestablement, la Fédération a joué, joue et doit encore jouer un rôle dans ce décisif processus de reconnaissance des arts de la rue. Mais, avant sa création, *Lieux Publics* (Centre National de Création des Arts de la Rue créé en 1982) et *HorsLesMurs* (Centre de Ressources pour les Arts de la Rue et les Arts de la Piste, créé en 1993) avaient déjà initialisé ce processus de professionnalisation. C’est dans la partie suivante consacrée à la reconnaissance institutionnelle des arts de la

⁸³ www.lefourneau.com/lafederation

rue que nous étudierons leur genèse et missions. D’autre part, la deuxième partie⁸⁴ de cette étude est consacrée aux lieux de fabrication, ces structures à la place déterminante dans la consolidation de tout un secteur, celui des arts de la rue ; nous y reviendrons plus tard.

C’est donc un mouvement global de professionnalisation des arts de la rue qui est désormais à l’œuvre. En tant que moteur essentiel de cette structuration, la Fédération est à l’origine de nombreuses initiatives telles que le Temps des Arts de la Rue, véritable temps fort en terme de développement et reconnaissance des arts de la rue. Mais, avant d’en arriver à cette initiative de trois ans, les débuts de considération de ce mouvement artistique furent timides et réservés.

III – UNE PROGRESSIVE RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE : DES ANNEES 1980 AU TEMPS DES ARTS DE LA RUE (2005-2007)

3.1. Les années 1980 : une reconnaissance difficile

3.1.1. Pourquoi un tel manque d’implication de l’Etat jusqu’à présent ?

La prise en compte des arts de la rue comme secteur identifié en tant que tel par l’Etat date de quelques années seulement. Le terme même « arts de la rue » n’a d’ailleurs été forgé par l’institution que récemment lorsque est apparu la nécessité de créer un « label » pour cerner un secteur aux contours flous et instables. Le désintérêt de l’Etat pour les arts de la rue a des raisons multiples. Premièrement, la césure entre les structures socioculturelles issues de l’éducation populaire et les établissements culturels nationaux dépendants du ministère de la Culture est allée en s’accroissant au fil des années. Alimentée par l’opposition entre création et animation, cette coupure a marginalisé les artistes de rue du côté des acteurs socioculturels en les excluant du réseau des établissements culturels nationaux. Or, puisque ces établissements sont les lieux de référence pour le ministère de la Culture et pour ses organes d’inspection, les arts de la rue ont été écartés des subventions provenant de l’appareil étatique.

⁸⁴ Deuxième partie : p. 54 « Les lieux de fabrication, moteurs de la structuration des arts de la rue »
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

Deuxièmement et surtout, ce sont les collectivités locales et notamment les villes qui ont participé à l’émergence du mouvement dans les années 1980, notamment par leur soutien aux festivals. Les administrations centrales de la culture ont, à cette époque, ignoré les arts de la rue, à quelques exceptions près. En effet, choisissant l’espace urbain, les arts de la rue sont inévitablement confrontés à la ville, non seulement comme contexte spatial et social mais aussi comme contexte politique.

3.1.2. Les années 1980 : l’émergence pénible d’une politique publique d’Etat en faveur des arts de la rue

Les années 1980 n’ont pas été propices au développement des arts de la rue du point de vue institutionnel. Ils ont souvent été réduits à l’image jugée passéiste et miséreuse du « saltimbanque-cracheur de feu », en total décalage avec la figure emblématique de la modernité de « l’artiste-créateur ». Pourtant, bien des compagnies ont emprunté des chemins de recherche et fondé de nouvelles esthétiques dès la fin des années 1970 et tout au long des années 1980, sans pouvoir toutefois s’imposer aux yeux des pouvoirs publics. Faute de moyens, faute de discours élaborés ou intelligibles pour ces derniers, faute aussi de présence sur les circuits « reconnus », les arts de la rue ont constitué leurs propres circuits de production et de diffusion. Ils garantissent ainsi leur survie, mais aussi se détachent de plus en plus de la mouvance du spectacle vivant subventionné. Michel CRESPIN a bien saisi ce danger d’isolement qui menaçait et menace toujours les arts de la rue, il a su croire en eux et les imposer auprès de l’institution en créant *Lieux publics* en 1982 en collaboration avec Fabien JANNELLE (directeur du Centre d’action culturelle de la Ferme du Buisson en région parisienne). L’association se définit, à cette époque, comme étant un « Centre international de rencontre et de création des pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres ». Elle a été motivée notamment par le souci de rompre avec l’imagerie « cogne-trottoir » et de fonder un discours esthétique des arts de la rue. *Lieux publics* a effectivement joué un rôle déterminant dans la structuration, la reconnaissance et la qualification des arts de la rue.

Outre sa mission principale autour de la création, *Lieux Publics* a lancé, en 1985, l’édition du *Goliath* – guide professionnel des arts de la rue qui dessine les contours quantitatifs du secteur –, a impulsé l’organisation de rencontres et a été à

l’origine du *festival d’Aurillac* en 1986. Mais, l’établissement reçoit à l’époque un soutien timide du ministère de la Culture. Quatre ans après sa fondation, il est inscrit parmi les organismes directement aidés par l’administration centrale. Toutefois, il n’appartient pas au cercle envié des Centres Dramatiques Nationaux mais à celui, plus hétérogène, des établissements culturels alors gérés par la Direction du Développement Culturel, confié à Dominique WALLON. En outre, ce premier pas du ministère de la Culture vers les arts de la rue restera sans suite pendant presque une décennie. Durant cette période, seules quelques compagnies de rue accèdent aux subventions octroyées par les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) et quelques autres parviennent au statut « hors commission »⁸⁵ telles que *Royal de Luxe* ou *Ilotopie*. Mais, ces quelques cas isolés ne témoignent pas réellement d’un plan structuré de développement.

Du point de vue de la visibilité et de la place majeure progressivement accordées aux grandes scénographies urbaines, la fin des années 1980 et le passage aux années 1990 seront marqués par deux événements importants. Tout d’abord, sur commande de l’Etat, le bicentenaire de la Révolution est orchestré par le publicitaire Jean-Paul GOUDE, sur les Champs-Élysées, en 1989. Puis, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d’Albertville, sont mises en scène par Philippe DECOUFLE. Elles parachèveront cette reconnaissance par leur retransmission internationale. (Le calendrier n’étant pas en peine de dates à célébrer, les artistes de rue se voient, par la suite, solliciter pour bien d’autres manifestations. Notamment, lors du 31 décembre 1999, les artificiers du *Groupe F* embrasent la Tour Eiffel pendant que les compagnies *Générik Vapeur* et *Transe Express* – entre autres – font tourner leurs grandes roues sur les Champs-Élysées).

Quoiqu’il en soit, la période des années 1980 est celle de la maturation progressive des arts de la rue à travers l’identification du secteur et sa reconnaissance par les pouvoirs publics. Les effets réels de cette reconnaissance ne seront cependant perceptibles que dans la décennie suivante.

⁸⁵ Cette ancienne catégorie est similaire à la catégorie actuelle des « compagnies conventionnées » qui bénéficient d’une aide triennale pour un montant minimum et global de 150 000 euros.

3.2. Les années 1990 : une reconnaissance plus affirmée

Au début des années 1990, le positionnement institutionnel des arts de la rue reste très fragile. Il existe très peu de conseillers théâtre ou d’experts dans les commissions qui s’intéressent à ce secteur. La forme métissée de ces arts les contraint à être jugés inclassables et mis de côté dans les réunions d’évaluation des demandes de subventions. Malgré les méfiances, cette situation se débloque à partir des années 1990. Un contexte plus favorable aux arts de la rue se dessine petit à petit, sous l’impulsion, d’une part, de la volonté marquée de quelques individus, mais aussi d’autre part grâce à l’évolution intrinsèque des axes politiques affichés par le ministère et du positionnement des artistes.

3.2.1. Institution et artistes : des intérêts mutuels au soutien

Du côté du ministère de la Culture, une ouverture commence au-delà du théâtre de texte qui occupe, avec la musique, la première place dans les dispositifs d’aides institutionnelles. Ce changement s’opère grâce à l’affirmation d’autres formes de spectacles, comme la danse contemporaine, et notamment le courant théâtre-danse porté par Pina BAUSCH⁸⁶ qui a marqué profondément la nouvelle danse française. En même temps, le théâtre de metteurs en scène traverse une crise idéologique et esthétique profonde (génération qui ne se renouvelle plus, impasse créative, accusation d’élitisme et de gaspillage de l’argent public...). Parallèlement, des pans entiers de populations dites « marginalisées », de quartiers que l’on qualifie de « difficiles » et de territoires ruraux déserts sont délaissés. C’est ainsi que, d’autres initiatives, d’autres esthétiques, d’autres façons de travailler s’installent et se développent, dont les arts de la rue. Dans ce contexte de marginalisation de certaines couches sociales, ces formes artistiques, ignorées auparavant, trouvent finalement des visibilités médiatique et institutionnelle. L’Etat prend donc en considération cette émergence artistique qui semble être mieux à même de répondre à la situation sociale contemporaine, mais le risque de récupération que cela comporte est latent : ce soutien peut cacher d’importants enjeux politiques et sociaux.

⁸⁶ Pina BAUSCH (1940) : la danseuse et chorégraphe allemande impose sa puissante personnalité en s’inspirant fortement de l’expressionnisme et de sa vision d’une danse très proche du théâtre. Son influence en France, où elle danse tantôt au Théâtre de la Ville, tantôt à l’Opéra de Paris, est grande.

De leur côté, les artistes de rue entament une évolution profonde. Les troupes nées dans la décennie précédente sont désormais en mesure d’affirmer leurs démarches et leurs discours. Elles abandonnent l’opposition radicale contre l’institution comme élément constituant de leur identité et recherchent à nouer un dialogue avec le ministère de la Culture. Des raisons économiques poussent aussi à ce 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 des festivals augmente mais la demande est portée essentiellement sur l’animation et les capacités d’achat sont finalement assez faibles. Les troupes qui souhaitent affirmer leur démarche artistique avec des projets plus ambitieux ont alors des débouchés insuffisants. La nécessité d’une reconnaissance institutionnelle doit donc être entendue comme une issue à une impasse économique, mais aussi comme l’affirmation d’une exigence esthétique que le marché ne peut satisfaire.

3.2.2. Deux premiers plans d’intervention en faveur des arts de la rue : 1994 et 1999

Au début des années 1990 – dans le contexte de la guerre du Golfe qui a provoqué l’annulation de maintes manifestations de plein air et, par conséquent, une baisse des ventes pour les compagnies de rue – un développement structuré et durable du secteur s’impose.

Un dispositif d’intervention en faveur des arts de la rue est donc élaboré par Alain VAN DER MALIERE (nommé à la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1992) et s’articule autour de quatre axes : la consolidation des équipes repérées par les DRAC ; la consolidation des festivals, considérés comme des lieux importants de diffusion ; l’émergence et la mise en place de lieux de fabrication, et enfin, la mise en œuvre de deux mesures spécifiques pour les compagnies de rue : l’aide au projet et l’aide à l’écriture. Elles permettent de favoriser la qualification des formes artistiques et de susciter les collaborations avec d’autres artistes (auteurs dramatiques, chorégraphes, compositeurs...). A la direction du Théâtre et des Spectacles, les arts de la rue sont rattachés au bureau chargé des spectacles (dont le cirque et les arts de la rue), des affaires juridiques et des licences sous la responsabilité de Renée CUINAT. En ce qui concerne l’évaluation sur le terrain, un seul inspecteur, Yves DESCHAMPS, est chargé de suivre plus particulièrement le secteur. Ces deux personnes ont collaboré à l’élaboration de ce dispositif et vont

largement œuvrer dans l’accompagnement au développement des arts de la rue de 1991 à 2000.

Dans le même temps, *Lieux Publics*, qui rencontre de graves difficultés financières, est réorganisé. Ses missions sont recentrées sur la création artistique. Il devient Centre National de Création des Arts de la Rue. Un autre organisme, *HorsLesMurs*⁸⁷, est créé en 1993 sous la direction de Jean-Luc BAILLET pour prendre en charge les missions de production et de développement des arts de la rue et, depuis 1996, des arts de la piste. Une politique d’intervention globale sur le secteur des arts de la rue mise en œuvre en 1994, par Jacques TOUBON – ministre de la Culture de l’époque – est présentée à l’occasion du festival *Chalon dans la rue*.

Les arts de la rue s’inscrivent pour la première fois dans le dispositif de soutien du ministère de la Culture, par un schéma d’intervention classique de l’Etat : labellisation de l’offre, constitution d’un maillage territorial pour la production et la diffusion, soutien à la qualité de l’offre selon les critères reconnus par le ministère, protection des nouvelles mesures par un système d’octroi maîtrisé par l’administration centrale. Cette série de mesures représente un soutien financier de l’Etat avoisinant l’équivalent de 2,3 millions d’euros⁸⁸.

La réforme globale de l’appareil administratif en charge du spectacle vivant est entamée en 1998. Le spectacle vivant, dans sa diversité, est réuni sous un même organe administratif – la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) – et rompt ainsi avec la sectorisation verticale par discipline qui ne favorise pas la prise en compte de nouvelles formes artistiques. Les arts de la rue sont ainsi réintégrés dans les mêmes dispositifs que les autres formes de spectacles tout en conservant deux lignes budgétaires dédiées à des mesures spécifiques aux arts de la rue. Mais, la mise en place d’une fugace « mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles » au sein de la DMDTS et le

⁸⁷ L’association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste dispose d’un centre de ressources sur ces secteurs, développe une activité éditoriale (*Goliath, Répertoires*, revues et bulletins d’information), organise des instances de réflexion (colloques, groupes de travail...), accomplit une mission de conseil auprès des artistes et organisateurs et réalise la conception et le suivi d’études pour des projets artistiques dans l’espace public.

⁸⁸ « Fabrique des arts de la rue », in *Culture et proximité*, n°2, 1996, p. 10

recours à des agents spécialisés pour traiter ces dossiers trahissent la perplexité de l’Etat face à ces formes inclassables.

Déclarés comme une « priorité » dans le plan d’action annoncé par la ministre de la Culture, Catherine TRAUTMANN, les arts de la rue bénéficient en 1999 de l’équivalent d’environ 1,4 million d’euros de mesures nouvelles (dont vraisemblablement seulement 1,2 million d’euros seulement ont été dégagés d’après les vérifications de la Fédération des arts de la rue).

De plus, le dispositif d’attribution des aides est réformé. L’aide au projet et l’aide à l’écriture sont supprimées et la commission nationale consultative pour leur attribution (arrêté du 21 avril 1995) est abrogée. En revanche, deux nouvelles aides⁸⁹ sont instituées à partir de 1999 (arrêté du 19 mars 1999)⁹⁰ : l’aide à la résidence de production⁹¹ et l’aide à la résidence d’artistes⁹². Au-delà de ces deux aides pour les arts de la rue, l’aide aux auteurs de textes dramatiques est ouverte aux auteurs travaillant pour la scène urbaine⁹³. En outre, une nouvelle commission nationale consultative pour les arts de la rue est instituée auprès de la DMDTS. Les pouvoirs publics commencent à labelliser, à partir de 1993, en « lieux de fabrication », un certain nombre d’espaces de production de spectacles développés par la profession. Ces lieux constituent alors la première trame d’un réseau de pôles de production et de diffusion pour les arts de la rue.

En cohérence avec la politique de déconcentration du ministère de la Culture, les arts de la rue sont progressivement intégrés dans les dispositifs administrés par les DRAC. Grâce aux aides octroyées par celles-ci, les compagnies des arts de la rue peuvent bénéficier du même dispositif que les compagnies dramatiques : des aides

⁸⁹ Les projets présentés pour les deux aides doivent être pluridisciplinaires, prendre en considération l’espace public et être présentés par des structures professionnelles (notamment des compagnies des arts de la rue justifiant de deux années d’existence et qui ont déjà créé et donné à voir au minimum deux spectacles).

⁹⁰ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 271

⁹¹ Cette aide est attribuée « pour des projets impliquant un travail dans des lieux de création ou de diffusion du spectacle vivant, qu’il s’agisse de lieux spécifiques aux arts de la rue ou de lieux à vocation plus large, tels que les Centres Dramatiques, les Scènes Nationales ou les Scènes Conventiennées ».

⁹² Cette aide permet « à la compagnie de s’assurer la collaboration de personnes extérieures, notamment des plasticiens, des metteurs en scènes, des chorégraphes ou des musiciens ».

⁹³ Ce soutien peut être attribué à un auteur pour des œuvres originales écrites en langue française jamais représentées en France, ou à une structure artistique professionnelle pour « des projets de spectacle dont la dramaturgie, non exclusivement textuelle, peut faire appel à des expressions artistiques multiples sur présentation d’un dossier établi par le concepteur » (arrêté du 8 janvier 1999). Cf. Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *ibid.*

à la production dramatique tous les deux ans et le conventionnement sur trois ans pour un montant global de 150 000 euros. Ces aides concernent des projets de création (théâtre, arts de la rue, danse...) qui se distinguent par leur qualité artistique et leur faisabilité économique (apport en production, minimum de dates prévues en diffusion...). Les DRAC attribuent également aux festivals et aux lieux de fabrique implantés en région des aides à l'équipement, à l'investissement ainsi que des aides sectorielles (entre autres pour la pratique amateur). Le nouveau dispositif marque indéniablement une reconnaissance institutionnelle des arts de la rue. Le conventionnement des compagnies de rue dans le même cadre que les compagnies dramatiques est aussi un signal de la volonté du ministère de sortir les arts de la rue de leur enfermement, même si les moyens accordés restent modestes.

3.2.3. Structures et organismes nationaux soutenant les arts de la rue

Outre les aides octroyées par les administrations publiques, il existe des structures de soutien à la création des arts de la rue tels que *Lieux Publics* et les lieux de fabrication (nous aborderons plus précisément leurs rôles dans la consolidation du secteur en deuxième partie), *HorsLesMurs* qui assume une mission spécifique de promotion et de développement des arts de la rue et des arts de la piste, la Fédération dont les principaux enjeux de reconnaissance des arts de la rue ont déjà été développés. D'autre part, des organismes nationaux, eux aussi sous forme associative, oeuvrent également en faveur des arts de la rue. L'AFAA (Association Française d'Action Artistique) et l'ONDA (Office National de Diffusion Artistique) ont inscrit les arts de la rue parmi les champs disciplinaires déjà soutenus. Ces deux organismes sont placés sous la tutelle de leur ministère de référence : le ministère de la Culture pour l'ONDA, le ministère des Affaires Etrangères pour l'AFAA.

Le but essentiel de l'AFAA est de favoriser la circulation de la culture française à l'étranger et le développement des échanges artistiques. Elle accompagne l'émergence et l'affirmation sur le plan national et international de quelques compagnies d'arts de la rue. Ainsi, *Royal de Luxe* a profité de voyages et représentations en Afrique et en Amérique du Sud. L'AFAA a en outre encouragé certaines opérations incluant plusieurs compagnies de rue et de cirque dans plusieurs festivals pluridisciplinaires étrangers. Son soutien a un impact

indéniable sur le parcours d’une compagnie car les opérations à l’étranger ouvrent des débouchés complémentaires nécessaires à son activité. En 2005, l’association a notamment soutenu des compagnies de rue telles que *Opus*, *Carnage Production*, *Carabosse*, *Oposito*, *Transe Express* etc.

L’ONDA qui a pour mission de favoriser la diffusion du spectacle vivant en France, a intégré depuis 1999 les arts de la rue et les musiques actuelles dans son champ d’action. L’office favorise la diffusion d’œuvres de création dont la programmation représente un risque financier pour la structure (Scènes Nationales...). Il calcule ses aides sur un principe de « garanties » afin d’équilibrer les déficits de billetterie. Or, les arts de la rue ne comportent presque pas de billetterie, une modification des statuts de l’association a alors été nécessaire pour intégrer les arts de la rue parmi les domaines d’intervention de l’ONDA. Depuis environ dix ans, l’ONDA a amorcé une politique de soutien en faveur des arts de la rue. Elle se poursuit dans le cadre du Temps de Arts de la Rue⁹⁴ : une dotation supplémentaire au budget de l’ONDA lui permet d’amplifier le travail entrepris et de définir de nouveaux axes de soutien. La priorité de son intervention est donnée pour la programmation d’au moins trois spectacles différents de compagnies des arts de la rue au cours d’une saison d’un lieu de diffusion pluridisciplinaire et lors de la mise en place de tournées décentralisées ou de saisons des arts de la rue initiées par des associations de diffusion. Enfin, l’ONDA organisera chaque année une rencontre nationale de diffusion sur les arts de la rue pour favoriser l’information et la reconnaissance de ce champ artistique auprès de ses partenaires.

3.3. Les années 2000 et « le Temps des Arts de la Rue » : une attention ministérielle plus visible

Suite au premier plan d’intervention mis en place par Jacques TOUBON en 1994 suivi d’une seconde impulsion cinq ans après, l’intervention de l’Etat se renforce en 2002-2003 par l’attribution de nouveaux crédits. Ils permettent un élargissement du nombre de compagnies conventionnées, une augmentation des aides aux résidences sur les crédits centraux ainsi qu’une meilleure dotation en

⁹⁴ Le Temps des Arts de la Rue est un plan d’action triennal lancé en février 2005 par le ministre de la Culture en faveur des arts de la rue ; nous abordons plus en détail ci-après ce temps fort.

moyens de production pour les lieux de fabrication. Pour ces derniers, une politique de conventionnement associant l’Etat et les collectivités territoriales est mise en application. Plus récemment, l’Etat s’est également investi dans la création de la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante pour les Arts de la Rue) et surtout, a lancé début 2005 le « Temps des Arts de la Rue ». Il s’agit aujourd’hui pour le ministère « de franchir un nouveau cap », de « projeter l’avenir des arts de la rue » et de « développer de nouvelles perspectives »⁹⁵.

Onze ans après la mise en place du premier plan pour les arts de la rue, il était nécessaire que le ministère de la Culture fasse d’autres propositions et impulse les perspectives des prochaines années. Renaud DONNEDIEU DE VABRES, actuel ministre de la Culture, tente en février 2005 de franchir une nouvelle étape avec la mise en place du « Temps des Arts de la Rue ».

Ce plan recouvre plusieurs enjeux : tout d’abord, l’enjeu de visibilité est primordial car c’est toute une symbolique de reconnaissance qui est exprimée à travers ce temps ; un enjeu de pédagogie est nécessaire pour faire comprendre à tous (public, décideurs économiques...) quelles sont les problématiques, aujourd’hui, qui concernent les arts de la rue. Enfin, l’enjeu de développement est à assurer : il s’agit ici de franchir une nouvelle étape d’aides et de structuration des arts de la rue et pas seulement de créer un événement médiatique et éphémère. L’ambition de ce plan est d’expérimenter, sur le long terme – trois années –, de nouvelles relations entre les artistes, les collectivités publiques, les services administratifs, les professionnels et les réseaux du spectacle vivant. Contrairement à la Fédération qui a été très présente et active, l’Etat a plutôt participé en tant qu’observateur à l’élaboration du contenu de ce plan qui s’attache à développer les arts de la rue sous ses divers aspects (les lieux, les équipes artistiques, la diffusion, l’action internationale, la formation, la connaissance). Pour atteindre cet objectif, un comité de pilotage ainsi que neuf groupes de travail thématiques ayant pour mission d’approfondir la réflexion et de faire des préconisations sur les actions à mener dans les prochaines années ont été mis en place.

⁹⁵ *Le « Temps des arts de la rue »*, présentation par Renaud DONNEDIEU DE VABRES, 2 février 2005, Marseille
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

A mi-chemin de ce plan triennal, il est déjà possible de faire un bilan d’étape de l’action accomplie jusqu’à présent. Si l’année 2005 a été essentiellement une année de réflexion et de propositions, des actions concrètes et mesures nouvelles ont été mises en place. Elles peuvent se résumer à travers ces quatre axes :

- **Le soutien à la création et à la production** : neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue (CNAR) ont été désignés en février 2005 par le ministère en fonction du rôle de référence qu’ils ont acquis, ainsi que sur la solidité des actions menées en matière de soutien à la création, de développement des publics et de transmission des savoirs,
- **le développement de la diffusion** : l’Office National de Diffusion Artistique (ONDA) bénéficie d’une dotation supplémentaire lui permettant de soutenir la diffusion des arts de la rue⁹⁶,
- **des formations pour les arts de la rue** : lancement de la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue), première école nationale pour les arts de la rue fondée sur un concept d’école nomade et ouverture de l’enseignement supérieur aux arts de la rue (Master Projets Culturels dans l’Espace Public),
- **l’élargissement des connaissances des arts de la rue** notamment par la création de la collection Carnets de rue qui souhaite offrir des clefs de compréhension et de lecture de ces aventures artistiques que sont les arts de la rue.

« Comme je m’y étais engagé, deux millions d’euros de mesures budgétaires nouvelles en 2005 ont été consacrés aux arts de la rue » déclare Renaud DONNEDIEU DE VABRES à mi-parcours du Temps des Arts de la Rue. Cette somme vient s’ajouter au montant global des crédits du ministère de la Culture accordés à ce secteur qui s’élève à 6,6 millions d’euros en 2004⁹⁷. Le total est loin d’être négligeable mais une montée en puissance des budgets consacrés aux arts de la

⁹⁶ Pour plus de détails sur les modalités de cette aide, cf. le dossier de presse « Comité de pilotage du Temps des Arts de la Rue. Bilan d’étape 2005 / perspectives 2006-2007 », 6 avril 2006, p. 6

⁹⁷ « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 10

rue était souhaitée pour arriver d’ici fin 2007 à un montant de 12 millions d’euros. Les professionnels du secteur savent déjà que cet objectif ne pourra être atteint. En effet, lors du point presse du 6 avril 2006 sur le bilan d’étape 2005 et les perspectives 2006-2007 du Temps des Arts de la Rue, il est annoncé que « près d’un million d’euros supplémentaire sera affecté en 2006 », la moitié de ce qui était attendu pour 2006... Quoiqu’il en soit, pour 2006 et 2007, les efforts sont poursuivis. Ils s’appuient davantage sur une action concertée entre partenaires publics. Les perspectives se résument à travers ces trois grands ensembles de priorités :

- **Les arts de la rue au fil du territoire** : il s’agit de poursuivre et consolider le réseau CNAR, de soutenir l’implantation des compagnies, de développer des saisons de diffusion, de structurer les Fédérations au niveau régional et de développer le partenariat avec les collectivités locales,
- **de nouveaux dispositifs pour l’écriture** concernent une bourse à l’écriture originale pour la création en espace public, une aide à l’écriture pour les arts de la rue et une bourse aux écritures musicales conçues pour, avec et dans la ville,
- **le développement de la connaissance des arts de la rue** s’effectue notamment par la poursuite du chantier d’études sur les publics du spectacle de rue ; par l’étude des caractéristiques et l’impact de ces esthétiques sur la création du spectacle vivant ; par le développement d’un réseau de recherche international sur l’esthétique, la politique et l’urbain.

Même si les moyens annoncés ne vont sûrement pas être ceux obtenus, toujours est-il que le Temps des Arts de la Rue existe, qu’il est la manifestation d’un certain intérêt de l’Etat envers ces aventures artistiques renouvelant la création contemporaine et mobilisant une palette de savoir-faire et d’interrogations.

L’enjeu primordial de ce temps fort est de consolider un secteur encore fragile, de mieux le faire connaître, de lui permettre de franchir un nouveau cap dans son développement et dans son soutien par l’Etat mais aussi par les collectivités territoriales.

Dans le cadre de ce Temps, une attention toute particulière est portée sur les lieux de fabriques notamment par la « labellisation » de Centres Nationaux des Arts de la Rue. Ces structures-là sont effectivement un des piliers fondateurs de la consolidation des arts de la rue. Une structuration qui s’impose progressivement depuis l’émergence du mouvement artistique : elle est garantie par une affirmation artistique de plus en plus forte (encouragée par la reconnaissance d’écritures spécifiques...). Le mouvement des arts de la rue s’affirme artistiquement aux yeux de l’institution, il est progressivement reconnu comme partie intégrante du champ de la création contemporaine. Pour preuve de l’intérêt porté à ces formes d’expression : l’existence pour trois années du Temps de Arts de la Rue, symboliquement fort en terme de reconnaissance du mouvement de la part des pouvoirs publics. Pourtant, l’affirmation de cette exigence artistique s’effectue dans un contexte économique précaire : la trop récente reconnaissance du secteur et du faible soutien financier qui s’en suit n’arrivent pas à contrebalancer une fragile économie fondée sur la vente qui n’arrive pas à subvenir aux nécessités du secteur... Ce sont alors les coûts artistiques qui en pâtissent remettant en cause une exigence pourtant souhaitée. Essentiels pour accompagner le processus de création des spectacles, les lieux de fabrication offrent aux compagnies des espaces de construction adaptés à leur univers scénographique, des lieux de répétition, de recherche, disposant de compétences artistiques, techniques, administratives. Ces structures jouent un rôle moteur dans l’accompagnement des créations ainsi que dans le soutien financier des productions. La partie suivante va donc chercher à démontrer dans quelle mesure les lieux de fabrique sont déterminants dans la structuration du mouvement.

2^{EME} PARTIE

Les lieux de fabrication, moteurs de la structuration des arts de la rue

I – LA PRECARITE DE L'ECONOMIE DES ARTS DE LA RUE ET SES CONSEQUENCES SUR LA CREATION

1.1. La vente : le moteur de l'économie des arts de la rue

1.1.1. Un portrait économique fragile

Avec ses 950 compagnies recensées en 2005 dans la base de *HorsLesMurs*, les arts de la rue recouvrent une réalité composite notamment en terme de projets, de disciplines et d'esthétiques (théâtre, danse, musique, prouesse mais aussi pyrotechnie, installations plastiques et sonores, scénographie urbaine, création vidéo...). Mais, l'hétérogénéité des formes artistiques et des démarches qui les fondent fait écho à l'hétérogénéité des conditions de travail, des modes de fonctionnement et des situations économiques.

Pour illustrer cette diversité, Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX proposent de distinguer – dans leur ouvrage consacré au *Portrait économique des arts de la rue*⁹⁸ – deux principaux profils économiques de compagnies. D'une part, un premier portrait correspond à de petites équipes, voire des artistes individuels, produisant des spectacles facilement adaptables et légers qui relèvent du domaine des arts du cirque ou des savoir-faire. Ces équipes élargissent leurs débouchés en adaptant leurs propositions à l'espace de représentation ou bien en diversifiant le répertoire proposé. Elles sont ainsi susceptibles d'être diffusées sur une grande partie des marchés des arts de la rue. Leur taille réduite et les coûts de fonctionnement limités leur permettent de survivre plus longtemps et de mieux garantir un revenu aux artistes. Nous pouvons penser à des artistes comme Sylvain BIGAUD, GORKY, Jean-Georges TARTAR(E) ou des compagnies comme *La Calma*, *Les Chiche Capon...* disposant d'un répertoire varié et adaptable à de multiples situations de jeu.

D'autre part, un deuxième profil correspond à des compagnies nombreuses (composées d'un « noyau dur » puis étoffées par d'autres artistes) produisant des créations originales relativement lourdes qui s'adressent à des circuits de diffusion limités. Ces équipes telles que *Les Alama's Givrés*, *Le Cercle de la Litote...* se

⁹⁸ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les arts de la rue. Portrait économique en pleine effervescence*, Paris, La documentation Française, 2000

reconnaissent plutôt dans le genre théâtral et leur formation est construite sur le modèle de la compagnie théâtrale. Ces artistes aspirent à ne vendre que leurs créations conçues en amont des exigences du commanditaire. Mais un tel choix n'est cependant envisageable qu'avec le soutien de subventions ou grâce à des coproductions. Leur espoir de survie dépend de leur capacité à se positionner face aux organisateurs et aux institutions. Pourtant, compte tenu de leur taille et de la quasi-absence de soutien extérieur, ces compagnies sont plus sensibles aux aléas du marché. L'esprit de solidarité de l'équipe devient donc un facteur primordial pour faire face aux fluctuations des rémunérations.

Ces deux portraits peuvent paraître caricaturaux, car de nombreux intermédiaires (formes, esthétiques...) existent mais ils permettent d'envisager les arts de la rue avec leurs antipodes et leur éclectisme. Pour cela, les chiffres aussi sont parlants. Même si le budget moyen annuel d'une compagnie est de 79 700 euros, ce chiffre global masque d'importantes disparités et une grande précarité économique : seulement 8% des compagnies disposent d'un budget supérieur à 300 000 euros alors que pour 47% d'entre elles, il est inférieur ou égal à 50 000 euros⁹⁹. De plus, le genre artistique influence nettement le budget des compagnies : les compagnies de théâtre ont un budget annuel qui est pratiquement le double de celui des compagnies des « arts du cirque » et trois fois supérieur à celui des groupes de musique.

L'évolution du nombre de spectacles créés par année témoigne aussi de la vulnérabilité du marché des arts de la rue. Après une forte augmentation en 2004 (peut-être dû à l'effet de la crise des intermittents reportant sur 2004 les productions annulées en 2003, soit 346 spectacles créés en 2004), le nombre de spectacles de rue chute considérablement en 2005, passant à 193¹⁰⁰. Il se replace dans le mouvement décroissant que l'on observe depuis 2000 (le nombre de spectacles a chuté de 30% entre 2000 et 2005). Parallèlement, le nombre de compagnies de rue a augmenté de 25% entre 2000 et 2005 (passant de 760 à 950). Ce rapport entre l'augmentation du nombre de compagnies de rue et la diminution du nombre de spectacles disponibles (entre 2000 et 2005) témoigne donc d'une

⁹⁹ « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 2

¹⁰⁰ Il s'agit du nombre de spectacles inscrits au répertoire des compagnies – c'est-à-dire disponibles à l'achat – enregistrés dans la base de *HorsLesMurs*.

fragilisation de l'économie de production. Une économie qui est essentiellement fondée, en ce qui concerne les arts de la rue, sur la vente de spectacles.

1.1.2. Vendre pour exister : une nécessité

Hormis de nombreuses activités complémentaires telles que la formation, l'organisation d'événements ou le conseil en programmation offrant aux compagnies des revenus diversifiés, la vente reste leur activité dominante et représente leur principale ressource financière. Effectivement, pour 75% des structures¹⁰¹, la création et la vente de spectacles restent l'activité principale¹⁰².

Les arts de la rue constituent une des rares disciplines du spectacle vivant à avoir une économie fondée sur la vente de spectacles ou autres prestations. La tardive prise en considération par les institutions des arts de la rue (datant seulement du milieu des années 1990, comme le précisait la partie précédente de cette étude) a conduit les artistes de ce secteur à développer leur activité selon une logique de marché. La forte capacité d'autofinancement constatée chez les compagnies traduit plus un manque de soutien de la part des institutions publiques que d'importantes recettes effectuées grâce à la vente de leurs spectacles. En effet, en 2002, les recettes effectuées sur les ventes représentent près de la moitié (46,6%) des ressources des compagnies¹⁰³.

L'économie du spectacle en France est majoritairement dominée par une logique de l'offre : pour les compagnies de danse ou de théâtre, la vente est largement conditionnée par un soutien des institutions essentiel à leur survie. Par exemple, une compagnie de danse contemporaine ne peut pas rester en activité durablement sans subvention (en 2004, le montant consacré par le ministère aux compagnies chorégraphiques – 6 767 842 euros¹⁰⁴ – est à lui seul supérieur à l'ensemble des interventions en faveur des arts de la rue – 6 626 263 euros) et ses réseaux naturels sont, eux aussi, subventionnés. Les aides accordées – qui représentent d'ailleurs souvent plus de 80% des financements – leur permettent de créer, de

¹⁰¹ « Structures » comprend notamment des compagnies à 70%, des structures organisatrices d'événements à 12,4% et des gestionnaires de lieu à 12,1%.

¹⁰² Source : « Le dispositif emplois-jeunes dans les arts de la rue et les arts du cirque. La pérennisation des postes en question », *HorsLesMurs*, janvier 2004, p. 7

¹⁰³ « Le dispositif emplois-jeunes... » *op. cit.*, p. 7. Ces chiffres concernent des compagnies de rue et de cirque. En 2000, les statistiques concernant uniquement les compagnies de rue révélaient que leurs recettes propres représentaient 80% de leurs ressources, dont 68% étaient assurés par la vente et 12% grâce à des prestations de service diverses.

¹⁰⁴ Ministère de la Culture et de la Communication, *Action en faveur de la danse*, 13 octobre 2005, p. 68

diffuser leurs spectacles selon une logique qui n'est pas strictement commerciale. Le but est de convaincre le public de l'intérêt du spectacle plutôt que de concevoir un spectacle en fonction des attentes de ce public.

A contrario, les arts de la rue sont organisés selon une logique de demande. Une demande qui, en outre, se caractérise par son aspect fragmenté et précaire : les prix de vente sont modiques et les contrats courts. Une représentation de spectacle est achetée en moyenne 1 256 euros, le montant facturé par contrat est d'environ 3 050 euros pour une moyenne de 2,38 représentations¹⁰⁵. Ce faible chiffre illustre le caractère fragmenté de la diffusion des spectacles de rue : les compagnies courent d'un contrat à l'autre, sans obtenir véritablement de séries, à la différence des compagnies de théâtre qui jouent en salle. Ces chiffres représentent à la fois la capacité des artistes de rue à exister sans dépendre de subventions et la faiblesse des soutiens publics versés à la création et au fonctionnement des compagnies. En effet, les subventions publiques provenant des collectivités ne représentent que 28,7% (dont 28,1% proviennent des villes) des ressources des compagnies. La part de l'Etat (y compris les aides à l'emploi), quant à elle, varie entre 15% et 22%¹⁰⁶. Une nuance reste à apporter à ces chiffres car ils concernent tant les compagnies de rue que de cirque, généralement plus subventionnées. Effectivement, l'étude d'Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX éditée en 2000¹⁰⁷ révélait que l'ensemble des subventions publiques ne représentait que 17% du budget annuel des compagnies de rue (dans des proportions analogues par l'Etat et les collectivités locales)¹⁰⁸.

Quoiqu'il en soit, ces données traduisent l'aptitude des arts de la rue à évoluer dans une économie de marché. La compagnie ne peut exercer aucun contrôle sur ses éventuelles subventions mais simplement tenter de convaincre les pouvoirs publics de l'utilité de l'existence du projet artistique pour la société. Même si la reconnaissance institutionnelle de ces modes d'expressions hors des espaces conventionnels émerge petit à petit, elle est bien loin de fournir les moyens qui permettent au théâtre ou à la danse contemporaine de poursuivre leur travail de

¹⁰⁵ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 90

¹⁰⁶ « Le dispositif emplois-jeunes... » *op. cit.*, p. 7

¹⁰⁷ L'édition de l'ouvrage d'Elena DAPPORTO et de Dominique SAGOT-DUVAUROUX a été effectuée en 2000 mais les enquêtes datent de 1997. Malgré l'ancienneté des données, elles offrent un aperçu intéressant de l'environnement économique des arts de la rue.

¹⁰⁸ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 83

création. Les arts de la rue sont sans doute le seul domaine du spectacle vivant français pour lequel la dynamique de la demande l'emporte sur la dynamique de l'offre.

Compte tenu de la faible intervention des pouvoirs publics, l'économie des arts de la rue dépend de la vente : la vente des spectacles s'effectue à des tarifs souvent trop faibles mais elle reste une condition impérative à l'existence des compagnies. Cette dynamique de la demande provient de marchés aux profils très distincts et aux attentes souvent divergentes. Tant commerciaux qu'institutionnels, des lieux de programmation diversifiés offrent aux compagnies les débouchés essentiels à leur survie.

1.1.3. Vendre à qui ? Entre rentabilité économique et espaces d'expression artistique

La nécessité de couvrir les coûts par les recettes faites sur la vente, impose d'être présent sur un maximum de marchés, très hétérogènes. Ces multiples marchés se différencient selon les formats de spectacles accueillis, la période de l'année et les espaces de diffusion. Si nous les abordons d'après le profil du diffuseur, nous pouvons en distinguer six¹⁰⁹ :

Les festivals nationaux ou internationaux (spécialisés ou non dans les arts de la rue), représentent environ un quart des représentations et un peu plus du tiers du chiffre d'affaires. Les festivals français consacrés aux arts de la rue (au nombre de 339¹¹⁰) représentent seulement 8% des représentations pour 13% du chiffre d'affaires. Ces marchés constituent les principaux débouchés des spectacles récents, des créations, généralement de grands formats et appartenant au genre « théâtre de rue » ou proches du cirque.

Les théâtres (théâtres municipaux, les Scènes nationales...) effectuent 5% des représentations mais 12% du chiffre d'affaires. Ils occupent donc une place limitée mais rémunératrice. Ils achètent les mêmes types de spectacles que les festivals mais les programment en ouverture ou en clôture de saison, permettant

¹⁰⁹ Nous nous appuyons, pour les données qui suivent, en particulier sur le dossier publié par le ministère de la Culture et de la Communication, « L'économie des arts de la rue », in *Développement culture* n°127, août 2000

¹¹⁰ « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 6

ainsi aux compagnies d'élargir un peu leur période de diffusion et de jouer en espaces fermés.

Les fêtes urbaines occasionnelles (19% des représentations et 19% des montants facturés), **les structures socioculturelles** (11% des représentations et 7% du chiffre d'affaires), **les « autres débouchés »** tels que des animations dans des écoles ou cafés (10% des représentations et 4% du chiffre d'affaires) se caractérisent par leur aspect généralement peu lucratif et répondent davantage à des fins d'animation plutôt qu'à une vocation artistique.

Enfin, un dernier marché reste à mentionner et pas des moindres en terme de ressources (30% des représentations et 24% du chiffre d'affaires)¹¹¹ : **les organisateurs d'animations privées, l'événementiel privé**. Très rentable, ce type de débouché qui se concentre en hiver, plus particulièrement autour des fêtes de Noël, concerne la grande majorité des artistes de rue. La multiplication de commanditaires commerciaux s'est essentiellement accrue dans les années 1990.

Les difficultés financières des artistes les condamnent parfois à multiplier leurs commandes événementielles souvent plus rémunératrices mais relevant davantage de l'animation que de l'artistique. Il reste difficile pour les artistes de ne pas céder à l'appât du gain très attractif des organisateurs privés au risque d'isoler et scléroser tout propos artistique et toute avancée créative. Face aux finalités relativement divergentes que chaque organisateur poursuit, les artistes doivent alors faire preuve de dextérité pour sauvegarder la cohérence de sens de leurs propositions, tout en assumant les aléas de la diffusion. Autrement dit, toute la difficulté pour une compagnie est de réussir à conserver la stabilité économique et la cohérence artistique du projet face à des acheteurs aussi disparates.

1.1.4. Un répertoire qui s'adapte aux exigences du marché au détriment de la création

Aucun marché ne semble pouvoir assurer, à lui seul, la rentabilité et la continuité de l'activité d'une compagnie. La nécessité de couvrir les coûts par des recettes impose donc aux compagnies une course incessante aux débouchés. De fait, cette

¹¹¹ Cette place importante s'explique en partie par la présence de l'opération *Festimagic* (animation commandée par les centres commerciaux Carrefour, se déroulant sur une dizaine de jours et comportant l'embauche de près de 700 artistes de rue) dans cette statistique. Sans cette part, le secteur privé se réduirait, par rapport à l'ensemble, à environ 24% des représentations et 16% en chiffre d'affaires.

présence nécessaire oblige les artistes de rue à être présents sur des marchés aux logiques parfois contradictoires.

Diverses stratégies d'adaptabilité sont alors mises en œuvre par les compagnies¹¹² : soit, elles produisent des spectacles aux formes adaptables en fonction de la demande et du contexte de diffusion. La compagnie défend alors le concept de spectacles « tout terrain » pouvant s'adapter en version lourde ou légère, selon les disponibilités de l'acheteur. Ou bien, les compagnies différencient les types de spectacles pour mieux correspondre aux exigences des divers acheteurs et favoriser de nombreux débouchés grâce à un répertoire varié et diversifié. Ou encore, elles se spécialisent sur un seul marché qui privilégie le type de spectacles que la compagnie souhaite défendre.

L'adoption d'une de ces stratégies dépend de la marge de décision dont la compagnie dispose face aux acheteurs et bien entendu de son projet artistique. La démarche est effectivement totalement opposée selon que la compagnie abandonne sa ligne artistique pour s'adapter aux exigences du marché ou qu'elle réussit, au contraire, à l'imposer. Pour ne pas dessiner un portrait trop manichéen, il est important de préciser que beaucoup de compagnies sont obligées de s'adapter aux marchés, par nécessité, mais sans pour autant remettre fondamentalement en cause leur démarche artistique ni leur philosophie. Dans une situation où la demande est toute-puissante, « il devient suicidaire de ne pas concevoir un spectacle en fonction des attentes présumées des commanditaires »¹¹³. Les compagnies sont, en fait, victimes de l'académisme du marché qui les menace le plus directement. La nécessité de vendre pour vivre favorise l'autocensure des artistes soucieux de vendre leurs créations. La qualité artistique est alors amoindrie car les créations deviennent parfaitement appropriées à la marchandisation. La singularité de l'œuvre s'efface devant son aptitude à la circulation et donc à la vente. Il en ressort une dominante de spectacles à vocation divertissante susceptibles d'être achetés sur l'ensemble des marchés qui constituent aujourd'hui leurs débouchés : « la liberté de création est fortement contrainte par les exigences des commanditaires généralement plus

¹¹² Ministère de la Culture et de la Communication, « L'économie des arts de la rue », in *Développement culturel* n°127, août 2000, p. 2

¹¹³ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 25

tentés par des productions à vocation distractive que par des productions dérangeantes »¹¹⁴. Cette tendance s'est largement amplifiée depuis la crise de l'intermittence en 2003 qui a aggravé les conditions de travail des compagnies. Elles recherchent désormais plus de sécurité financière et une certaine rentabilité impliquant alors un formatage des projets, des créations moins audacieuses pour être plus rentables.

La vente d'un savoir-faire sous des formes et sur des marchés variés est une pratique très répandue mais largement défavorable à la capacité provocatrice, innovante des créations. Il est difficile de conserver son indépendance face aux impératifs commerciaux. Les compagnies qui ont pu se détacher de ces contraintes l'ont fait grâce à l'acquisition, au fil des ans, d'une réputation de qualité qui leur a accordé une relative autonomie dans leur choix vis-à-vis des commanditaires et en jouant souvent la carte du spectacle de grand format dont le caractère exceptionnel lui vaut un statut de monopole.

Loin des exigences commerciales, les festivals d'été constituent le marché le plus visible pour les arts de la rue et restent la plate-forme privilégiée de diffusion pour les compagnies.

1.2 Les festivals : un marché essentiel en terme de reconnaissance et de notoriété mais qui reste insatisfaisant

1.2.1. Les festivals : un espace d'expression artistique et de visibilité pour les compagnies

Les festivals jouent donc un rôle indéniable dans l'essor des arts de la rue car ils assurent la visibilité des compagnies aussi bien pour le public que pour les médias, les tutelles ou la profession elle-même. L'impact économique direct engendré par ces manifestations sur les ressources des compagnies est en moyenne limité (pour rappel : ils représentent 8% des représentations et génèrent 13% du chiffre d'affaires sur la globalité de l'activité de diffusion des compagnies de rue). En revanche, leur impact en terme de notoriété est important. Lieux de rendez-vous des programmeurs venant choisir les futurs spectacles à diffuser, les festivals tels que le *Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, Chalon*

¹¹⁴ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 257
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

dans la rue, Viva Cité ou encore *les Accroche-Cœurs*, jouent un rôle déterminant, tant pour la reconnaissance des compagnies que pour le regroupement des professionnels. Ce sont des « festivals-vitrines » qui assument une fonction essentielle de rencontre entre l'offre et la demande et fonctionnent comme de formidables supports de communication. Etre programmé dans la sélection officielle des festivals d'envergure internationale est un passage obligé pour émerger de la multitude de propositions qui caractérise l'offre des arts de la rue et pour franchir les étapes de la reconnaissance institutionnelle. Aussi, ces manifestations, qui osent souvent prendre des risques artistiques, constituent le canal de diffusion le plus réceptif à la nouveauté, elles sont « les supports privilégiés de la circulation des créations »¹¹⁵. Espace d'expression de toute créativité et de subversion, la dimension artistique est moins sclérosée sur ce marché contrairement à d'autres modes de diffusion aux exigences nécessitant des concessions. Les festivals sont plus sensibles à la renommée dont jouit la compagnie et contribuent à générer sa notoriété. Ces manifestations produisent pour chaque compagnie programmée une visibilité assurée et sont donc des passages incontournables pour les artistes.

Même si les festivals ne sont pas les uniques vecteurs de diffusion des arts de la rue, ils restent incontournables en terme de sensibilité à la créativité. En ceci, ils sont un espace d'expression et de reconnaissance artistiques exclusif. De fait, les compagnies font preuve d'une certaine dépendance vis-à-vis de ce mode de diffusion, seul marché capable de leur offrir cette reconnaissance et cette visibilité essentielles auprès des professionnels. Financièrement, les festivals ne sont pas des débouchés rémunérateurs en eux-mêmes mais ils sont profitables en terme de distinction. Malgré ce rôle stratégique des festivals, ils soulèvent un certain nombre d'interrogations. Outre leur concentration sur la période estivale, plusieurs aspects les caractérisant sont à remettre en cause, ce qui permet une critique de ce mode de diffusion.

¹¹⁵ Le Goliath, *ibid.*

1.2.2. Un mode de diffusion saisonnier aux moyens précaires et à la démarche artistique parfois instrumentalisée

1.2.2.1. L'importante saisonnalité des festivals

L'activité des artistes de rue revêt un caractère fortement saisonnier. En effet, l'intensité de la diffusion des spectacles de rue varie distinctement selon la période de l'année, aussi bien en nombre de représentations qu'en chiffre d'affaires généré par la vente des représentations. Deux pics de diffusion sont notables : l'époque de Noël (ce temps fort concentré sur les mois de novembre et décembre s'explique par les animations pour les arbres de Noël, les fêtes commerciales...) et la période estivale extrêmement propice à la floraison de fêtes et festivals d'arts de la rue. Les chiffres le prouvent : 76,8% d'entre eux sont concentrés entre le mois de mai et celui de septembre¹¹⁶. Par exemple, *Le Mai des Arts dans la rue* en Pays de Morlaix symbolise l'ouverture de la saison, alors que les *Accroche-Cœurs* d'Angers ou *Coup de chauffe* à Cognac au mois de septembre, la concluent. Par conséquent, l'été est une période extrêmement favorable à la programmation de spectacles : plus de la moitié (52%) des représentations sont ainsi jouées entre mai et septembre, période pendant laquelle se réalisent 64% du chiffre d'affaires généré par la diffusion de spectacles¹¹⁷. C'est en effet à ces moments-là que se situe l'essentiel de la programmation de spectacles grands formats, plus « lourds » techniquement, plus coûteux mais aussi plus difficilement vendables. Ces spectacles sont joués essentiellement dans l'espace « rue » et trouvent rarement d'autres circuits de diffusion que ceux des festivals qui acceptent de prendre des risques artistiques. Cette constatation rejoint l'idée développée en amont selon laquelle les artistes et compagnies sont fondamentalement dépendants des festivals de rue.

La période estivale est donc extrêmement propice à la diffusion des arts de la rue mais reste pratiquement la seule de l'année. Ce temps fort pose le problème de la continuité de l'activité des compagnies. Effectivement, la période de janvier à avril ne représente que 11,8% du volume des ventes en nombre de représentations. Les festivals d'arts de la rue présentent donc l'essentiel inconvenient de la forte

¹¹⁶ « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 7

¹¹⁷ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 93

concentration saisonnière. A cette caractéristique s’ajoute la durée assez courte qui est propre à ce type de programmations. Les manifestations durent en moyenne cinq jours, mais la moitié d’entre elles n’excède pas trois jours. Plus rares sont les festivals qui s’étalent sur plusieurs semaines (tels que le *Mai des Arts dans la Rue*) visant à créer une sorte de rendez-vous régulier.

Outre le caractère extrêmement ponctuel de la programmation festivalière, les manifestations de rue souffrent d’une carence de moyens que les subventions publiques ne réussissent pas à combler.

1.2.2.2. Un mode de diffusion aux moyens précaires dépendant du financement municipal

Le montant total des budgets des festivals programmant des spectacles de rue est d’environ 24,4 millions d’euros. Si une manifestation dispose, en moyenne de 137 200 euros¹¹⁸, plus de la moitié d’entre elles (55,5%) ont un budget inférieur ou égal à 50 000 euros et 4,5% d’entre elles disposent de plus de 500 000 euros¹¹⁹. Nous retrouvons donc un panorama économique similaire à celui des compagnies : une poignée de festivals bénéficie de quelques moyens pour développer leur démarche artistique face à une multitude de manifestations à la situation économique précaire. Ce sont les fonds publics qui composent essentiellement le produit des festivals d’arts de la rue. Les subventions forment 69% des ressources budgétaires de ces manifestations, pour un montant moyen de 97 600 euros par événement. Si nous étudions de plus près la provenance de ces apports publics, nous constatons que les collectivités locales sont les principaux financeurs des festivals : 83% des aides sont octroyées par elles, dont 53% en provenance des villes¹²⁰.

Les villes jouent donc un rôle essentiel car dans 56% des cas, ce sont elles qui, encouragées par la décentralisation, ont pris l’initiative de la création des festivals de rue¹²¹. C’est le cas pour le *Festival international de théâtre de rue d’Aurillac*, puis *Chalon dans la rue* à Chalon sur Saône, *Dedans-Dehors* à Tours, *Les*

¹¹⁸ DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *op. cit.*, p. 203

¹¹⁹ « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 7

¹²⁰ Les départements, avec 21% des subventions accordées, forment le deuxième bailleur de fond public. L’apport des régions est plus modeste : 8%. En ce qui le concerne, l’Etat n’octroie que 15% des subventions, tous ministères confondus. Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *ibid.*

¹²¹ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 193

Allumés de Nantes, *Les Inattendus* de Maubeuge, *Viva Cité* à Sotteville-lès-Rouen, etc. Le poids des villes – mais également, de plus en plus des moyennes et petites communes – est donc clair dans le fonctionnement et le financement des festivals d’arts de la rue. Pour autant, les parts importantes des aides publiques dans les budgets ne signifient pas systématiquement des montants élevés. Hormis quelques festivals de grande renommée, les subventions accordées par les autorités locales sont souvent d’un montant modique, parfois même symbolique. Les associations (sportives, touristiques, sociales...) ou organisateurs d’événements en tous genres désireux d’émarger au budget communal sont nombreux. De fait, les collectivités ne peuvent consacrer à chacun que des sommes limitées, « saupoudrant » donc le budget pour ne privilégier et ne s’aliéner personne. Au-delà de ces aspects monétaires, l’implication des villes se mesure également aux aides en nature fournies pour la réalisation de la manifestation : mise à disposition de personnel (équipes techniques, services de sécurité et d’accueil...), prestations de services divers et infrastructures dont la manifestation bénéficie gracieusement. Ce sont finalement ces apports non monétaires qui permettent la réalisation de la plupart des manifestations, malgré les budgets très réduits dont elles disposent.

1.2.2.3. L’« instrumentalisation » des festivals des arts de la rue par les villes

Outre l’aspect financier, les municipalités jouent un rôle central dans les arts de la rue par le simple fait que ceux-ci investissent l’espace public. Il est alors nécessaire d’obtenir le consensus des élus pour pouvoir y jouer, même si le credo qui meut les artistes de rue consiste à perturber l’ordre de cet espace public et à remettre en cause l’autorité des instances publiques. Acteurs de premier plan, les collectivités territoriales sont néanmoins des partenaires parfois fragiles, rendant les équipes artistiques particulièrement dépendantes des bouleversements politiques. Surtout, loin de n’envisager que l’aspect artistique des festivals, nombreuses sont les municipalités qui voient dans le soutien des arts de la rue un formidable outil promotion politique pour la ville¹²².

¹²² La multiplication des festivals lors des élections municipales en est significative. Comme exemple, référons-nous aux onze nouveaux festivals recensés en 1995 par l’enquête d’Elena DAPPORTO et de Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 190

Selon les objectifs à atteindre, il est possible alors de répartir les motivations des organisateurs de festivals en trois catégories¹²³, non exclusives les unes des autres. Un premier groupe d'organisateur met en avant, comme motivation dominante, la volonté de défendre une ligne artistique. A travers leur programmation, ils souhaitent détourner l'espace urbain quotidien dans le but de surprendre la population et qu'elle se réapproprie la ville. Généralement, les « gros programmeurs »¹²⁴ sont proches de ce profil.

Un deuxième groupe souligne le caractère festif des arts de la rue et leur capacité à toucher une population large. Cette population devient alors un public très recherché que la culture « officielle » n'arrive pas à conquérir.

Enfin, un troisième groupe se distingue par l'importance qu'il accorde aux enjeux et retombées pour la ville. Les organisateurs axent leurs festivals sur l'animation du patrimoine, les spectacles prennent les monuments comme décor. Le festival de rue s'insère alors dans une politique de dynamisation de l'économie locale et de médiatisation qui cible principalement les touristes.

Les deux dernières démarches révèlent des motivations qui détournent la fonction et le rôle purement artistique des arts de la rue. En effet, certains élus attendent des arts de la rue un retour de notoriété. Ils souhaitent que les interventions urbaines resserrent le lien social, réaniment la ville, lui redonnent vie. D'après Michel SIMONOT, journaliste dans la revue *Rue de la Folie*, « on peut dire que le rapport des arts de la rue aux élus locaux semble plutôt instrumentalisé ». Pourtant, les artistes refusent d'être les outils des politiques culturelles locales ou nationales dont les visées sont uniquement sociales¹²⁵, ludiques ou festives. Bruno SCHNEBELIN de la compagnie *Ilotopie* ne souhaite pas se limiter à des objectifs aussi restrictifs : « sachant que ce qui se vend, c'est surtout du divertissement, fatalement la politique du spectacle s'est davantage orientée vers l'idée que la rue, l'espace public, étant devenue au fil des ans un peu déserte et un peu monotone, le boulot des artistes doit être de l'animer et de la remplir de divertissements. Nous,

¹²³ Toujours selon l'enquête réalisée par Elena DAPPORTO et de Dominique SAGOT-DUVAUROUX au cours de l'année 1998.

¹²⁴ Les « gros programmeurs » accueillent dix compagnies de rue ou plus et ont un budget « rue » supérieur à 38 000 euros.

¹²⁵ Nous pouvons en déduire que l'inscription sociale des artistes de rue n'est peut-être pas un tant un choix de leur part, une finalité décidée que la conséquence d'une impossibilité pour eux de faire autrement face aux attentes des municipalités.

on n'est pas du tout dans cette démarche et si parfois on divertit, j'espère que le plus souvent on donne à penser »¹²⁶.

L'intervention des artistes de rue dans l'espace public implique deux alternatives. Soit, la rue est perçue comme un lieu d'expression critique. Soit, dans une vision plus pessimiste, elle est un espace où les volontés artistiques sont manipulées. Dans cette perspective-ci, nous pouvons nous poser la question de la finalité et de la qualité réelle du travail esthétique. Ariane MNOUCHKINE évoque le danger que, dans de telles conditions, la rue « porte le spectateur à l'indulgence »¹²⁷. La dimension artistique semble parfois manipulée et récupérée, assujettie au rôle convenu que les élus, décideurs économiques et culturels souhaitent lui voir jouer. Pour préserver la démarche créative, agitatrice voire subversive d'un spectacle de rue, les artistes doivent déjouer divers pièges : celui de l'animation, de l'instrumentalisation à vocation sociale ou encore celui de la volonté d'esthétiser l'œuvre. Jean-Marc LACHAUD, journaliste du bimensuel *Mouvement*, se demande si « les arts de la rue peuvent provoquer et reconquérir l'espace urbain sans être instrumentalisés, recyclés ou édulcorés par le système ? ». Selon lui, « l'enjeu de la sauvegarde de la capacité déstabilisatrice de l'événement artistique n'est pas seulement esthétique mais essentiellement politique »¹²⁸. La dernière édition du *Goliath* met effectivement les professionnels en garde en préconisant que « dans un avenir proche, les festivals de rue doivent réaffirmer leur vocation de découverte, lutter contre le risque de formatage des créations et prouver qu'ils n'ont rien perdu de leur verve contestataire ni de leur imaginaire merveilleux »¹²⁹.

Le poids des municipalités ne va pas sans poser question concernant l'indépendance financière, politique et artistique des artistes et des manifestations. En ceci, les festivals sont insatisfaisants. Une autre source d'insatisfaction questionne les professionnels du secteur depuis quelques années : la remise en cause du principe de gratuité des arts de la rue de plus en plus souvent à l'œuvre

¹²⁶ Lettre du *Goliath* n°5, septembre 1994, p. 2

¹²⁷ Premier *Carrefour des Arts de la Rue*, organisé par *HorsLesMurs* à la Grande Halle de la Villette, 1994

¹²⁸ LACHAUD Jean-Marc, « Le pari de la rue », in cahier spécial « Qu'ils crèvent les artistes ? », *Mouvement* n°23, p. 81

¹²⁹ *Le Goliath*, *op. cit.*, p. 34

dans les festivals. Cette question, malgré tout l'intérêt qu'elle présente, ne va pas être davantage développée dans cette étude¹³⁰.

1.3 L'impact de la fragilité économique des arts de la rue sur la création

1.3.1. Faiblesse des prix de vente : la difficulté à financer les productions futures

Comme nous l'avons vu en première partie, la part des subventions du ministère de la Culture adressée aux arts de la rue demeure encore modeste. Le soutien des tutelles est plus le gage d'une reconnaissance de maturité acquise par certaines équipes artistiques qu'une véritable solution économique. Les arts de la rue sont encore largement dépendants de la vente et forment un exemple rare de spectacles vivants dont l'économie reste dominée par une logique de marché. Une pénurie de moyens découle de ce fondement économique. Elle s'explique entre autre par la vue de quelques chiffres : le montant moyen des spectacles vendus par les artistes de rue s'élève à 1 900 euros environ. Mais, 50% des spectacles sont vendus moins de 1 150 euros et 25% moins de 610 euros. 20% seulement dépassent la barre des 3 050 euros¹³¹. De plus, ces prix proposés par les compagnies ne sont pas toujours respectés dans la réalité. Le contexte de forte concurrence engendrée par une offre abondante exacerbe les négociations. Soumises aux aléas de ces négociations, les marges sur les produits de la vente sont réduites, limitant fortement la constitution de fonds de financement pour la production.

Pourtant, les créations de spectacles ne peuvent être financées que sur les marges dégagées à l'occasion des ventes d'œuvres déjà créées. Celles-ci doivent donc être diffusées au mieux et sur de longues périodes, afin d'amortir au maximum des coûts engagés. Ces données chiffrées nous permettent de comprendre dans quelle mesure il est laborieux de cumuler suffisamment de marge à réinvestir dans une nouvelle création. Les arts de la rue ne sont pas un cas particulier : dans l'ensemble du spectacle vivant, les prix de vente ont de grandes difficultés à couvrir les coûts de production. Mais le problème vient plutôt du fait que 60% des compagnies déclarent n'avoir reçu aucune subvention pour financer leur dernière

¹³⁰ Un développement plus conséquent sur la problématique de la gratuité des arts de la rue a été effectué dans le cadre d'un travail précédent : Amélie SOUCHARD, *Arts de la rue : entre exigence artistique et précarité économique*, université de Rouen, septembre 2005, p. 56

¹³¹ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « L'économie des arts de la rue », in *Rue de la Folie* n°2, p. 44

création (tous types de tutelles confondus)¹³², ce qui ne contrebalance pas la pénurie de moyens en amont. En outre, la crise de l'intermittence n'a fait qu'accentuer les difficultés à vendre, comme le précise Jean-Raymond JACOB (président de la Fédération) à l'occasion d'une lettre destinée au ministère de la Culture : « l'année 2003 a été spécialement difficile pour les arts de la rue, touchés encore plus que d'autres secteurs par les conséquences de la réforme des annexes 8 et 10. Pour un secteur très peu subventionné, vivant essentiellement de recettes propres, et dont l'activité est fortement estivale, la crise laisse des traces durables »¹³³. Effectivement, une étude réalisée par *HorsLesMurs* rapporte que entre le 1^{er} juin et le 15 septembre 2003, 975 représentations prévues n'ont pas été jouées dans le domaine des arts de la rue et des arts de la piste¹³⁴. Les pertes financières à court terme et le manque à gagner à moyen terme sont alors très déstabilisants pour une économie déjà fragile.

1.3.2. L'ajustement des coûts aux moyens : la remise en cause de la qualité artistique

La précarité pèse donc sur la qualité artistique des productions, car, lorsqu'il s'agit d'ajuster les coûts aux moyens, ce sont d'abord les dépenses les plus flexibles qui subissent ces ajustements et notamment les coûts de création : le coût moyen d'une création est de 27 000 euros, mais 50% des créations coûtent 7 650 euros ou moins. Seules 10% d'entre elles dépassent le chiffre de 61 000 euros¹³⁵. Ces faibles montants sont révélateurs d'une recherche constante d'économie et de réduction des coûts. Pour y parvenir, plusieurs méthodes et parades sont envisagées par les compagnies mais elles mettent en péril l'exigence et la qualité artistique.

Tout d'abord, certains artistes s'autofinancent en se rémunérant peu et en limitant au maximum les charges fixes. D'une part, cette méthode consistant à ne pas ou peu payer les répétitions sort du champ de la loi car elle remet en cause le respect du droit du travail. D'autre part, cette stratégie n'est pas tenable dans le temps car elle aboutit inévitablement à une précarisation de la situation économique des compagnies et le risque d'usure est très important. Rares sont les compagnies qui

¹³² Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 109

¹³³ www.lefourneau.com/lefederation

¹³⁴ *HORSLESMURS*, « Annulations et perturbations des festivals de l'été 2003. Etat des lieux de la situation économique des compagnies des arts de la rue et des arts du cirque », octobre 2003, p. 5

¹³⁵ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « L'économie des arts de la rue », in *Rue de la Folie* n°2, *ibid.*

peuvent assurer des revenus réguliers à leurs membres : seules 12% des personnes travaillant d'une manière continue dans les équipes, arrivent à toucher une rémunération supérieure ou égale au SMIC¹³⁶. En outre, cette précarisation était, jusqu'en 2003, limitée par le mécanisme des ASSEDIC (ASSociation pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce) spectacles qui permettait une mutualisation du coût de l'intermittence. Mais, la réforme du système d'indemnisation de l'assurance-chômage a produit ses effets et a totalement déstabilisé et fragilisé le métier et nombreux sont les intermittents à perdre aujourd'hui leur statut. Par exemple, quatre des neuf membres composant le SNOB – compagnie subventionnée par la région Poitou-Charentes et programmée dans de nombreux festivals – ont perdu leurs allocations chômage sur la saison 2005¹³⁷.

D'autre part, l'ajustement aux coûts de production peut se faire par une évolution du format des spectacles vers moins de comédiens ou de techniciens. Effectivement, l'existence de quelques grosses productions très médiatisées ne doit pas cacher le fait que plus de la moitié des spectacles requiert une équipe de trois personnes ou moins (y compris les techniciens), que le quart des spectacles ne requiert aucun support technique spécifique et qu'enfin, un tiers des spectacles dure moins d'une heure¹³⁸. L'économie des arts de la rue est donc d'abord une économie de petits formats. Tant mieux pour les artistes dont le travail correspond naturellement à ce type de format mais il devient une entrave à la liberté de création s'il est imposé. Par ailleurs, pour limiter le risque économique, certains artistes privilégient des thèmes dont l'audience potentielle est large (même si le succès commercial n'est jamais assuré d'avance). C'est le cas des spectacles comiques ou plus généralement distrayants. Cette stratégie ne signifie pas nécessairement un déficit artistique – certains auteurs et metteurs en scène excellent dans ces genres – mais elle aboutit à une limitation de la diversité de l'offre. Les arts de la rue sont définis par le caractère dominant de spectacles de divertissement.

¹³⁶ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « L'économie des arts de la rue », in *Rue de la Folie* n°2, p. 45

¹³⁷ Agence Régionale du Spectacle Vivant, « Les arts de la rue en Poitou-Charentes », in *L'Affût*, juillet-août-septembre 2005, p. 18

¹³⁸ Ministère de la Culture et de la Communication, « L'économie des arts de la rue », *op. cit.*, p. 2

Dans un troisième cas, la qualité artistique est remise en cause – mais cette fois de façon beaucoup plus dissimulée et insidieuse – par la mobilisation d’une main d’œuvre dont les qualifications professionnelles sont limitées (artistes ou techniciens semi-amateurs par exemple) mais aussi par la diminution du nombre de répétitions. Le déficit artistique peut venir du manque de temps pour concevoir et répéter de nouveaux spectacles. Cette carence est d’autant plus gênante que les compagnies finissent généralement de « roder » leurs spectacles auprès du public. Mais, cette forme d’ajustement ne peut être que limitée dans le temps car le public confronté à des spectacles de mauvaise qualité sera rapidement dissuadé et découragé. Le danger, à plus grande échelle, concerne l’image des arts de la rue, alors rapidement catalogués comme artistiquement médiocres, et ce, tant de la part du grand public que des institutions (ce qui peut avoir des conséquences néfastes : déficit de subventions...).

1.3.3. L’incompatibilité entre marché et création

Par nature, le marché n’est pas favorable à la création. Il est comme myope c’est-à-dire qu’il envisage des retombées immédiates d’un investissement quelconque. Un spectacle devrait être rentable dès sa création. Or, cette logique ne favorise pas l’innovation ni la prise de risque artistique, aussitôt sclérosées. Des projets risquent d’être écartés faute d’une rentabilité à court terme suffisante alors que cette rentabilité serait acquise si elle était estimée sur une longue période. La création artistique risque fort de stagner en ne répondant qu’aux attentes des consommateurs, dans la mesure où la réaction initiale de ceux-ci à l’avant-garde artistique peut être très négative alors même que ces créations seront acceptées avec le temps. Jusqu’à quel point alors, la revendication artistique conserve-t-elle son rang face aux envies, aux besoins et exigences du marché ?

Dans ce cadre-ci, Philippe CHAUDOIR pointe « le risque d’un espace public qui ne serait plus aujourd’hui que la rencontre d’une indigence et d’une indulgence »¹³⁹. Cette problématique est primordiale et met en relief le cercle vicieux dans lequel sont entrés, malgré eux, les arts de la rue : faute de subventions, les nouvelles créations doivent être financées sur fonds propres. Ceux-ci étant relativement faibles, les moyens dont disposent les compagnies doivent être ajustés par divers

¹³⁹ Philippe CHAUDOIR, *op. cit.*, p. 57

mécanismes. Mais, ces stratégies appliquées dans le but de limiter les coûts impliquent une qualité artistique insuffisante ou plutôt, un désir d'exigence artistique insatisfait. Ce déficit n'encourage pas l'institution centrale à reconnaître davantage et soutenir financièrement cette expression artistique. C'est un cercle vicieux... En outre, évoluant dans une économie de marché, les arts de la rue sont contraints de répondre aux exigences des commanditaires. La création artistique perd de sa verve, de son innovation, de sa subversion, de sa capacité à déranger et à remettre en question... Il est donc nécessaire que les arts de la rue résistent – et c'est ce qu'ils font – à « l'indigence », à une pauvreté tant pécuniaire qu'intellectuelle et tendent vers une exigence financière et artistique.

Comment, dans ces conditions, la création peut-elle résister aux lois du marché ? Ce schéma est peut-être caricatural, mais semble bien représenter une certaine spirale infernale...

C'est pourquoi, aujourd'hui, pour parer à ces inconvénients, les artistes mettent en place une économie informelle, consistant notamment en la mutualisation des moyens dont les lieux de fabrique sont une des illustrations principales.

1.4. Le développement de pratiques économiques informelles

Largement dépendantes de la vente et face à une pénurie de financements, les compagnies tentent de minimiser leurs charges fixes. Nous avons pu constater précédemment que les coûts de création, souvent les plus flexibles, sont alors remis en cause. Conscientes et soucieuses d'une nécessaire exigence artistique, les compagnies tentent de consacrer aux créations les moyens financiers suffisants et de ne pas amputer ce budget. Pour cela, elles ont recours à des pratiques informelles fondées sur la débrouillardise, la solidarité et la flexibilité. Le terme de « pratiques » veut souligner qu'il ne s'agit pas d'un véritable modèle, mais d'un ensemble de « ruses », « d'art de faire »¹⁴⁰ et d'un certain état d'esprit.

1.4.1. Un système alternatif, un engagement militant

Par ailleurs, les pratiques économiques, définies par leur caractère non monétaire, relèvent aussi de méthodes informelles. L'argent circule peu. N'est-ce pas aussi

¹⁴⁰ Elena DAPPORTO, « Production et diffusion », in cahier spécial « L'art de la rue, scène urbaine, scène commune ? », *Rue de la Folie* n°1, p. 19 : cf. Michel DE CERTEAU dans « L'intervention du quotidien »

un choix délibéré de se placer en marge de l'économie officielle pour privilégier une économie alternative ? Les aspects d'un modèle économique alternatif sont nombreux et clairement perceptibles. Premièrement, les artistes de rue revendiquent le caractère collectif du travail de création, refusent l'esprit de vedettariat et s'opposent ainsi à la logique individualiste souvent dominante dans le monde du spectacle vivant. Cette revendication se lit dans le nom même des compagnies où figure très rarement celui d'un créateur (contrairement à ce qui se passe beaucoup plus fréquemment dans le domaine de la danse : *Compagnie Jean-Claude Gallotta, Compagnie Mathilde Monnier, Ballet Preljocaj...* et même en cirque contemporain *Cie Cirque Ici-Johann Le Guillerm...*). On note également une proportion importante (environ 30%) de créations collectives parmi les créations recensées par les répertoires publiés par *HorsLesMurs*. Le principe de solidarité limite aussi l'utilisation d'argent. Ce soutien est une autre pratique économique informelle qui représente une ressource non négligeable. Ainsi, 42% des compagnies accueillent d'autres compagnies dans leurs locaux. Ce réseau d'entraide et de solidarité favorise le partage et les échanges, sans mobiliser de fonds monétaires. Il n'est pas rare non plus que les artistes transitent d'une compagnie à l'autre pour proposer, soutenir la réalisation des projets. Cette solidarité s'exprime aussi entre les artistes et les organisateurs : certaines compagnies affirment accepter de baisser leurs tarifs de vente pour soutenir certains organisateurs dont ils partagent la démarche.

Donc, dans ces pratiques fondées sur l'échange, l'apport de chacun se mesure moins en argent qu'en temps consacré. Aussi, les gens qui s'arrêtent pour voir un spectacle de rue ne paient pas de billet, mais donnent de leur temps. De même encore, l'esthétique, l'« imaginaire de la récupération »¹⁴¹ rappellent cette question du temps, car c'est le temps qui rend un objet récupéré plus précieux qu'un objet acheté neuf. Cette esthétique très répandue dans les arts de la rue : elle révèle l'environnement quotidien des artistes et un certain état d'esprit relatif à leurs pratiques informelles.

¹⁴¹ Philippe CHAUDOIR, « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain – Arts en friches » in *Rue de la Folie* n°2, 1999, p. 16

Comme le précise Philippe CHAUDOIR¹⁴², l'esthétique des arts de la rue est parfois une esthétique de la récupération représentative du paysage quotidien et de l'état d'esprit des artistes : ils vivent et travaillent dans des friches industrielles, les spectacles sont créés avec peu de moyens, les décors construits à base de matériaux de récupération... Tout cela traduit un réel engagement militant. Ces pratiques économiques, ces tactiques de débrouillardise et de solidarité recouvrent des valeurs « éthiques » défendues par les artistes. Ils partagent un même état d'esprit, qui cimente et renforce les arts de la rue, au-delà des divergences entre les démarches artistiques, les modes de fonctionnement, les parcours et les situations des individus. Les collectifs d'artistes affichent des positions militantes qui se traduisent notamment par l'appropriation et le marquage du territoire, aussi bien par leur mode de vie que par les formes esthétiques qu'ils privilégient. Dans ce sens, les occupations de friches ne sont pas que des solutions informelles pour remédier au manque d'argent. Elles manifestent aussi le défi que le collectif lance à la société conventionnelle. Pareillement, la récupération de matériaux est un acte de dénonciation d'une certaine logique de la consommation capitaliste.

1.4.2. La mutualisation de moyens naît aussi d'une nécessité financière

Ce mode d'action alternatif est le symbole fort d'un certain état d'esprit mais, que ce soit l'appropriation de lieux non dédiés au spectacle, le regroupement en collectifs ou encore la mutualisation des moyens, ces démarches permettent aussi et surtout de résoudre des questions de financement. Ainsi, les artistes de rue développent une économie d'une extrême flexibilité : les charges fixes sont minimisées au maximum et ne représentent en moyenne qu'un quart des dépenses des compagnies¹⁴³. Ce faible pourcentage est rendu possible par le recours à une économie informelle. L'adoption de ces pratiques est une réponse, une solution palliative au manque de financement pour la production en amont et au fonctionnement quotidien des compagnies. Même si l'Etat a donné quelques signes tangibles de sa volonté de soutien aux arts de la rue par le déploiement de nouvelles mesures (le Temps des Arts de la Rue mis en place seulement depuis l'année dernière n'a pas encore produit de retombées financières significatives), l'inventivité et le sens de la débrouille restent essentiels. Les artistes de rue ont

¹⁴² Philippe CHAUDOIR, *Ibid*

¹⁴³ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 106

depuis longtemps intégré une démarche et un esprit d'entreprise relativement autonomes. Sans attendre les aides des institutions, et bien souvent en dépit de celles-ci, les compagnies de rue assument en interne les risques financiers et structurels que comportent leurs activités. 74% des compagnies ont leur propre lieu de travail¹⁴⁴, acheté ou loué sur les moyens de la compagnie ou sur ceux, personnels, des membres du noyau dur (pour 31% des cas). D'autres solutions informelles d'occupation sont aussi fréquentes, avec l'accord plus ou moins explicite des propriétaires, c'est-à-dire des municipalités ou structures privées. Aussi, quelques occupations « illégales » de friches ont abouti à des conventionnements écrits ou tacites qui ont permis le développement de lieux de productions très vivants. Nous pouvons penser par exemple au *Fourneau* à Brest, aujourd'hui reconnu comme Centre National des Arts de la Rue par les pouvoirs publics. Il existe beaucoup d'autres sites (parfois neufs, construits), disséminés un peu partout en France, souvent dans des zones rurales ou périurbaines où le maillage des équipements institutionnels peut faire défaut.

Même si elles sont efficaces pour pallier le manque évident de financement, ces pratiques économiques que l'on peut qualifier d'informelles sont néanmoins difficiles à assumer sur une longue durée, surtout lorsque les compagnies veulent poursuivre une démarche de création et structurer leur activité (notamment en ce qui concerne le respect du code du travail et du paiement des salaires, les règles de sécurité etc.). De plus, le danger qui guette ce type de fonctionnement est l'usure qui peut venir éroder l'engagement des membres du collectif. Le besoin de davantage de confort ou de structuration se heurte alors à la pénurie financière (entre autre causée par la crise de l'intermittence). L'Etat porte heureusement une plus grande attention à ces démarches qui « mettent en œuvre une mémoire du monde industriel », qui « développent un imaginaire de la récupération »¹⁴⁵, qui parfois investissent d'anciennes usines, gares, abattoirs ou lieux intermédiaires. Ces « lieux de fabrique » se multiplient, sont, pour certains, reconnus par les tutelles et obtiennent un soutien de plus en plus soutenu de la part du ministère. Les pratiques informelles deviennent progressivement encadrées, ce qui pourrait,

¹⁴⁴ Lors d'un entretien réalisé par nos soins le 24 juin 2005 avec Vincent MARTIN de *L'Acte Théâtral*, ce dernier nous précise que sa compagnie aussi dispose d'un lieu de résidence à Margny-lès-Compiègne.

¹⁴⁵ Philippe CHAUDOIR, « Arts en friches », in cahier spécial « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain », *Rue de la Folie* n°2, p. 15

à terme, impliquer un manque de liberté dans la création. Mais les subventions sont, pour l'instant, encore insuffisantes pour évoquer ce danger.

Ces espaces de mutualisation des moyens, ces lieux de fabrication sont aujourd'hui de plus en plus reconnus dans leur démarche et dans leur rôle essentiel d'accompagnement des équipes artistiques et de soutien à la création. Face à la précarité de l'économie des arts de la rue précédemment décrite, voyons maintenant dans quelle mesure les lieux de fabrique et de résidence sont des maillons indispensables à la structuration de tout un secteur.

II – LES LIEUX DE FABRIQUE COMME APPUI, SOUTIEN ET RENFORT AUX ARTS DE LA RUE

2.1. Lieux de fabrique : de la « débrouille » à la reconnaissance

2.1.1. Les « lieux intermédiaires » sont nécessaires au renouvellement des esthétiques du spectacle vivant

En décembre 2003, Yolande PADILLA¹⁴⁶ remet, au ministère de la Culture et de la Communication, un rapport sur les « pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels ». Le compte rendu fait état du renouvellement, depuis une quinzaine d'années en France, des pratiques de création dans leurs rapports étroits avec de nouveaux lieux culturels, dits « lieux intermédiaires » : friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... L'hybridation des disciplines artistiques est particulièrement remarquable et la nécessité, la volonté des artistes à travailler en collectif est de plus en plus affirmée. Les domaines de compétences s'entremêlent (plasticiens, sociologues, urbanistes, architectes, auteurs, chorégraphes ou metteur en scène...) et aboutissent à un phénomène de « co-signature », révélateur d'un changement notable de la position des artistes, de leur rapport à l'œuvre et à la société.

De façon générale, dans le spectacle vivant et les arts plastiques, le souhait est exprimé d'exploiter d'autres lieux de travail et d'approcher d'autres modes de production. Les jeunes générations de chorégraphes aspirent à des « lieux qui réduisent le décalage entre le désir de faire et le temps de sa réalisation »,

¹⁴⁶ Yolande PADILLA est notamment l'ancienne directrice de la Maison de la Culture à Grenoble, le Cargo, rebaptisé MC2 en 2004

« d’espaces qui ne figent ni les êtres, ni la pensée, où l’on peut envisager de vivre différemment le temps de la recherche, de la non-production »¹⁴⁷. Dans le domaine du théâtre, la démarche de François TANGUY est l’une des plus significatives : « A la tête du Théâtre du Radeau depuis 1982, il a investi la Fonderie au Mans il y a une quinzaine d’années. Une friche convertie en espace de travail ouvert à d’autres créateurs sans lieux ni moyens. Dans sa démarche, qui n’est pas sans filiation avec celle développée depuis vingt cinq ans par les Fédérés à Montluçon, le processus prime sur le résultat qui ne fait pas nécessairement l’objet d’une représentation publique »¹⁴⁸.

Cela fait maintenant plus d’une quinzaine d’années que ce type de lieux a vu le jour en France. Depuis, le nombre de ces espaces a enregistré une forte progression. D’après les listes établies en 2000 par la direction au Développement et à l’Action Territoriale, on dénombre 108 espaces intermédiaires suivis et financés¹⁴⁹. Selon son étude réalisée à partir d’une trentaine de lieux, Fabrice LEXTRAIT, précise que « un peu plus de la moitié doivent leur naissance à des artistes, un tiers sont impulsés par une ou plusieurs collectivités locales, moins d’un cinquième sont lancés par des opérateurs culturels et des membres de la société civile »¹⁵⁰. Les questionnements sur les enjeux de ces nouvelles pratiques culturelles ne se limitent évidemment pas à la France. Les 14, 15 et 16 février 2002, la friche *Belle de Mai* à Marseille a été le théâtre de la « Rencontre Internationale des Nouveaux Territoires de l’Art ». Un rendez-vous sans précédent qui a réuni artistes, opérateurs culturels, responsables politiques et administratifs venus de France et de nombreux pays étrangers. Tous se sont interrogés sur la définition d’une nouvelle époque de l’art, sur la relation entre projets artistiques atypiques et les territoires où ils se développent et sur les perspectives de nouveaux modes de coopération artistique.

¹⁴⁷ Propos de Christian RIZZO et François VERRET recueillis par Yolande PADILLA, ministère de la Culture et de la Communication, « Pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels », décembre 2003, p. 9

¹⁴⁸ Yolande PADILLA, *Pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels*, ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p. 10

¹⁴⁹ Yolande PADILLA, *op. cit.*, p. 13

¹⁵⁰ En l’an 2000, le ministère de la Culture a pris conscience du réinvestissement de plus en plus fréquent des friches industrielles. Il a ainsi commandé un rapport à Fabrice LEXTRAIT, ancien administrateur de la friche de la Belle-de-Mai à Marseille qui a été remis à Michel DUFFOUR, secrétaire d’Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

Ces divers rapports, études et rencontres confirment la place primordiale de ces « lieux intermédiaires ». Des démarches artistiques et culturelles inédites y naissent ainsi qu'un rapport singulier au public, à la société. Ces lieux désaffectés, ces anciens espaces industriels se sont avérés comme un appui essentiel à l'émergence artistique et culturelle. Ils ont accueilli, au fil des dernières années, de jeunes équipes artistiques, qui ne trouvaient pas ou peu de réponses ailleurs, du fait de leur absence de renommée ou de la nouveauté de leur proposition. Avec des moyens limités, ces espaces sont devenus des lieux de fabrication ponctuels, des espaces de diffusion et des modes de production inventifs pour une création innovante. Ils représentent aujourd'hui un apport indéniable aux artistes du spectacle vivant et des arts plastiques. Ils ont ainsi la possibilité d'organiser leur propre temps, leur propre espace de travail et de choisir, de façon autonome, leur mode de création. En se dotant d'un lieu, ils se donnent la maîtrise du temps nécessaire à la réalisation de leurs projets. Fabrice LEXTRAIT poursuit en évoquant le fait que ce mouvement de réappropriation des friches industrielles soulève « les questions essentielles de notre société : équilibre entre la société marchande et non marchande, arbitrage entre le public et le privé, tension entre le centre et la périphérie, usage du temps libre, traitement de l'exclusion... »¹⁵¹.

Ces « nouveaux territoires de l'art » contribuent donc au renouvellement et à la naissance de nouvelles pratiques artistiques au service de la proposition de l'artiste. Ainsi, selon Claude LEVEQUE – l'artiste aux créations d'espaces et d'atmosphères inédites –, « on a aussi besoin de ces lieux parce que l'on a trop fonctionné sur le prestige. La place du laboratoire, de l'expérience est devenue ridicule... Ce qui est en jeu dans ces lieux c'est à la fois le travail de fond et le travail de terrain, parce que les conditions de production sont réinterrogées. Il y a dans ces espaces une dynamique des équipes, une dynamique des échanges et du temps »¹⁵².

Les disciplines du spectacle vivant en général et notamment les arts de la rue se sont rapidement appropriés ces lieux intermédiaires pour en faire des lieux de

¹⁵¹ Catherine BEDARIDA, « Le ministère de la Culture veut conforter les collectifs d'artistes », in *Le Monde*, 21 juin 2001, p. 26

¹⁵² Yolande PADILLA, *op. cit.*, p. 18

fabrication considérés comme de véritables clefs de voûte entre les projets artistiques de rue et les conditions de leurs réalisations.

2.1.2. Lieux de fabrication : des îlots indispensables aux arts de la rue, des maillons incontournables de la chaîne de création et production

2.1.2.1. Une nécessité pour la survie des arts de la rue

Ces vestiges du patrimoine industriel à l'abandon deviennent rapidement des abris pour artistes. Certains deviendront des lieux de fabrication pour artistes de rue (bien que tous les lieux de fabrication ne soient pas des friches, comme le *Parapluie* à Aurillac ou le *Citron Jaune* à Port Saint Louis par exemple). Revendiqués dès le début des années 1990 par les compagnies des arts de la rue, ces lieux de fabrique sont « autant d'histoires singulières et fortes portées par des équipes de pionniers avec le souci commun de l'avancée collective de la profession »¹⁵³. Car, si ces lieux ont émergé, c'est d'abord pour pallier le manque de structures à même d'accueillir les constructions, répétitions et les représentations, parfois, de créateurs qui avaient besoin d'espace à la mesure de leur esthétisme et de leurs installations urbaines.

Comme le précise l'édition 2005-2006 du *Goliath*, « les lieux de fabrique et de résidence forment aujourd'hui des îlots absolument nécessaires aux compagnies des arts de la rue »¹⁵⁴. C'est donc pour la survie de tout un mouvement qu'un indispensable et véritable réseau a ainsi vu le jour. Ces espaces sont venus en complément de l'unique Centre National de Création des Arts de la Rue, *Lieux Publics*, créé en 1983, seul établissement, à l'époque, à proposer l'accueil en résidence et l'aide à la fabrication parmi ses missions.

Très ancrés dans leurs territoires¹⁵⁵, ces lieux de fabrication constituent donc la première trame d'un réseau de pôles de production et de diffusion pour les arts de la rue. Un premier paysage qui a été clairement dessiné suite à la Radioscopie (réalisée en 2000 par la Fédération) et sur laquelle nous reviendrons

¹⁵³ La Fédération, *Radioscopie 2000 de 9 pôles aidés par l'Etat au titre de l'accueil en résidence et l'aide à la production*, 2000, p. 3

¹⁵⁴ Le *Goliath*, *op. cit.*, p. 44

¹⁵⁵ Pour la plupart des lieux de fabrication, l'investissement et la réhabilitation des bâtiments ont fait partie intégrante, voire anticipe, des projets de réaménagement urbanistique touchant des zones sensibles des villes où ils sont installés. En ce sens, ces espaces participent à la revitalisation du tissu urbain et facilitent leur (ré)appropriation par les populations locales.

ultérieurement. Quoiqu'il en soit, nés de l'initiative des professionnels, ces lieux ont des profils variés : ils peuvent avoir vu le jour suite à l'initiative d'équipes organisatrices de festivals (*Lieux Publics*, *l'Atelier 231*, *l'Abattoir...*) qui souhaitaient évoluer vers des cadres plus structurés. Ils peuvent aussi entretenir de nouveaux rapports avec le public (*Le Fourneau* avec le *Mai des Arts dans la Rue*, *Les Pronomade(s)* à Saint-Gaudens...) en complétant et élargissant le cadre ponctuel des manifestations d'été. Ainsi, ces équipes instituent, au-delà de l'événementiel, des rapports permanents avec les villes, les Conseils généraux, régionaux et les DRAC. D'autre part, ces espaces peuvent être des lieux dirigés par des compagnies (le *Moulin Fondu* de la compagnie *Oposito*, le *Citron Jaune* de la compagnie *Ilotopie...*).

Très structurants pour le secteur, les lieux de fabrication regroupent les dimensions essentielles au développement des arts de la rue. Leurs enjeux sont très étendus. Il s'agit pour ces espaces de reconnaître les besoins spécifiques de création des arts de la rue, en offrant des locaux de travail adéquats et des temps de préparation plus longs. L'ensemble de ces lieux forme alors un réseau (tant national qu'international) devant mieux accompagner les équipes artistiques. A un niveau plus local, ces structures ancrent les arts de la rue dans des réalités territoriales en inventant de nouveaux modes d'approches entre les artistes et leurs œuvres, d'une part, et les populations, d'autre part et ceci dans un rapport continu qui va au-delà des temps festivaliers.

Ces lieux se positionnent comme un maillon primordial de la chaîne de création et de production des arts de la rue en France. Ils représentent un appui efficace aux compagnies, y compris les lieux les plus jeunes et moins structurés qui n'ont pas accès à des subventions suffisantes ou ont encore du mal à se faire connaître. Les lieux de fabrique jouent aujourd'hui pleinement le rôle d'expertise et de découverte que les institutions remplissent parfois difficilement.

2.1.2.2. De la simple mise à disposition d'espace jusqu'à la production et la diffusion de spectacles

Dans tous les cas, la vocation première des lieux de fabrication est d'offrir les conditions de réalisation des projets menés par les compagnies qu'ils accueillent. Ces conditions consistent, dans un premier temps, en la mise à disposition d'espaces de travail équipés, d'outils et de matériel. Les lieux de fabrique

répondent aux nécessités « [d]es compagnies [qui] ont besoin de bulles d’air pour imaginer, jouer, vivre et écrire, d’espace d’accueil et de répétition »¹⁵⁶ en proposant des espaces de construction (ateliers fer, peinture... ou encore musique, vidéo et multimédia...), de stockage d’implantation de chapiteaux...

Aussi, ces lieux peuvent jouer un rôle de soutien administratif et artistique, d’accès aux réseaux de compétences : cet accompagnement du projet consiste en la recherche de coproducteurs et de diffuseurs, la mise à disposition de fichiers de communication ou organisation de séances de réflexions communes comme le fait *Lieux Publics* avec les Remue-méninges¹⁵⁷. Certains lieux tirent leur spécificité de leur savoir-faire qu’ils mettent à disposition des équipes accueillies, tel que le *Fourneau* qui bénéficie de sa proximité avec l’industrie portuaire professionnelle et spécifique du port de Brest (ce qui permet au lieu d’utiliser occasionnellement des équipements et du matériel de construction – bois, métal ou matériaux composites).

Cette mutualisation des biens et des savoirs traduit l’esprit qui fonde et qui fédère les lieux de fabrication : un esprit de partage, une forte volonté d’agir face au manque de moyens et le désir profond de protéger le fragile mécanisme de la création. Au-delà la mise en commun de compétences techniques ou administratives, c’est un esprit d’accueil et d’enrichissement mutuel qui prime. D’après Philippe SAUNIER-BORRELL, directeur des *Pronomade(s)* en Haute-Garonne, « une résidence est ratée lorsqu’il n’y a pas eu de plaisir, pas de moment partagé, pas de véritables échanges, lorsque l’équipe du lieu d’accueil “ n’a pas profité ” de cette rencontre pour “ nourrir ” sa propre histoire (et inversement, bien sûr !!). Ce moment de résidence est raté s’il s’est limité à un accueil. Un lieu de résidence n’est pas un “ garage ” où l’on vient simplement caler son histoire »¹⁵⁸. Au-delà ces apports réciproques sous lesquels doivent être envisagés les résidences, les vocations mêmes des lieux d’accueil ont donc évolué, passant de la simple offre du toit, gîte et couvert, à des apports en production. Les accueils deviennent pour certains lieux de plus en plus pointus. Une forme d’exigence s’est

¹⁵⁶ Le Goliath, *op. cit.*, p. 44

¹⁵⁷ Initié par *Lieux Publics*, le Remue-méninges est dispositif de coproduction d’écriture qui réunit chaque année cinq compagnies et quatre accompagnateurs venus d’horizons différents (artistes d’autres disciplines, programmeurs, journalistes...) pour un huis-clos d’échange et d’invention.

¹⁵⁸ Compte rendu de la journée d’information, « Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant. Coproduction, résidence, cession, coréalisation », le 10 février 2003

développée dans l'organisation même des résidences qui prennent de plus en plus en considération les premières sorties d'atelier, premières rencontres ou premières tournées ; le public y est considéré comme un élément dynamique de la fabrication du spectacle de rue. Car, comme le précise Anne QUENTIN dans le magazine *Théâtres*, « c'est bien pour leur survie que les lieux de fabrique ont, au fil du temps, diversifié leurs activités au point de prendre en charge la quasi-totalité des besoins des arts de la rue »¹⁵⁹.

Ils ont ainsi pu faire reconnaître leurs spécificité et utilité par le ministère (une reconnaissance sur laquelle nous allons revenir par la suite). La diversification de l'accompagnement des lieux va de la création jusqu'à la diffusion même des spectacles créés. La plupart des structures de résidence proposent des festivals (les *Rencontres d'ici et d'ailleurs* pour le *Moulin Fondu* de la compagnie *Oposito*, le *FAR* pour le *Fourneau*, collaboration entre l'*Atelier 231* et le festival *Viva Cité*, entre l'*Abattoir* et le festival *Chalon dans la rue...*). Pour parer aux inconvénients des festivals, évoqués plus en amont, certains lieux de fabrique proposent des saisons arts de la rue telles que *Complètement à l'Ouest* organisée par le *Citron Jaune*, le *Mai des arts dans la rue* préparé par le *Fourneau* ou encore *Pronomade(s)* en Haute-Garonne... offrant ainsi un nouveau réseau de diffusion et un autre mode d'approche avec la population.

Les lieux de fabrique ont donc progressivement élargit leur potentiel en accueil et accompagnement tout en conservant, malgré tout, leurs propres caractéristiques. Un véritable réseau a ainsi vu le jour : le *Citron Jaune* se définit comme un « lieu de fabrique et d'expérience », le *Fourneau* se distingue, entre autre, comme pôle multimédia majeur des arts de la rue. La *Blanchisserie* est le lieu d'implantation permanent d'une dizaine de compagnies quand l'*Atelier 231* développe tout particulièrement les actions culturelles, de formation et de conseil. Dans la perspective de profiter au maximum des atouts de chaque lieu, les compagnies multiplient les résidences. Elles font appel à plusieurs lieux en s'appuyant sur les diverses spécificités et complémentarités du réseau : pour exemple, les spectacles *Maudits Sonnants* et *Lâchers de violons* de la *Cie Transe Express* ont bénéficié d'un mois de résidence au *Citron Jaune*, un mois à *Lieux Publics* et un mois au

¹⁵⁹ Anne QUENTIN, « Lieux de fabrique. Les quarante alcôves d'alchimistes fous », dossier spécial « arts de la rue » in *Théâtres* n°20, juin-juillet 2005, p. 11

Fourneau et ont été pré-achetés à *Chalon dans la rue* et à *Viva Cité*. Il en est de même, plus récemment avec la compagnie *Carabosse* et son spectacle *Un jour, c'était la nuit...* qui est coproduit et accueilli en résidence par l'*Atelier 231* à Sotteville-lès-Rouen, le *Parapluie* à Aurillac et l'*Avant-Scène* à Cognac.

Cette diversification des résidences est aussi le fait des faibles moyens pécuniaires que chaque lieu peut apporter à chaque compagnie. Effectivement, le manque de ressources limite souvent l'investissement financier des lieux dans une production artistique. Si plus de 90% de ces lieux offrent la mise à disposition de locaux et de moyens techniques, ils ne sont que 45% à pouvoir proposer un apport en coproduction ou une aide à la diffusion¹⁶⁰. L'insuffisance de moyens les empêche donc parfois d'assumer une fonction qui devrait aller de l'accompagnement en résidence jusqu'à la coproduction nécessitant de véritables apports financiers.

Confrontés à une économie précaire, les compagnies et les lieux de fabrication ont ainsi inventé une chaîne de production originale, différente de celle du spectacle conventionnel et adaptée au format des créations de rue d'aujourd'hui. Une chaîne de production qui forme un véritable réseau aujourd'hui reconnu par les pouvoirs publics.

2.1.3. La légitimation du mouvement des arts de la rue grâce à la reconnaissance de ses lieux de fabrique

2.1.3.1. La progressive reconnaissance des lieux de fabrication

L'estampille « lieux de fabrication » n'est, en réalité, qu'une simple dénomination dont la profession s'est emparée et non un statut officiel répondant à des critères déterminés par le ministère. La plupart des lieux de fabrique ont été créés avant que cette appellation signifie une quelconque réalité reconnue par l'Etat. Ce n'est qu'en 1993 que la Direction du Théâtre et des Spectacles intègre ces lieux dans son plan d'intervention. Le ministère de la Culture commence à porter de l'intérêt à la spécificité et à l'utilité de ces espaces de production qui ont su s'intégrer dans les villes et y nouer des relations fortes avec le public. Progressivement, sous leur propre impulsion, les lieux de fabrique mettent en place une coordination animée

¹⁶⁰ Le Goliath, *ibid.*

par *le Fourneau* à Brest puis le ministère de la Culture établit les premiers conventionnements et versement des fonds pour certains d'entre eux.

Mais, dans les années 1990, les apports en coproduction réels sont très faibles, même pour le cercle restreint de lieux de fabrication reconnus par le ministère de la Culture. L'annonce de 1993 n'a pas été suivie d'un soutien adéquat de la part du ministère. Les lieux de fabrication ont continué malgré tout à fonctionner en offrant un minimum de confort aux compagnies qu'ils accueilleraient en résidence, mais sans véritablement pouvoir leur garantir des apports monétaires pour concrétiser correctement leur projets. Ce sont les collectivités territoriales qui, les premières, ont été (et sont toujours) les interlocuteurs des lieux de fabrication. Cela s'est notamment traduit par la mise à disposition et le financement de locaux et d'équipements qui ont permis aux lieux de fabrication de poser les bases de leur existence. Conjointement à elles, l'Etat a progressivement, au fil des années, manifesté son intérêt pour ces lieux : en 1997, il initiait un début de reconnaissance et un soutien financier. Ces aides ont doublé en 1998-1999 pour stagner en 2000 ne donnant pas totalement aux lieux de fabrication les moyens indispensables à l'accomplissement de leurs missions. Pourtant, la dynamique impulsée par les espaces est grande : rien qu'en 2000 se sont réalisés 105 accueils en résidence au cours de 1 964 journées, soit 82 compagnies aidées pour un budget consacré aux résidences s'élevant à 1,6 million d'euros seulement¹⁶¹.

Les lieux de fabrique forment donc aujourd'hui des pôles absolument nécessaires aux compagnies des arts de la rue. Fort de ce constat, le ministère de la Culture confère aujourd'hui une place notable à ces lieux dans son plan de consolidation et structuration lancé en février dernier, le Temps des Arts de la Rue.

2.1.3.1. A travers les lieux de fabrique, la reconnaissance de tout un secteur

Depuis une dizaine d'années, certains de ces lieux de fabrication se sont distingués par la portée nationale et internationale de leurs actions. Aujourd'hui, parmi la trentaine de lieux accompagnant la création arts de la rue en France¹⁶², une quinzaine d'entre eux est soutenue par le ministère de la Culture et bénéficie

¹⁶¹ La Fédération, *Radioscopie 2000 (...), op. cit.*, p. 7

¹⁶² Parmi les 106 lieux de fabrication, de résidence et de création répertoriés en France en 2006 par *HorsLesMurs*, 26 sont uniquement des lieux de fabrique « rue », 32 sont consacrés au cirque et 49 sont pluridisciplinaires.

d'une aide pour les missions d'accueil et de coproduction. Aussi, ont-ils des statuts différents (structures municipales, associations...), des dénominations variées (lieux de fabrique, lieux de compagnies...) ou encore des labellisations diverses telles que Centre National de Création des Arts de la Rue, Scènes Conventionnées aujourd'hui complétées par les Centres Nationaux des Arts de la Rue (CNAR).

L'identification et la nomination de neuf lieux comme CNAR est une des mesures phares du Temps des Arts de la rue lancé en février 2005. Le choix de ces structures s'est fondé sur la Radioscopie réalisée en 2000 à l'initiative de la Commission « Lieux de Fabrique » de la Fédération des arts de la rue. Elle dresse un premier état des lieux à travers le fonctionnement et les missions de neuf structures¹⁶³ aidées financièrement par l'Etat et dont les missions concernent l'accueil de compagnies en résidence.

Cette étude proposait une première architecture du réseau de lieux de fabrique aujourd'hui nommés Centres Nationaux des Arts de la Rue. Cette première base a été mise à jour avec notamment la création du *Parapluie* à Naucelle (Aurillac), la reconnaissance en tant que Scène Conventionnée pour les arts de la rue et de la piste de l'*Avant-Scène* de Cognac, la cessation des activités arts de la rue de la *Fabrique* à Lille et des *Haras* de Saint-Gaudens, dont le projet a été refondé dans les *Pronomade(s)* en Haute-Garonne. Compte tenu de son statut particulier de Centre National de Création des Arts de la Rue, *Lieux Publics* est tenu à part.

Suite à ce premier maillage, les lieux concernés par l'appellation Centres Nationaux des Arts de la Rue sont donc les suivants : l'*Abattoir* à Chalon-sur-Saône, l'*Atelier 231* à Sotteville-lès-Rouen, l'*Avant-scène* à Cognac, le *Citron Jaune* à Port-Saint-Louis, le *Fourneau* à Brest, le *Moulin Fondu* à Noisy-le-Sec, la *Paperie* à Saint-Barthelemy d'Anjou (Angers), le *Parapluie* à Naucelle (Aurillac) et les *Pronomade(s)* en Haute-Garonne.

La reconnaissance de ces neuf lieux est fondée sur le rôle de référence qu'ils ont acquis sur leur territoire, au niveau national et international, ainsi que sur la

¹⁶³ Les neuf lieux étudiés sont : l'*Abattoir*, l'*Atelier 231*, le *Citron Jaune*, la *Fabrique*, le *Fourneau*, les *Haras*, *Lieux Publics*, le *Moulin Fondu* et la *Paperie*, Cf. La Fédération, *Radioscopie 2000 de 9 pôles aidés par l'Etat au titre de l'accueil en résidence et l'aide à la production*, 2000

solidité des actions menées en matière de soutien à la création, de développement des publics et de transmission des savoirs.

Le paysage des lieux de fabrication en France se dessine donc aujourd'hui ainsi : d'une part, *Lieux Publics*, l'unique Centre National de Création des Arts de la Rue et les neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue à l'instant cités. D'autre part, dans le cadre du Temps des Arts de la Rue, un deuxième cercle de lieux de fabrique voit progressivement le jour : ce sont des lieux de compagnies, aidés par le ministère en investissement et parfois en fonctionnement (le *Boulon* à Vieux-Condé, l'*APSOAR* à Bonlieu-les-Annonay, par exemple). Enfin, l'ensemble des autres lieux est regroupé sous forme d'un réseau informel. La multiplicité de ces lieux animés par des équipes artistiques participe au dynamisme du mouvement et vient en complément des lieux reconnus pour aussi structurer, mais à leur échelle, la création arts de la rue¹⁶⁴.

Les structures désormais « labellisées » CNAR sont maintenant dotées de missions précises consignées dans un texte cadre élaboré par le groupe de réflexion « lieux de diffusion » du Temps des Arts de la rue. Nous reviendrons plus précisément sur ce texte, en troisième partie, afin d'analyser les enjeux, limites et les perspectives qu'il implique pour les Centres Nationaux des Arts de la rue.

Aussi, cette nomination s'accompagne-t-elle de moyens financiers supplémentaires : l'Etat a versé aux centres un soutien supplémentaire de 50 000 euros (seulement 25 000 euros pour les trois lieux de compagnies CNAR) pour l'année 2005¹⁶⁵. Le budget pour l'*Atelier 231*, par exemple, passe de 120 000-130 000 euros à 170 000 euros pour cette année¹⁶⁶.

Pour le *Fourneau*, le budget 2006 consacré aux résidences s'élevait précisément à 257 915 euros¹⁶⁷. Ce montant comprend le coût des résidences (restauration, accueil, technique), le coût des salaires de l'équipe du *Fourneau* et l'apport en

¹⁶⁴ Pour davantage de renseignement sur les lieux de fabrique : www.lefourneau.com et www.horslesmurs.asso.fr

¹⁶⁵ La dotation totale attribuée pour les lieux de fabrication (*Lieux Publics*, CNAR et autres lieux) s'élève en 2005 à 2 623 297 euros. Ce montant correspond à 30% des crédits arts de la rue accordés par la DRAC et la DMDTS. Cf. « Comité national de pilotage du Temps des Arts de la Rue – bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007 », point presse du 6 avril 2006, p. 36

¹⁶⁶ Données obtenues suite à l'entretien avec Daniel ANDRIEU et Véronique SIMON-LOUDETTE (*Atelier 231*) réalisé par nos soins le 14 juin 2005.

¹⁶⁷ Document interne au *Fourneau* « budget bilan 2006 et prévisionnel 2007-2008 »

numéraire. Il conviendrait donc, pour être exact, d'ajouter à cette somme, 1/3 des frais fixes.

Pour autant, il reste difficile de comparer ces montants entre les CNAR car les modes de calcul ne sont pas identiques pour tous. Pour la suite, le ministère s'est engagé à « poursuivre l'augmentation de moyens de production des CNAR leur garantissant une base économique plus solide »¹⁶⁸. Donc, normalement, les neuf Centres Nationaux nouvellement nommés devraient continuer à toucher cette même somme tous les ans (avec peut-être une égalisation à 50 000 euros pour tous les CNAR)¹⁶⁹.

Mais, au-delà des apports financiers – qui sont quoiqu'il en soit indispensables à la structuration et professionnalisation du mouvement – l'importance de cette nomination tient surtout en la reconnaissance que porte l'Etat aux lieux de fabrique. Plus qu'une simple « labellisation » de structures, c'est la reconnaissance et la légitimation de tout un secteur qui est en jeu. A travers les lieux de fabrique, véritables piliers structurant des arts de la rue, c'est le mouvement entier qui gagne petit à petit en considération. C'est donc une avancée notable dans la reconnaissance de ces lieux par l'institution. Ce label national va notamment permettre de conforter les relations entre les arts de la rue et les collectivités locales et les structures culturelles généralistes mais surtout offre une légitimation pour tout un genre artistique.

Ce plan donne une nouvelle impulsion au secteur grâce à la valorisation et la prise en compte dans ses missions du rôle primordial de ces espaces d'accueil en résidence. En cela aussi les lieux de fabrique sont un véritable moteur, élément structurant du secteur des arts de la rue : ils sont devenus le pivot de la politique du ministère de la Culture, les porte-voix de la création des arts de la rue. Voici « un label qui entérine enfin la dimension artistique du genre » comme le précise Anne QUENTIN dans le magazine Théâtre¹⁷⁰. Dans le but de cerner concrètement les missions de ces lieux et de voir de quelle manière s'opère cette structuration,

¹⁶⁸ « Comité de pilotage du Temps des Arts de la Rue. Bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007 », 6 avril 2006, p. 11

¹⁶⁹ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'Atelier 231 »

¹⁷⁰ Anne QUENTIN, « Lieux de fabrique. Les quarante alcôves d'alchimistes fous », dossier spécial « arts de la rue » in *Théâtres* n°20, juin-juillet 2005, p. 11

un rapide portrait de chaque Centres Nationaux est de suite proposé. Il est ainsi possible de saisir la place de chaque structure dans le paysage des arts de la rue.

2.2. Le paysage structuré des Centres Nationaux

Les lieux de fabrique offrent un maillage riche et diversifié dont il semble maintenant nécessaire de dessiner un rapide portrait. Dans un soucis de concision évident, nous n'allons aborder ici que les Centres Nationaux : *Lieux Publics*, l'unique Centre National de Création des Arts de la Rue et les neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue ainsi reconnus avec la mise en place du Temps des Arts de la Rue. Chaque lieu affirme ses propres caractéristiques : certains tissent des liens avec les établissements culturels et les villes (le *Fourneau* avec le *Quartz* de Brest et la ville de Morlaix, l'*Atelier 231* et la ville de Petit Quevilly, la *Paperie* de la *Cie Jo Bithume* et Le Nouveau Théâtre d'Angers (NTA) etc.), d'autres inventent de nouveaux rapports avec le public (Les *Pronomade(s)* à Saint Gaudens, les sorties d'atelier à Sotteville-lès-Rouen, le *Mai des Arts dans la rue* en pays de Morlaix organisé le *Fourneau* etc.), d'autres encore sont des supports de formation (l'*Atelier 231* propose des formations de personnels techniques des villes, le *Fourneau* dispense une formation multimédia et la *Paperie* une formation d'acteurs). Si chaque lieu est singulier de par son histoire et son territoire d'implantation, tous accompagnent l'expérimentation artistique, l'écriture et la création de spectacles, portent des plates-formes de diffusion et de rencontres avec les publics, et développent des actions de formation et de sensibilisation aux arts de la rue.

Dans un souci de concision et de fluidité de lecture, ce sont uniquement les principaux axes de travail et missions de chaque lieu qui sont présentés dans cette partie. Les caractéristiques techniques et budgétaires de chacun sont synthétisées en annexe¹⁷¹.

¹⁷¹ Cf. Annexe II, p. XI : « Fiches synthétiques de présentation de *Lieux Publics* et des neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue ». Il est important de préciser que les « budgets annuels moyens en aide à la création » présentés sur ces fiches ne permettent qu'une lisibilité et comparaison relatives car les différents Centres Nationaux n'ont pas les mêmes modes de calcul. Nous savons, par exemple que, pour le *Fourneau* le budget consacré aux résidences (celles à Brest + celles à Morlaix) s'élève précisément à 257 915 euros. Ce montant comprend le coût des résidences (restauration, accueil, technique), le coût des salaires de l'équipe du *Fourneau* et l'apport en numéraire. Il conviendrait donc, pour être exact, d'ajouter à cette somme, 1/3 des frais fixes.

2.2.1. Le Centre National de Création des Arts de la Rue : *Lieux Publics*¹⁷²

Lieux Publics a été fondé en 1983 sur l'initiative de Michel CRESPIEN en collaboration avec Fabien JANNELLE, alors directeur du Centre d'Action Culturelle de *la Ferme du Buisson* dans la ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Cet ancien garage des années 1950 est devenu l'atelier de fabrication « le plus ancien et certainement le plus performant de France »¹⁷³. En 1990, *Lieux Publics* quitte la région parisienne et s'installe à Marseille. En 1993, le ministère de la Culture reconnaît la structure comme Centre National de Création des Arts de la Rue et recentre ses missions sur « la création dans et pour les espaces publics ». Dirigé depuis 2001 par le compositeur Pierre SAUVAGEOT, *Lieux publics* a pour mission l'accompagnement des artistes et des compagnies dans le domaine de la création en espace public, ainsi qu'une mission sur la recherche et la prospective sur la place de l'art dans la cité. Son projet est articulé autour d'un enjeu fondamental, les nouvelles écritures urbaines. Une série de dispositifs complémentaires, comportant chacun une singularité artistique, sont déclinés en trois axes de travail.

D'une part, la dimension européenne est au cœur du projet : *Lieux Publics* pilote *In Situ*, une plateforme de coproduction et de soutien à la création d'œuvres à l'échelle européenne¹⁷⁴. D'autre part, le centre est un lieu de référence nationale pour la création et la recherche : des ateliers de fabrication scénographiques (*l'Atelier scénographique* où les compagnies en coproduction peuvent réaliser leurs éléments scéniques dans des conditions optimales), de création sonore (*Les Murs ont des oreilles*, atelier de création musicale et sonore dédié à la ville), des espaces d'écriture et de répétitions sont notamment proposés. Au-delà de son activité de recherche prospective initiée à l'occasion de *Mission repérage* (collaboration d'un artiste et d'un élu dans un travail commun sur l'espace public), *Lieux Publics* se préoccupe de la recherche-action en initiant le *Remue-ménages*¹⁷⁵, des moments de rencontre, d'échange et de réflexion : « les arts de la rue ont besoin de sortir d'une logique de production effrénée »¹⁷⁶ d'après Pierre SAUVAGEOT. Enfin, le lieu mène une mission d'invention et d'action sur son

¹⁷² Cf. Annexe II, p. XIII : Fiche synthétique de présentation de *Lieux Publics*

¹⁷³ Floriane GABER, *op. cit.*, p. 28

¹⁷⁴ « In Situ » se réalise avec les villes suivantes : Valladolid (Espagne), Graz (Autriche), Anvers (Belgique), Glasgow (Ecosse) et Sotteville-lès-Rouen (France).

¹⁷⁵ Le *Remue-ménage* réunit chaque année cinq compagnies pour un huit-clos très particulier d'échange et d'invention.

¹⁷⁶ Floriane GABER, « Lieux de fabrique, lieux intermédiaires ? », *op. cit.*, p. 29

territoire à travers une série d'actions de diffusion fondée sur le désir d'inventer de nouvelles formes et de nouveaux types de rapports aux publics telles que *l'Année des 13 lunes*, une saison départementale avec *Karwan* (pôle de développement pour les arts de la rue et de la piste) et le Conseil général des Bouches-du-Rhône ou bien *Sirène et Midi net* à Marseille, des créations pour premiers mercredis du mois, à midi...

Dans le cadre du « Temps des Arts de la Rue », la dimension internationale de *Lieux Publics* est renforcée et ses moyens de production ont été augmentés dans la même logique que les Centres Nationaux des Arts de la Rue. Malgré tout, le budget global de *Lieux Publics* dépasse 1,1 million d'euros¹⁷⁷ permettant d'offrir des conditions d'accueil et de production bien supérieures aux autres lieux de fabrique. C'est un atout évident dans une profession où l'inconfort et la précarité sont encore la règle. Voyons présentement les axes de travail des neuf Centres Nationaux des arts de la Rue.

2.2.2. L'*Abattoir*¹⁷⁸

Créé en 1991, l'*Abattoir* – basé à Chalon sur Saône, dans les anciens abattoirs de la ville – accompagne la création par un soutien technique, une logistique d'accueil, l'aide à la diffusion. A la fin de chaque résidence, les artistes accueillis présentent leur étape de travail au public. Grâce à différents réseaux de diffusion récemment instaurés, des villes « relais » mais aussi des acteurs de la sphère associative et éducative conjuguent leurs compétences pour permettre aux populations du territoire de partager leur savoir-faire et leur sensibilité avec les compagnies.

A l'*Abattoir*, une résidence peut prendre trois configurations : le lieu peut accueillir une compagnie en lui prêtant simplement le lieu ; ou bien, il établit avec elle une coproduction. Enfin, il peut soutenir sa diffusion en la programmant dans le *in de Chalon dans la rue*. Il est possible de cumuler ces trois possibilités. Quoiqu'il en soit, Pierre LAYAC, directeur artistique de l'*Abattoir*, assure que leur

¹⁷⁷ La Fédération, *Radioscopie 2000 de neuf pôles aidés...*, *op. cit.* p. 13

¹⁷⁸ Cf. Annexe II, p. XIV : Fiche synthétique de présentation de l'*Abattoir*

« engagement va de toutes façons au-delà du prêt du lieu. [...] [Ils] accompagnent le projet avec toute [leur] équipe »¹⁷⁹.

2.2.3. L'Atelier 231¹⁸⁰

Inauguré par Catherine TRAUTMANN, à la fin de l'année 1998, l'*Atelier 231* a toujours été considéré par son initiateur, Daniel ANDRIEU, comme « un lieu de résidence de création ». Situé dans une friche industrielle SNCF à Sotteville-lès-Rouen, le lieu de fabrication accueille les compagnies pour des durées plus ou moins longues avec des objectifs divers : d'une part, « le dépannage » d'une compagnie consiste en une aide limitée dans le temps et dans sa nature (stockage, garage...). Ce type d'accueil ne comprend aucun travail de création dans l'atelier. D'autre part, l'accueil d'une compagnie consiste en la mise à disposition des lieux et des outils techniques. Une vingtaine de compagnies, chaque année, effectue une résidence et en profitent pour effectuer leur construction de décors, fabrication de costumes, répétitions... Enfin, dans le cadre de la convention avec le ministère de la culture (DRAC), il est possible que l'*Atelier 231* participe à la co-production d'un spectacle en résidence ou non.

Au-delà de ses activités d'accueil en résidence de création, le centre remplit plusieurs autres missions telles que la sensibilisation des publics et l'action culturelle (nombreuses rencontres entre scolaires et artistes, ateliers de pratique artistique, collaboration avec les habitants...). L'*Atelier 231* est aussi impliqué dans deux projets européens : *Fabriques in Progress* (réseau PECA, Polycentre Européen de Création Artistique) dans le cadre d'Interreg III A et *In Situ* dans le cadre de *Culture 2000*.

La structure est en outre agréée comme Centre de Formation. Différents stages sont ainsi organisés ou accueillis à destination de professionnels issus des compagnies, des collectivités locales et des structures organisatrices d'événements dans l'espace public. L'*Atelier 231* est aussi le point d'appui de la FAI AR¹⁸¹ avec un module sur la verticalité destiné aux jeunes artistes européens. L'association a pour mission, depuis sa création, la direction artistique de *Viva Cité*, produit par la ville de Sotteville-lès-Rouen. Elle conçoit par ailleurs des événements comme *Les*

¹⁷⁹ Catherine CHARPIN, « L'Abattoir », in *Rue de la Folie* n°1, p. 12

¹⁸⁰ Cf. Annexe II, p. XVI : Fiche synthétique de présentation de l'*Atelier 231*

¹⁸¹ La FAI AR est la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue

Arts des Hauts, ainsi que *Tout est aux Quais*, en collaboration avec la Ville de Rouen.

2.2.4. L'Avant-Scène, Scène Conventionnée arts de la rue et de la piste¹⁸²

Créé en 1989 à Cognac, l'*Avant-Scène* est une structure d'action culturelle gérant le théâtre municipal dans le cadre d'une délégation de service public. Elle propose une programmation pluridisciplinaire tout au long de l'année. Son rôle est d'« aller à la rencontre des jeunes et nouveaux talents, être curieux des cultures du monde, développer un accès à la culture pour le plus grand nombre »¹⁸³. Scène Conventionnée « arts de la rue et de la piste » depuis cinq années, l'*Avant-Scène* propose au public des spectacles d'arts de la rue et de cirque dans le but de « [l'] étonner, [le] surprendre, [le] détourner de [son] quotidien ». Pourtant, la programmation du lieu s'étend bien au-delà des arts de la rue et propose du théâtre, de la musique classique, musiques actuelles, des spectacles humoristiques et de variété... Une partie de la programmation se déroule « hors les murs », dans des quartiers de la ville ou dans la communauté de communes.

Le moment fort en arts de la rue à Cognac s'opère lors du festival *Coup de Chauffe* qui se déroule le premier week-end du mois de septembre. L'*Avant-Scène* programme chaque fois que cela est possible les compagnies accueillies en résidence lors du festival. Pour autant, l'activité de résidence de compagnies d'arts de la rue ne semble pas très développée au sein de l'*Avant-Scène* (en comparaison avec d'autres lieux, peu de compagnies ont été accueillies sur la saison 2005-06 : quatre contre vingt-deux pour l'*Atelier 231*¹⁸⁴, et pour cause, l'*Avant-Scène* ne dispose pas encore de lieu d'accueil). Ne disposant pas de lieu permettant des résidences de fabrication, la structure propose des résidences d'écriture, de technique son ou lumière au sein du théâtre. Si le coup de cœur pour une compagnie ne peut pas se conclure par un accueil, la structure proposera alors une co-production de son spectacle¹⁸⁵. L'*Avant-Scène* est membre fondateur du réseau européen *Eunetstar* (European Network Street Arts) qui rassemble neuf festivals européens produisant et programmant les arts de la rue.

¹⁸² Cf. Annexe II, p. XVIII : Fiche synthétique de présentation de l'*Avant-Scène*

¹⁸³ Cf. www.avantscene.com

¹⁸⁴ Cf. Annexe II, p. XI : Fiches synthétiques de présentation de *Lieux Publics* et des neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue

¹⁸⁵ Entretien téléphonique avec Agathe SUREAU de l'*Avant-scène* réalisé par nos soins le 17 août 2005

2.2.5. Le *Fourneau*, Scène Conventionnée arts de la rue [en Bretagne]¹⁸⁶

Ouvert en novembre 1994, le *Fourneau* fait partie des lieux les plus repérés et les plus convoités. Aujourd'hui, il se positionne notamment comme le pôle multimédia majeur des arts de la rue (même si cela n'est pas sa seule particularité) avec un site Internet très fréquenté. Richement documenté, il accueille les informations de la Fédération des arts de la rue et de nombreuses compagnies. Pour le *Fourneau*, accompagner les compagnies en création est une mission qui s'inscrit dans la durée. Le dispositif d'aides du lieu peut aller du simple coup de pouce aux sorties de fabrique, à l'accueil en résidence jusqu'à la co-production ou au préachat. Il développe ses missions selon trois axes :

- L'accompagnement de la création (à Brest ou à Morlaix : accueil en résidence de fabrication, de répétition, de création – parfois en espace public –, ou d'écriture de spectacles ; rencontres avec le public et ouverture de chantiers spécifiques),
- la diffusion sur le territoire et l'extension des réseaux (en Pays de Morlaix avec *Le Mai des Arts de la rue* et le *FAR de Morlaix* mais aussi des collaborations avec les *Vieilles Charrues*, le *Quartz...*) dans le but de diversifier les modes de rencontres avec le public,
- le développement d'un pôle ressource, formation et prospective avec l'Espace Culturel Multimédia. Il assure la mise en lien des arts de la rue et du multimédia au service des créations, des projets de territoire et des spectateurs.

Il s'agit, pour le *Fourneau*, « d'aider les compagnies pour lesquelles investir l'espace public participe d'un projet artistique, d'un état d'esprit et d'une éthique »¹⁸⁷. Il propose aujourd'hui un véritable dispositif structuré d'aides, de compétences et de moyens au service du réseau national de création des arts de la rue. Nous allons dans la dernière partie de ce document développer et approfondir, les axes de travail du *Fourneau*. Ils seront notamment mis en perspective avec les missions du texte-cadre.

¹⁸⁶ Cf. Annexe II, p. XIX : Fiche synthétique de présentation du *Fourneau*

¹⁸⁷ Cf. www.lefourneau.com

2.2.6. Le *Parapluie*, Centre international de création artistique, de recherche et de rayonnement pour le théâtre de rue¹⁸⁸

Le *Parapluie*, lieu de fabrique construit de toutes pièces par l'association *Eclat* – productrice du *festival d'Aurillac* – a ouvert ses portes à Naucelles durant le festival d'août 2004. Dédié au théâtre de rue, ce lieu donne aujourd'hui au festival les moyens d'accueillir en résidence et d'accompagner les artistes tout au long du processus de création et toute l'année. Avant même l'ouverture de ce lieu, le festival soutenait déjà la création par des aides pour des résidences d'artistes et un engagement financier direct dans des coproductions¹⁸⁹. Composé de véritables espaces de travail, ce centre vient en complément du lieu d'hébergement et permet la construction et la mise en œuvre des projets de spectacles des compagnies accueillies. L'ouverture du *Parapluie* permet à l'association *Eclat* d'affirmer davantage sa mission de Centre international de création artistique, de recherche et de rayonnement pour théâtre de rue.

2.2.7. Les *Pronomade(s)*, Scène Conventionnée pour les arts publics¹⁹⁰

L'association *Pronomade(s)* en Haute-Garonne, Scène Conventionnée pour les arts publics, est un « théâtre sans théâtre, sans lieu, qui propose d'inscrire son projet de diffusion des formes contemporaines du spectacle vivant dans le paysage rural de la Haute-Garonne »¹⁹¹. Mais, *Les Thermes* vont être mis à disposition auprès de *Pronomade(s)*, afin que ce CNAR puisse, en complément de sa politique de coproduction et de soutien à la création, offrir un lieu et du temps à des compagnies pour expérimenter de nouvelles propositions. *Les Thermes*, achetés fin 2004 par le village d'Encausse-les-Thermes, vont sur 2006 à 2007 faire l'objet d'un programme de réhabilitation pour devenir un lieu d'accueil en résidence et tentative pour les arts de la rue et arts publics. Ce lieu sera un véritable outil mis à la disposition de compagnies professionnelles désireuses de tenter de nouvelles écritures, formes, scénographies dans lesquelles le spectateur a un rôle singulier. Centrées sur les écritures non exclusivement textuelles, en lien notamment avec la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, ces résidences ne seront pas fondées sur la

¹⁸⁸ Cf. Annexe II, p. XX : Fiche synthétique de présentation du *Parapluie*

¹⁸⁹ Christophe GENEIX, « Aurillac 2004, 19^{ème} festival international de théâtre de rue », p. 5 : « Nous sommes profondément attachés à la création. Les artistes qui sont soutenus par le *Festival d'Aurillac* bénéficient de différentes aides qui peuvent être regroupées sur un même projet : coproduction, résidence. »

¹⁹⁰ Cf. Annexe II, p. XXI : Fiche synthétique de présentation des *Pronomade(s)*

¹⁹¹ D'après Philippe SAUNIER-BORRELL, directeur des *Pronomade(s)*, in www.pronomades.org

fabrication. C'est pourquoi le programme d'aménagement des *Thermes* ne prévoit pas d'ateliers fortement équipés avec un matériel professionnel (comme le bois, le fer, la peinture...). Cependant, en fonction des besoins, nécessités des créations et dans une volonté de complémentarité et de complicité artistique avec l'Usine de Tournefeuille située à 95 km, il est prévu que des temps de fabrication puissent se dérouler dans ce lieu de fabrique. En attendant la réhabilitation, les *Pronomade(s)* proposent des saisons des arts publics en Haute-Garonne de mi-avril à mi-novembre, à l'échelle du département de la Haute-Garonne et principalement en milieu rural. Leur directeur, Philippe SAUNIER-BORRELL défend la notion des arts publics, « des arts pour les publics, libres d'accès comme le domaine, disponibles comme les bancs, démocratiques comme la chose, indispensables comme le service... »¹⁹².

Centrés autour d'une ou de plusieurs compagnies, les lieux de compagnies sont des bases d'appui très précieuses pour la réalisation de projet. Ils pallient le véritable manque d'aides financières en amont et alimentent des circuits de solidarité efficaces. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, presque les trois quarts des compagnies disposent de locaux permanents pour leurs activités et que, par ailleurs, 42% de ces compagnies déclarent accueillir dans leurs lieux d'autres troupes¹⁹³. La multiplicité des lieux animés par des équipes artistiques est aussi l'une des composantes très dynamiques des arts de la rue. Certains développent même des actions de coproduction et d'accueil en résidence pour d'autres compagnies. Les plus structurés, ceux ayant une base d'action déjà très solide sont au nombre de trois : le *Citron Jaune*, le *Moulin Fondu* et la *Paperie*. Ceux-là sont désormais nommés Centres Nationaux des Arts de la Rue même s'ils ne bénéficient pas, aujourd'hui, de la même dotation financière que les CNAR non dirigés par des équipes artistiques.

¹⁹² Cf. www.pronomades.org

¹⁹³ Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 302

2.2.8. Le *Citron Jaune* de la compagnie *Ilotopie* : « lieu de fabrique et d'expériences »¹⁹⁴

Lieu de fabrique créé en 1992 à Port-Saint-Louis par la compagnie *Ilotopie*, le *Citron Jaune* défini comme « lieu de fabrique et d'expérience » sert aussi de lieu d'accueil à d'autres compagnies depuis 1995. Entre cinq et dix résidences – fractionnées en périodes d'une semaine à un mois – sont organisées par an et accompagnées d'une aide à la diffusion (fichier, contacts et communication). Les compagnies accueillies sont sélectionnées dans le droit fil artistique d'*Ilotopie* (le croisement des disciplines entre plasticiens, cinéastes, musiciens... projets atypiques, innovants dans les modes de relation au public, s'inscrivant dans des espaces urbains ou naturels). Le lieu d'accueil prend en charge tous les frais annexes (hébergement, nourriture, technique, communication et presse).

Le *Citron Jaune* est ancré dans le delta du Rhône, à l'articulation de la Camargue et de la zone industrielle de Fos et participe à la mise en œuvre d'un projet de développement territorial culturel, social et environnemental fédérant de nombreux acteurs. Egalement lieu de diffusion, ce centre de création dispose d'une salle de spectacle de 200 places. Lieu de formation, le *Citron Jaune* est un des pôles d'accueil pour les apprentis de la FAI AR.

2.2.9. Le *Moulin Fondu* de la compagnie *Oposito* : « lieu de vie et de fabrique »¹⁹⁵

Créée par la compagnie *Oposito*, cette ancienne ferme réhabilitée dans le quartier historique de Noisy-le-Sec, en Seine Saint-Denis, est devenue le *Moulin Fondu* le 7 janvier 1996. L'équipe artistique y crée ses spectacles (*Transhumance, l'heure du troupeau, Les Troittoirs de Jo'burg...*) et depuis toujours invite d'autres compagnies à partager leur espace de travail. Le *Moulin Fondu* se positionne d'ailleurs comme un « lieu de vie et de fabrique ».

Trois principales formes de résidences sont proposées : le *training* s'adresse à toutes les compagnies qui ont ponctuellement besoin d'un atelier ; les résidences de passage – de quinze jours à un mois – sont un temps pendant lequel le lieu et le matériel sont mis à disposition ; enfin, les résidences accompagnées offrent en plus du lieu des possibilités de préachat pour *Les Rencontres d'ici et d'ailleurs*

¹⁹⁴ Cf. Annexe II, p. XXII : Fiche synthétique de présentation du *Citron Jaune*

¹⁹⁵ Cf. Annexe II, p. XXIII : Fiche synthétique de présentation du *Moulin Fondu*

(rendez-vous annuel que la compagnie propose aux habitants de Noisy-le-Sec) ou de co-production (de 760 à 7 600 euros).

Le *Moulin Fondu* est aujourd'hui identifié dans le paysage culturel national comme un espace de fabrication et un centre de ressource. Il s'est également doté d'un atelier complémentaire, l'atelier Saint-Just, consacré à l'élaboration de grandes scénographies. Le projet de développement du *Moulin Fondu* se poursuit par la construction du Grand Moulin : un nouveau lieu de fabrique pour les arts de la rue afin de pouvoir accueillir en répétition ou résidence de création des compagnies ayant aussi des projets de grandes formes. Le Grand Moulin est donc un projet de construction réfléchi et conçu en fonction de sa finalité : la création de spectacles pour l'espace urbain.

2.2.10. La *Paperie* de la compagnie *Jo Bithume*¹⁹⁶

En 1998, la ville d'Angers met à disposition de la compagnie *Jo Bithume* (créée en 1982) un ancien site ardoisier : un espace de 3 000 m² sur un terrain de 2,5 hectares. Aussitôt, la compagnie aménage le lieu et vit sur place, en caravanes ou *mobile-homes*. Elle utilise l'espace pour ses propres spectacles et ses activités de formation. Depuis 2000, la compagnie effectue des accueils en résidence et accompagne d'autres compagnies sur plusieurs points : les apports en coproduction sont, de façon générale, systématiques, avec une aide à la création sonore, la création lumière, la construction, une aide à la mise en scène, la venue d'intervenants spécifiques, une aide aux salaires de répétition... Les compagnies accueillies sont aussi accompagnées dans leur diffusion avec notamment une présentation de spectacles en ébauche ou finis, joués sur le site de la *Paperie* ou joués en ville si le degré de maturité s'y prête. Enfin, l'équipe de la *Paperie* apporte son soutien administratif par le biais d'une aide à la structuration (administration, comptabilité...) et à la diffusion (établissement de fichiers...). Créant sur place, la compagnie conçoit ce lieu comme un véritable atelier d'expérimentation pour des rencontres d'artistes venant d'horizons divers (comédie, musique, danse, clown, cirque, arts plastiques etc.).

¹⁹⁶ Cf. Annexe II, p. XXIV : Fiche synthétique de présentation de la *Paperie*
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

2.2.11. CNAR : une même volonté mais des disparités de fonctionnement

Les Centres Nationaux des Arts de la Rue que nous venons d'évoquer occupent une place centrale dans le paysage des arts de la rue. Ces espaces de fabrication se révèlent être de véritables moteurs à la structuration des arts de la rue : ils apportent un accompagnement à la création indispensable face à une économie qui ne peut subvenir à ses propres exigences et à des subventions qui se font encore assez discrètes.

A travers la reconnaissance des lieux de fabrication, c'est l'ensemble des arts de la rue qui gagne en légitimation. Ces lieux jouent un rôle essentiel, d'un point de vue global, sur la considération que peuvent avoir les pouvoirs publics du mouvement dans son ensemble : ils sont – avec les compagnies –, l'emblème des arts de la rue (si l'on en juge par rapport aux crédits attribués¹⁹⁷). D'autre part, d'un point de vue individuel (compagnies ou artistes) cette fois, les lieux de fabrication peuvent influencer le jugement et la considération que l'on peut avoir sur une compagnie selon qu'elle est ou non accueillie en résidence. La sélection pour un accompagnement à la création se fonde en effet sur la qualité, l'originalité du projet envisagé et sur l'exigence de la ligne artistique de la compagnie. D'autant plus qu'une compagnie accueillie l'est généralement dans plusieurs structures la même saison, il en va de sa notoriété et de la reconnaissance de son travail - supposées avant la résidence et effectives après la résidence (grâce à l'enrichissement et l'exigence qu'offre une résidence à une création).

L'influence des lieux de fabrication, et tout particulièrement des CNAR est donc considérable : elle légitime à la fois individuellement les compagnies et artistes accueillis en résidence et globalement les arts de la rue, et sont donc un moteur structurant du mouvement, un élément charnière de la visibilité du secteur auprès des pouvoirs publics.

La nomination CNAR pour ces neuf structures résulte pour toutes d'un acte très volontaire : le soutien et l'accompagnement de la création – et de plus en plus de la diffusion (au vu des inconvénients des festivals) – des arts de la rue. Les

¹⁹⁷ 30,3% des crédits arts de la rue accordés par le ministère de la Culture reviennent aux lieux de fabrication (dont *Lieux Publics* et CNAR) pour un montant de 2 623 297 euros. Cette part s'élève à 43,55% pour les compagnies alors qu'elle n'est que de 14,57% pour les festivals et actions de diffusion. Cf. Bilan étape 2005-2007, *op. cit.* p. 36

schémas de soutien de ces lieux de fabrication suivent des axes similaires : mise à disposition du lieu et des ateliers de fabrication, appui logistique et administratif, aide à la diffusion et préachat de spectacles dans le cadre de manifestations estivales et apports financiers en soutien à la création. Des missions qui vont donc, souvent, bien au-delà du simple accueil : elles s'orientent clairement vers le soutien à la création d'un point de vue financier.

Cependant, l'engagement de ces neuf lieux désignés Centres Nationaux des Arts de la Rue dans la structuration des arts de la rue est plus ou moins récent, approfondi et complet. L'exigence d'accueil est parfois plus affirmée pour certaines structures qui se distinguent grâce à des spécificités qui leurs sont propres (formation, pluridisciplinarité, dimension internationale...). Aussi, certains lieux sont « en développement » car ils ne disposent pas encore d'espaces d'accueil (*l'Avant-Scène* et *Pronomade(s)*).

Si nous nous penchons plus précisément sur les tableaux comparatifs¹⁹⁸, des disparités assez parlantes apparaissent, notamment en ce qui concerne les budgets d'aide et soutien à la création (la différence des montants consacrés est notable entre les lieux de compagnies et les lieux non dirigés par une équipe artistique) et le nombre de compagnies accueillies. Allant de quatre par an (pour *l'Avant-Scène*) à une vingtaine pour *l'Atelier 231*, des écarts importants apparaissent. Les accompagnements à la création peuvent alors prendre diverses formes (moins de compagnies plus soutenues ou davantage de compagnies afin de partager les moyens du lieu ?...) sur lesquelles nous allons revenir dans la partie suivante.

Pourtant, un même « label » signifie un mode de fonctionnement qui répond à de mêmes objectifs, de mêmes missions. Or, comme nous venons de le constater, tous les CNAR n'en sont pas à un stade de structuration identique. C'est la raison pour laquelle un « texte-cadre » a été rédigé dans le but d'harmoniser les démarches de ces lieux tout en conservant, bien évidemment, leurs spécificités. Cette dernière partie va être, dans un premier temps, l'occasion d'aborder ce texte-cadre et ses objectifs, à travers l'exemple du *Fourneau*, un des lieux moteur et de référence dans le paysage des arts de la rue. Il sera ainsi possible d'apprécier

¹⁹⁸ Cf. Annexe II, p. XI : Fiches synthétiques de présentation de *Lieux Publics* et des neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue

concrètement les enjeux de structuration du secteur des arts de la rue pour de tels lieux, enjeux que relèvent déjà le *Fourneau*.

3^{EME} PARTIE

Les Centres Nationaux des Arts de la Rue : enjeux, limites, perspectives

I – LES ENJEUX DES CNAR : L’APPLICATION DU TEXTE-CADRE (TEXTE DE REFERENCE) PAR LE *FOURNEAU*

La structuration des arts de la rue est la condition *sine qua non* pour que les arts de la rue perdurent. Le Temps des Arts de la Rue a mis en place le réseau CNAR afin que des lieux prennent en charge cette nécessaire évolution du secteur et qu’ils en assurent la visibilité. Les Centres Nationaux des Arts de la Rue sont aujourd’hui des structures de référence pour les arts de la rue au niveau territorial, national et international. Il convient donc maintenant de mieux prendre en compte les besoins de reconnaissance, d’accompagnement et de structuration de ces lieux en posant un cadre commun d’objectifs, ce qui est l’objet du texte-cadre.

Ce sont les enjeux des neuf CNAR (et ceux à venir le cas échéant) qui sont regroupés dans ce texte-cadre, texte de référence élaboré dans le cadre du chantier du Groupe de réflexion « Lieux de Diffusion » (coordonné par Claude MORIZUR, co-directeur du *Fourneau*) mis en place dans le cadre du Temps des Arts de la Rue. Ce texte rédigé par Elena DAPPORTO fait donc suite aux propositions des membres du Groupe.

A l’heure actuelle, la version définitive du texte-cadre n’existe pas. Celle disponible sur le site Internet de *HorsLesMurs* va faire l’objet d’une concertation entre les DRAC et les collectivités territoriales partenaires, ainsi que d’une approbation par les instances gérantes des différents lieux reconnus comme CNAR. Elle n’est pas aujourd’hui signée par l’ensemble des structures pour diverses raisons que nous n’allons pas approfondir ici.

Cependant, le texte-cadre, tel qu’il est pour l’instant, présente déjà un socle solide des missions communes à réaliser par les CNAR et semble, dans ses grandes lignes, convenir à l’ensemble de la profession : « ce texte est très ouvert, il est intéressant. Il nous permet de travailler »¹⁹⁹ précise Daniel ANDRIEU.

Nous allons donc mettre en parallèle les missions attendues des CNAR – celles stipulées dans le texte-cadre – et les missions réalisées par le *Fourneau*.

¹⁹⁹ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l’*Atelier 231* »
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

Le *Fourneau* a été le premier lieu de fabrication à être reconnu en tant que tel par le ministère et s'est rapidement imposé comme un maillon essentiel du réseau des lieux de fabrique.

Ce parallèle est l'occasion de mettre en perspective une vision théorique (malgré tout fondée sur la réalité) et les applications concrètes, celles du *Fourneau*, lieu de référence dans le paysage des arts de la rue. Cette approche comparative et pragmatique permet donc de voir de quelle façon ce texte-cadre peut être mis en œuvre.

1.1. « La mission principale des CNAR est le soutien à la création »

1.1.1. Les objectifs énoncés par le texte-cadre

Le soutien à la création par les CNAR se concrétise par deux principales actions : d'une part les accueils en résidence et d'autre part, les apports financiers.

Au passage, il semble intéressant de préciser qu'une circulaire du 13 janvier 2006 (n°2006/001) relative au « soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences » clarifie justement cette notion de résidence qui restait jusqu'à présent un peu floue. Elle en donne la définition suivante : « d'une façon générale, les résidences peuvent être définies comme des actions qui conduisent un ou plusieurs artistes d'une part, et une ou plusieurs structures, institutions ou établissements culturels d'autre part, à croiser, pour un temps donné, leurs projets respectifs, dans l'objectif partagé d'une rencontre avec le public »²⁰⁰. La réciprocité des intérêts – ceux des artistes accueillis et ceux de la structure accueillant – est donc le but d'une résidence. Chaque projet (compagnies et structures) doit y retrouver son compte et s'enrichir de cette aventure.

Dans le cas des CNAR, **les artistes et compagnies accueillis en résidence** sont ceux dont la démarche artistique s'inscrit pleinement dans l'espace public et ceux qui considèrent l'approche avec le public de manière novatrice. Ces accueils en résidence pourront se décliner de différentes manières selon la nature des projets et leurs exigences :

²⁰⁰ Circulaire n°2006/001, Cabinet du Ministre, Mesures de publication et de signalisation, Bulletin Officiel 153

1.1.1.1. La résidence d'écriture ou d'expérimentation

Réalisée en amont de la phase de production, cette résidence doit permettre à l'équipe artistique de mûrir son projet. Il peut s'agir d'une écriture spécifique au territoire du CNAR, dans ses dimensions géographiques, historiques et sociales. Pour ces projets « in situ », une attention particulière est portée aux repérages et aux rencontres avec les populations dans un lien dynamique entre la démarche artistique et le contexte dans lequel s'inscrit le projet. Il peut aussi s'agir d'une période d'expérimentation nécessaire à l'avancement d'une démarche artistique sans que cela soit obligatoirement lié à la production d'un spectacle.

1.1.1.2. La résidence de création

La compagnie est accueillie pour réaliser la phase de fabrication d'un spectacle à créer. Ces résidences peuvent être de quelques semaines à quelques mois. La mise à disposition des locaux et des équipements techniques est ici particulièrement importante. Le CNAR s'engage également à apporter son soutien en activant des partenariats de production et/ou de diffusion avec d'autres structures du réseau d'action culturelle généraliste ou spécifique aux arts de la rue, afin de favoriser la circulation du spectacle créé. Un accompagnement spécifique en termes de savoirs administratifs et de communication doit aussi être proposé aux compagnies et aux artistes en émergence pour contribuer à leur structuration. Des formes de productions déléguées peuvent être mises en place le cas échéant.

1.1.1.3. La résidence association

Elle vise une collaboration de longue durée entre le CNAR et une équipe artistique. Elle implique un investissement réciproque de plus grande ampleur. Le CNAR devient alors le partenaire principal pour la compagnie pour sa production et sa diffusion, alors que cette dernière participe activement aux actions développées par le lieu sur son territoire.

D'autre part, le texte-cadre apporte plusieurs précisions, d'ordres financiers matériels et légaux à ces accueils en résidence, notamment sur le fait que quelque soit le type de résidence, les CNAR s'engagent à mettre à disposition gratuitement les locaux et les équipements en ordre de marche. Ils prennent aussi à leur charge le gîte, le couvert et les frais d'approche des équipes accueillies. Des apports financiers sont aussi versés par les CNAR au bénéfice des équipes artistiques qu'ils

accueillent en résidence selon des modalités que chaque centre définira, en s'efforçant d'offrir au projet les conditions de réalisation les plus adéquates.

L'une des défaillances majeures pour la création dans le secteur des arts de la rue est le manque de moyens financiers en production. Les CNAR ont donc une mission de premier plan en ce qui concerne **les apports financiers et structurels en soutien à la création.**

Ces structures s'engagent à soutenir les créations par des apports financiers versés aux compagnies, en privilégiant les projets accueillis en résidence sur leurs propres lieux, sans que ceci soit toutefois une condition obligatoire au soutien financier d'une création. Ils peuvent également soutenir des projets accueillis et co-produits par d'autres lieux, dans une logique de développement de relations partenariales avec une attention particulière aux ouvertures envers les structures généralistes ou qui oeuvrent dans d'autres domaines artistiques.

Le texte-cadre précise que les apports financiers versés aux compagnies doivent être d'un montant significatif au regard du budget global de la création ou de l'action réalisée. En outre, au-delà des compagnies soutenues financièrement, les CNAR peuvent accompagner structurellement des équipes artistiques en mettant à disposition les outils dont ils disposent (locaux de travail et d'hébergement, capacités logistiques, administratives et de communication) dans un souci d'optimisation de ces derniers.

En conclusion, l'ensemble de ces actions – les accueils en résidence et les charges afférentes à ces accueils, les apports financiers et structurels – constitue l'effort tangible pour la mission de soutien à la création.

Pour pouvoir mesurer cet effort en soutien de la création, il doit être identifié dans une lecture analytique des budgets des lieux, et il doit représenter la partie majoritaire des charges. Les CNAR s'efforceront aussi d'établir une base commune de budget analytique, afin d'harmoniser les outils d'évaluation des actions pour lesquelles ils sont missionnés.

1.1.2. De quelle façon le *Fourneau* accompagne-t-il la création ?

Les actions d'accompagnement à la création menées par le *Fourneau* s'inscrivent parfaitement dans la philosophie du texte-cadre. Ce dernier sert, par conséquent à

définir une partie des missions de la nouvelle convention pluriannuelle « scène conventionnée » du *Fourneau* (la précédente s’étalait sur la période 2003-2005).

« Il s’agit d’aider les compagnies pour lesquelles investir l’espace public participe d’un projet artistique, d’un état d’esprit, voire d’une éthique »²⁰¹. Voilà avec quelle philosophie se définissent les axes de travail du *Fourneau*. Des premiers accueils en résidence, en 1994, sur le port de commerce de Brest au Temps des Arts de la Rue, le projet d’accompagnement proposé par le *Fourneau* a considérablement évolué : du simple accueil de compagnies (donner un toit aux artistes en création) au Centre National des Arts de la Rue qu’est aujourd’hui devenu le lieu, il est maintenant question d’un réel « accompagnement de la création des arts de la rue » à partir d’un « dispositif structuré d’aides, de compétences et de moyens » au service du réseau national de création des arts de la rue.

D’après Michèle BOSSEUR et Claude MORIZUR, co-directeurs du *Fourneau*, « accompagner les compagnies en création est une mission qui s’inscrit dans la durée »²⁰². Le travail en amont avec les compagnies consistant à identifier et définir leurs besoins est fondamental. Une fois les nécessités des artistes bien identifiées, il est alors possible de leur proposer un accompagnement trouvant ses moyens parmi le large dispositif d’aides proposé par le *Fourneau* allant de l’accueil en résidence à la coproduction, en passant par les « sorties de fabrique » et la transmission de connaissances...

1.1.2.1. L’accueil en résidence

Pour le *Fourneau*, « chaque accueil de compagnie implique une écoute du projet artistique en amont, une mise en œuvre spécifique et une disponibilité pendant la résidence »²⁰³. La qualité d’accueil fait partie des « plus » que les compagnies viennent aujourd’hui chercher au sein de la structure brestoise. Elles sont accueillies dans le lieu de fabrique pour une durée d’au moins quinze jours pouvant aller jusqu’à un mois de résidence de création. L’objectif est de leur permettre de terminer leurs décors, de répéter *in situ*, de rencontrer les spectateurs lors d’un ou plusieurs filages publics...

²⁰¹ LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée 2003-2004-2005 », p. 10

²⁰² LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée... », *Ibid.*

²⁰³ LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée... », *Ibid.*

Pour le premier semestre 2006, se sont les compagnies *Théâtre Group* (de Lons le saunier), *Dérézo* (de Brest), *Les 3 Points de Suspension* (de Genève et Paris), *26 000 Couverts* (de Dijon), *Schaul Pifer* (d'Irazein) et *Artonik* (de Marseille) qui ont été accueillies dans le lieu de fabrique du port de commerce.

Depuis 2003, en accord avec Morlaix Communauté (Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix), les compagnies peuvent aussi être accueillies sur le territoire du Pays de Morlaix pour des résidences de répétitions et des premières expérimentations avec le public. Très ancrées dans la vie de la commune, elles permettent aux artistes un travail de terrain avec les populations. Ces résidences viennent aussi en réponse aux besoins spécifiques des équipes artistiques que ne peut apporter le lieu de création brestois : la nécessité de travailler en extérieur et/ou en itinérant, le besoin de proximité, les récoltes d'histoires... Le milieu rural est pour ces compagnies la matière première de leur création, l'environnement inhérent au développement de leur projet.

Ces résidences sont liées au *Mai des Arts dans la Rue*, événement que nous aborderons ultérieurement. En 2006, cinq compagnies ont bénéficié de l'accueil de cinq communes pour créer leur nouveau spectacle « assurant ainsi une présence artistique prolongée sur le territoire tout en se nourrissant des regards, rencontres, souvenirs et savoir-faire locaux... »²⁰⁴. *L'Eléphant Vert* a été accueilli au Cloître St-Thégonnec, *A Petit Pas* à Garlan, *Annibal & ses Eléphants* à Loc-Eguiner St-Thégonnec, *Une de Plus* à Taulé et *Dérézo* à Botsorhel. Chaque commune dispose de salles polyvalentes, gîtes et espaces urbains permettant de recevoir dans de bonnes conditions des artistes sur une semaine ou dix jours.

Depuis 2004 et pour répondre au processus de création de certaines compagnies, le *Fourneau* a été amené à accueillir des projets qui ont besoin de l'espace public pour voir le jour. Ainsi, ont été mises en place des résidences de création/diffusion sur l'espace public lui-même. Ce nouveau type de résidence participe de plus en plus à l'écriture contemporaine de la création des arts de la rue. Par exemple, en 2006, la compagnie *26 000 Couverts* avec « Beaucoup de bruit pour rien de SHAKESPEARE » a bénéficié d'une résidence de création-diffusion avec des

²⁰⁴ Extrait du programme du *Mai des Arts dans la Rue en Pays de Morlaix*, organisé par le *Fourneau*, sixième édition, 2006, p. 4

représentations publiques de cette création au *Fourneau* à Brest et au Théâtre de Morlaix. Il en est de même pour la compagnie *Artonik* qui a présenté « La rue est dans le pré » sur le parc à Chaînes à Brest dans le cadre d'une résidence de même type.

Des compagnies peuvent également être accueillies en résidence d'écriture. Ces résidences, sur un temps court (une semaine à dix jours), permettent aux créateurs de s'extraire de leur vie de compagnie afin de travailler à l'écriture de leurs projets. En 2006, c'est la FAI AR (Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue) qui a fait escale sur Molène – île sur laquelle se déroule généralement les résidences d'écriture – pour y réaliser « une fiction qui révèle le territoire ».

En 2002, le *Fourneau* a signé une convention de partenariat culturel avec la municipalité de Molène. De plus, les propriétaires du lieu-dit « La Chimère » ont mis à disposition du lieu de fabrique brestois une maison d'habitation avec six couchages. Enfin, la proximité de l'Espace Multimédia de Molène inauguré en avril 2003 fait de l'île de Molène un lieu d'écriture et de répétitions hors normes.

Enfin, l'une des spécificités du *Fourneau* est de proposer des accompagnements multimédias qui peuvent aller jusqu'à des résidences de fabrication de sites Internet ou d'œuvres accessibles en ligne.

L'accompagnement à la création du *Fourneau* ne se limite pas au strict accueil en résidence mais va au-delà, notamment en proposant des « sorties de fabrique », des représentations achetées au coût plateau.

1.1.2.2. La « sortie de fabrique »

« Susciter des rencontres entre les œuvres et le public... une étape essentielle dans la résidence de création »²⁰⁵. Plus encore que les « générales » du théâtre conventionnel, les premières rencontres avec le public sont nécessaires au processus de création des arts de la rue. L'agencement et la mobilité du public dans la configuration de l'espace scénique, la proximité, voire la promiscuité des spectateurs, les réactions, les interactions, les regards sont autant de matières artistiques, d'indicateur pour le metteur en scène. La capacité du *Fourneau* à

²⁰⁵ LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée... », *op. cit.*, p. 11
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

mobiliser un public, averti ou non, autour d'une ou plusieurs séances de travail, est aujourd'hui une spécificité clairement identifiée dans le paysage des lieux de fabrique. Cette faculté est le résultat d'un investissement au long cours auprès du public, de relations de confiance et de complicité tissées au fil des années.

Ainsi, les « filages », « expérimentations », « répétitions » ou « brouillons » publics (l'intitulation de la présentation est choisie par la compagnie en accord avec le *Fourneau*) proposent aux spectateurs des étapes de travail, des séquences du spectacle plus ou moins achevées, sur le lieu de résidence de la compagnie. Cette présentation publique n'est en aucun cas imposée par le *Fourneau*. Elle reste entièrement dépendante de la volonté de la compagnie et peut intervenir, selon son choix, à mi-chemin de la création ou en fin de résidence. Il s'agit aussi bien, pour les artistes, d'une occasion de valider leur travail que d'une méthode de création. L'année 2006 a poursuivi ce travail de mise en relations entre publics et artistes par de nombreuses « expérimentations publiques » telles que celle du *Théâtre Group'* avec « E.L.U. » le 23 mars dernier réunissant plus de 200 personnes ou celle des *3 Points de Suspension* avec leur « Voyage en bordure du bord du bout du monde », le 25 avril, pour laquelle étaient présentes plus de 350 personnes. Le public toujours curieux, fidèle et avide de ces expérimentations en confirme le succès.

D'autre part, les premières représentations publiques d'une création sont généralement des étapes décisives (elles non plus obligatoires) pour les compagnies. Les « sorties de fabrique », programmées entre autres à l'occasion du *Mai des Arts dans la Rue* en Pays de Morlaix, offrent la possibilité aux compagnies de se confronter à un public souvent néophyte et permettent également aux petites et moyennes communes associées à la manifestation, un ancrage direct avec la production contemporaine des arts de la rue.

Par exemple, la compagnie *L'Eléphant vert* – suite à une résidence de quinze jours (du 19 avril au 2 mai 2006) au Cloître St-Thégonnec – a proposé une sortie de fabrique le lundi 1^{er} mai dans le cadre de la sixième édition du *Mai des Arts dans la Rue*. Les sorties de fabrique s'inscrivent également dans une logique de production puisque chaque représentation est achetée au coût plateau (prise en charge des salaires de l'équipe artistique ainsi que du transport de l'équipe et du décor).

Le texte-cadre préconise qu'un « rapprochement inventif entre le travail des artistes et les publics doit être incité par des actions développées dans le cadre spécifique des résidences »²⁰⁶. Comme nous venons de le constater, tel est le cas par les actions menées dans ce domaine par le *Fourneau*. Mais, pour ce lieu de fabrique, l'accompagnement de la création se matérialise aussi parfois par un soutien financier aux compagnies : le préachat et la coproduction.

1.1.2.3. Le préachat

Comme nous avons pu le démontrer auparavant, la production des arts de la rue est soumise à une économie fluctuante et fragile. Les préachats (notamment sur le *FAR* (Festival de Théâtre de Rue) de Morlaix) sont une manière efficace de soutenir et confronter une production accueillie au *Fourneau*. Ainsi, le spectacle « Paper Men » de la compagnie *Dérézo* a été préacheté sur le *Mai des Arts dans la Rue* après une résidence au *Fourneau* et à Botsorhel. Le préachat est également une aide destinée à des compagnies qui n'ont pas été accueillies en résidence au *Fourneau*, mais dont les créations sont suffisamment abouties et structurées pour intégrer les réseaux de diffusion. C'est le cas de la compagnie *UBI*, dont le spectacle « Border Line » a été programmé cette année au *FAR* de Morlaix.

1.1.2.4. La coproduction

« Améliorer l'accompagnement des résidences en apportant des moyens financiers aux compagnies nous semble aujourd'hui indispensable »²⁰⁷ déclare l'équipe du *Fourneau*. La coproduction doit nécessairement coexister avec les missions d'accompagnement et d'aide à la création que proposent les lieux de fabrique. Face au développement croissant du champ de diffusion des arts de la rue et à la multiplication de projets ambitieux et qualitatifs, la contribution croisée des partenaires se pose comme une nécessité et une évidence.

Le *Fourneau* veille à ce que les compagnies qui viennent aujourd'hui en résidence aient des projets artistiquement et financièrement cohérents : notamment, les salaires des artistes doivent être clairement identifiés dans les budgets de création (nous y revenons dans la partie suivante). En outre, l'accompagnement artistique passe par la mise à disposition de moyens complémentaires pour améliorer la

²⁰⁶ Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), p. 4

²⁰⁷ LE *FOURNEAU*, « Bilan Scène Conventionnée... », *op. cit.*, p. 12

création (rémunération de regards extérieurs, de chorégraphes, de constructeurs, etc.). Améliorer l'accompagnement des résidences en apportant des moyens financiers et du temps aux compagnies semble aujourd'hui indispensable pour Michèle BOSSEUR et Claude MORIZUR : en 2006, toutes les compagnies accueillies en résidence ont reçu un apport en production correspondant à tout ou partie des salaires des artistes en répétitions. Ces conditions de rémunérations des artistes, respectées par le *Fourneau*, sont aujourd'hui impératives pour tous les CNAR, comme le rappelle le texte-cadre.

Il est important de préciser dès maintenant que terme de « coproduction » tend à être abandonné par les CNAR : il recouvre des réalités différentes de l'apport en numéraire (de la part des lieux à destination des compagnies) signifié ici. Les directeurs des CNAR sont en train de se mettre d'accord sur un vocabulaire commun qui pourrait être plutôt un « soutien » ou une « aide » à la création fonction de la part du budget du lieu accordé à la compagnie²⁰⁸.

1.1.2.5. Le coup de main

Les « coups de main » sont des dispositifs d'accompagnement variables selon les compagnies : mise en contact avec le réseau professionnel, prêt de matériel, mise à disposition d'un lieu en dehors du planning des résidences, hébergement ponctuel, regard d'un public de « proches » du *Fourneau* sur un projet de création, etc. Cela permet également de repérer et d'aider de jeunes compagnies dont le projet artistique semble en concordance avec la création des arts de la rue aujourd'hui.

1.1.2.6. Transmettre des connaissances en matière de gestion et de production

Dans le cadre des accueils en résidence, le *Fourneau* peut apporter une expérience et un savoir-faire administratif performant aux compagnies, jeunes comme confirmées. Il s'agit d'offrir et de transmettre aux artistes des connaissances et des compétences qualitatives en méthodologie de gestion, de production et de diffusion spécifique au secteur des arts de la rue. C'est aussi l'occasion pour des compagnies qui souhaitent se lancer dans une nouvelle création d'en étudier la faisabilité.

²⁰⁸ Cf. Entretien téléphonique avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*, réalisé par nos soins le 23 octobre 2006 et Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

D'une façon générale, le *Fourneau* reste très attentif aux projets des compagnies émergentes et à leur professionnalisation. La question des premiers spectacles reste posée. L'aide des lieux de fabrique doit-elle se limiter aux compagnies déjà reconnues ? *Quid* du repérage des talents en devenir ?

Après avoir constaté les objectifs posés par le texte-cadre en terme de soutien à la création et vu, concrètement, dans quelle mesure un lieu comme le *Fourneau* y répond déjà, voyons maintenant quelles sont les autres missions qu'implique la nomination en tant que Centre National des Arts de la Rue.

1.2. « Deuxième mission prioritaire : la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires »

1.2.1. Les objectifs énoncés par le texte-cadre

Une autre difficulté importante des arts de la rue est la prépondérance acquise par les festivals en matière de diffusion. Les spectacles de plein air, d'accès gratuit et visant un public populaire ont trouvé un contexte immédiat de diffusion dans les manifestations essentiellement estivales qui se sont démultipliées partout en France ces vingt dernières années. Sans renier le rôle essentiel que jouent ces festivals, et notamment ceux qui se distinguent au niveau national et international par la qualité de leur programmation, on constate aujourd'hui un besoin de créer de nouvelles situations de rencontre entre artistes et public. Les exigences des écritures les plus innovantes et la nécessité d'élargir le réseau de diffusion motivent cette évolution. Il s'agit d'assurer une visibilité des spectacles ou des démarches portées par les artistes de rue tout le long de l'année et non pas seulement sur la période d'été, afin de dépasser le caractère événementiel et « animatoire » trop souvent associé aux arts de la rue.

Cette mission peut se concrétiser à travers différentes actions et notamment :

1.2.1.1. Des saisons des arts de la rue

Ces rendez-vous réguliers doivent permettre une inscription plus diffuse et continue de propositions artistiques sur le territoire. Il sera recherché une cohérence globale de la saison au travers de propositions artistiques elles-mêmes, du rythme de programmation et des lieux concernés.

1.2.1.2. Des résidences de diffusion

Elles concernent une ou plusieurs compagnies sillonnant sur une période donnée un territoire pour montrer des oeuvres de leur répertoire ou des écritures spécifiques à celui-ci. Ces actions doivent être réalisées en synergie avec celles concernant les accueils en résidence. Par leur inscription particulièrement forte sur le territoire, ces actions doivent être concertées avec les collectivités territoriales et impliquer un soutien significatif de celles-ci.

Face à ce constat et pour répondre avec toujours plus d'efficacité aux demandes des compagnies en création, le *Fourneau* a inventé, ces dernières années, des initiatives qui répondent au souci de diversification des modes de rencontres avec le public.

1.2.2. De quelle façon le *Fourneau* fait-il se rencontrer démarches artistiques, populations et territoires ?

Conscient de l'urgence d'élargir l'offre artistique et de diversifier les publics, le *Fourneau* explore de nouveaux espaces ainsi que de nouveaux modes de diffusion sur le territoire. Pour le CNAR brestois, « il ne s'agit pas de programmer des spectacles dans les rues dans un but unique de divertissement mais bien de générer du sens, d'insuffler une exigence artistique, d'interpeller avec force, humour, poésie, dérision, les individus dans leur quotidien »²⁰⁹. Le *Fourneau* accompagne aujourd'hui les communes sensibles à ces questionnements, notamment par un travail de médiation important aux cotés des élus, des maires et des acteurs territoriaux. Au moment où se pose la question de la place de l'art et des artistes dans l'espace public, un nombre croissant de villes et de communes affirme leur attachement aux arts de la rue.

Au cours de l'année 2003, le *Fourneau* et l'Association des Mordus des Arts de la Rue du Pays de Morlaix ont souhaité réunir leurs partenaires du Pays de Morlaix pour ouvrir, à l'échelle du territoire, un chantier de réflexion sur le développement des arts de la rue. De ce chantier fécond est née la « Saison Arts de la rue en Pays de Morlaix », un ensemble cohérent de propositions réparties sur le territoire : le *Mai des Arts dans la Rue*, les résidences (que nous avons déjà abordées et sur

²⁰⁹ LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée... », *op. cit.*, p. 20
Amélie SOUCHARD – Master 2 Management du Spectacle Vivant
UBO, Brest, 2006

lesquelles nous n’allons pas revenir) et le *FAR* de Morlaix constituent une présence artistique riche, originale et complémentaire sur le territoire breton.

1.2.2.1. Le Mai des Arts dans la Rue en Pays de Morlaix

C’est en 2001 que la Communauté d’Agglomération du Pays de Morlaix, le *Fourneau* et l’Association des Mordus des Arts de la Rue du Pays de Morlaix ont pris l’initiative d’organiser le *Mai des Arts dans la Rue*. Ils se sont donnés pour objectif de provoquer durant le mois de mai une circulation d’œuvre, d’artistes et de publics dans les communes de la Communauté d’Agglomération du Pays de Morlaix en portant le spectacle là où, à priori, il n’est pas. Non pas converger vers la ville, les propositions artistiques se déplacent vers le rural, vers la campagne : « nous sommes en plein parcours de découverte, d’animation et d’aménagement du territoire »²¹⁰. En outre, le rôle moteur du *Fourneau* apporte à ce projet toutes les garanties en matière artistique : exigence de qualité et accessibilité pour tous. Ces ingrédients réunis font du *Mai des Arts dans la Rue* une expérience pilote en matière de culture et d’intercommunalité. A l’occasion de la sixième édition de l’événement, le Cloître St-Thégonnec (1^{er} mai), Guimaëc (7 mai), Plouégat-Moysan (21 mai) et Plouezoc’h (27 mai) ont été les quatre communes à conclure la ronde des 28 communes de la Communauté d’Agglomération du Pays de Morlaix bénéficiant d’une programmation arts de rue. Les spectacles proposés ont essentiellement été des « sorties de fabrique », c’est-à-dire des créations qui, comme nous l’avons vu précédemment, rencontrent le public pour la première fois et qui font suite à des résidences dans le Pays de Morlaix ou au *Fourneau*²¹¹. A travers cet événement, le public a l’occasion de découvrir en avant-première des spectacles que l’on retrouve ensuite l’été dans les grands festivals de théâtre de rue (*Viva Cité, Chalon dans la rue, festival d’Aurillac* etc.).

Le *Mai des Arts dans la Rue* s’inscrit donc dans le temps et dans une conception transversale de l’offre culturelle. Il fonctionne comme un temps festif ouvert sur la découverte et l’expérimentation, aussi bien pour le public que pour les professionnels. Il s’attache à provoquer des rencontres intimes entre le spectacle

²¹⁰ LE *FOURNEAU*, « Bilan Scène Conventionnée... », *op. cit.*, p. 22

²¹¹ Effectivement, les résidences dans le Pays de Morlaix sont complémentaires du *Mai des Arts* dans la mesure où elles ancrent et prolongent dans le territoire du Pays de Morlaix le travail mené sur le *Mai des Arts*.

vivant et les habitants des communes, dans un rapport de proximité et d'accessibilité pour toutes les catégories de public.

Le *Mai des Arts dans la Rue* répond donc parfaitement aux besoins du secteur des arts de la rue et s'inscrit exactement dans le texte-cadre. Cet événement propose une expérience nouvelle de diffusion sur les territoires, permettant à des petites et moyennes communes un ancrage avec la création contemporaine des arts de la rue. Pour les compagnies, c'est également une occasion originale de proposer des créations récentes auprès de nouveaux publics, hors des circuits saisonniers.

1.2.2.2. Le FAR de Morlaix

Cité de caractère, Morlaix confie depuis 20 ans les clés de son espace public aux artistes créateurs. Le *FAR* de Morlaix (anciennement Festival Arts de la Rue [en Bretagne]) est ainsi l'un des plus anciens festivals à s'être emparé de l'espace public afin de promouvoir de nouvelles formes d'écritures théâtrales. Ce festival confirme un peu plus chaque été sa position de manifestation reconnue et repérée.

Jusqu'en 2003, le *FAR* investissait la cité morlaisienne durant cinq mercredis de l'été. En 2004 et 2005, le *Fourneau* et la ville de Morlaix ont choisi de donner au temps fort estival une nouvelle dynamique répartie sur trois semaines et de dérober aux mercredis festifs traditionnels pour s'enrichir de « rendez-vous curieux », programmés dans les quartiers périphériques, dans de nouveaux lieux encore peu connus des festivaliers. Cette formule a permis d'initier progressivement une permanence artistique dans la ville comme en 2004, avec le collectif de plasticiens angevins *fredandco* ou en 2005 avec *Générik Vapeur* : des compagnies sont ainsi accueillies sur des temps longs afin de permettre des rencontres avec les habitants, au-delà des temps des représentations. Le *FAR* est aujourd'hui un temps fort artistiquement repéré : vitrine de la production des arts de la rue en France, le *FAR* se veut un temps fort de réflexion autour de la notion de l'utilisation de l'espace public ainsi qu'un outil de valorisation des créations récentes des compagnies régionales. Pour ces 20 ans fêtés cette année du 1^{er} août au 9 août avec un prélude le 26 juillet, le *FAR* du Pays de Morlaix a franchi une étape supplémentaire. Il s'inscrit maintenant comme le « Festival de Théâtre de Rue en Bretagne ». Au-delà d'un temps fort artistique, le festival se donne trois années pour devenir le temps fort touristique et économique dont le Pays de Morlaix a besoin en été. La Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix a

rejoint pour la première fois la dynamique du *FAR* lors de l'été 2005, en apportant son concours à la promotion d'un rendez-vous considéré comme un élément-clé de notoriété et d'attractivité.

Au-delà de ces deux moments forts sur le Pays de Morlaix, le *Fourneau* cherche à ce que les arts de la rue fassent preuve d'une présence permanente à Brest et dans la région brestoise. L'implantation du lieu de fabrique à Brest implique une présence quasi-continue d'artistes sur le port de commerce. Du mois d'octobre au mois de juillet, les compagnies viennent écrire, inventer, créer de nouvelles histoires au fil des résidences. Outre les rencontres organisées entre les artistes et le public brestois dans le cadre d'« expérimentations publiques », de « filages » ou de « sorties de fabrique », des échanges plus informels se font naturellement par la simple présence et la proximité d'artistes sur le lieu de vie des habitants, sur le lieu d'activité commerçants. Le souhait du *Fourneau* est aussi de faire rayonner les arts de la rue vers l'ensemble de la population brestoise et d'explorer de nouveaux espaces de diffusion en prenant appui sur les maisons de quartier et les Maisons Pour Tous.

Le *Fourneau* a aussi multiplié, ces dernières années, des initiatives et occasions de réunion entre artistes de rue et public par le biais de collaborations telles que celles avec les *Vieilles Charrues*, le *Quartz*, Scène Nationale de Brest, les *Nocturnes de Saint-Brieuc* etc. Plus que le développement de nouveaux modes de diffusion pour les arts de la rue, ces collaborations sont révélatrices d'une reconnaissance progressive des arts de la rue par d'autres structures culturelles. Ces démarches répondent au troisième objectif posé par le texte-cadre.

1.3. « Les CNAR participent à la reconnaissance et à la qualification des arts de la rue »

1.3.1. Les objectifs énoncés par le texte-cadre

Au travers de deux missions principales, soutien à la création et développement de nouvelles formes de diffusion, les CNAR assument un rôle de référent pour les arts de la rue au niveau de leur territoire, comme aux niveaux national et international.

Ce rôle est renforcé par d'autres actions que les CNAR mettent en place dans l'objectif de décloisonner les arts de la rue et d'impulser leur reconnaissance dans d'autres milieux artistiques et professionnels.

Ils peuvent ainsi :

- Exercer une expertise concernant les arts de la rue qu'ils mettent au service d'autres opérateurs culturels,
- tisser des liens en matière de production et de diffusion avec les autres structures culturelles, notamment du réseau d'action culturelle généraliste, sur le territoire d'implantation et au niveau national,
- favoriser les métissages et les rencontres avec d'autres disciplines du spectacle vivant (théâtre, danse, musique), mais aussi des arts plastiques et des métiers concernés par l'espace public (architectes, urbanistes...),
- repérer et accompagner les jeunes équipes.

En outre, ce rôle de référent peut s'explicitier au travers d'actions de formation et de sensibilisation. Les CNAR sont ainsi amenés à organiser :

- Des formations pour des publics spécifiques en cohérence avec les actions réalisées dans le cadre des actions de résidence ou de diffusion,
- des sensibilisations de publics plus larges au travers de rencontres et de colloques visant à une meilleure connaissance des arts de la rue,
- ils pourront aussi participer à des instances de consultation et de débat concernant les arts de la rue et plus généralement les problématiques de l'art dans l'espace public ou inscrit dans des territoires spécifiques.

1.3.2. De quelle façon le *Fourneau* participe-t-il à la reconnaissance et à la qualification des arts de la rue ?

Le *Fourneau* tisse de nombreux liens et échanges avec d'autres structures culturelles de la ville de Brest et de la région Bretagne toute entière dans le but de décroiser le secteur des arts de la rue de l'ensemble des structures et disciplines du spectacle vivant et ainsi de favoriser des rencontres artistiques et humaines par le biais de nouvelles collaborations.

1.3.2.1. Les collaborations du Fourneau avec d'autres structures et événements : la reconnaissance des arts de la rue

Avec le Quartz, le Festival Antipodes

Le *Fourneau* et le *Quartz* – Scène Nationale de Brest – soucieux du brassage des genres et des publics, travaillent ensemble depuis 2002 pour braquer les projecteurs, à l'occasion du festival *Antipodes*, sur les compagnies de danse qui ont fait le choix de l'espace public comme lieu de création et de représentation. A l'occasion de l'édition 2006 du festival, la compagnie *Mathurin Bolze* a été accueillie au *Fourneau* pour présenter sa nouvelle création « Tangentes ». Ce sont aussi les compagnies *Ecart* avec « Danser dedans, danser dehors » et « Tu m'entends quand je t'écoute ? » et *Artonik* avec « 12' Chrono » qui présentaient leur travail près des Halles St-Martin, la place Guérin et le port de commerce.

Avec la ville de Brest pour les Jeudis du port

Depuis 2003, le *Fourneau* programme des spectacles de rue en collaboration avec le service Culture/Animation de la Mairie de Brest dans le cadre de la manifestation estivale qui anime chaque année le port de commerce. En outre, chaque jeudi, le lieu de fabrique accueille dans ses murs les loges des artistes arts de la rue.

Avec le Centre Atlantique pour la Photographie

Le *Centre Atlantique pour la Photographie* et le collectif *Tendance Floue* ont proposé, en collaboration avec le *Fourneau*, une projection d'images accompagnée d'interventions de musiciens de la scène brestoise (*Pol et Zou*) le 31 mars 2006 au *Fourneau*.

Avec « Brut de Récupération »

Le *Fourneau* a accueilli l'exposition « Brut de Récupération » du 3 au 13 juillet 2006. Elle a été l'acte II de l'exposition « Brut de Pinsé » et a associé autour de Jean-Jacques PETTON d'autres sculpteurs de la région tels que Odile KAYSER, Mich MAO et Marc MORVAN.

Les Nocturnes de Saint-Brieuc

Voilà maintenant 10 ans que le *Fourneau* apporte sa touche « arts de rue » à la programmation musicale des *Nocturnes de Saint-Brieuc*. Cette année, quatre vendredis ont fait la part belle à la création en espace public avec les *3 Points de*

Suspension (21 juillet), les *Los 2 Play* (28 juillet), les *Dérézo* (4 août) et *La Belle Image* (18 août).

Les Vieilles Charrues – Carhaix

L'espace « Arts de la rue » baptisé « La Garenne » par l'équipe du *Fourneau* s'impose légitimement depuis cinq ans sur la partie haute du site des *Vieilles Charrues*. Cette collaboration est née d'une volonté de métissage des publics (musique/arts de la rue) et d'une ouverture à l'interdisciplinarité. Le *Fourneau* orchestre un savant mélange de genres entre cirque, formes déambulatoires, spectacles fixes et aériens... L'édition 2006 (du 21 au 23 juillet) en a été l'illustration avec les performances de la compagnie *Duo du Haut*, l'humour des *3 Points de Suspension* et des *Los 2 Play*. Le cirque était aussi au rendez-vous avec les *Makadam Kanibal*, la poésie avec *Une de Plus*, la déambulation avec *Dérézo* sans oublier la fanfare très inspirée des *Mazalda*.

Arts de la rue à Quimper

Le festival de Cornouaille, grand rendez-vous de la culture bretonne accueillant chaque année près de 300 000 visiteurs en neuf jours, est un pont entre la Bretagne et le Monde, entre tradition et modernité. Les rues de Quimper sont le théâtre de cette diversité au sein de laquelle les arts de la rue trouvent tout naturellement leur place, venant distiller rêve, émerveillement et réflexion parmi le public. C'est en 2003, à l'occasion des 80 ans du festival que Jean-Philippe MAURRAS, directeur du *festival de Cornouaille*, invite le *Fourneau* à concevoir une soirée dédiée aux arts de la rue. « Les Girafes » de la *Cie Off* foulent les pavés quimpérois pour la soirée « Tous aux quais ». L'année suivante, la collaboration se poursuit et le *Fourneau* programme quatre compagnies sur deux journées de festival. En 2005, encore cinq compagnies sont programmées pour huit représentations. 2005 est aussi l'année de la première collaboration de *Très Tôt Théâtre* (Théâtre du Finistère pour l'enfance et la jeunesse) et du *Fourneau* à l'occasion du Festival *Théâtre à tout Age*. Les collaborations entre ces structures et le *Fourneau* se sont ralenties cette année car comme l'explique Michèle

BOSSEUR, « notre travail en commun est lié à un apport financier de la part du *Fourneau* que nous ne pouvons pas assurer tous les ans »²¹².

Les Couchers de Soleil à l'Enclos – Lampaul-Guimiliau

Les Couchers de Soleil à l'Enclos sont le fruit d'une collaboration entre la commune de Lampaul-Guimiliau, le comité des Fêtes, le Conseil Général du Finistère et le *Fourneau*. Complément du rituel musical des *Tombées de la nuit de l'Enclos*, cet événement programmé par le *Fourneau* en 2002 et en 2003 avait déjà permis à la population de découvrir quelques facettes des arts de la rue. En 2004 et 2005, la commune de Lampaul-Guimiliau et le comité des Fêtes consacrent une soirée entière à cette expression artistique. Cette année, quatre spectacles ont ouvert respectivement les soirées du vendredi 7, jeudi 13, vendredis 21 et 28 juillet avec les compagnies *Mine de Rien*, *Qualité Street*, *Bris de banane* et *A Petit Pas*.

L'Automne des Arts de la Rue en Pays Bigouden – Plobannalec-Lesconil

En 2002, la commune de Plobannalec-Lesconil choisissait de s'associer au *Fourneau* pour la programmation arts de la rue afin de présenter une saison culturelle de qualité. Dès 2003, cette collaboration, avec l'aide du Conseil Général du Finistère et du Conseil Régional de Bretagne, prend la forme d'un rituel qui donne rendez-vous au public au Pays Bigouden le dernier dimanche de chaque mois d'automne. *L'Automne des Arts de la Rue en Pays Bigouden* vise à mettre le tout public – toutes générations confondues – en contact avec des spectacles récents mais déjà confirmés à l'échelon national, voire européen. L'édition 2006 se déroule à travers trois dates et quatre compagnies : *Mine de Rien* et *Une de Plus* (24 septembre), *Annibal et ses Eléphants* (29 octobre), *A Petit Pas* (26 novembre).

Le Printemps des Arts de la Rue en Pays des Abers – Plouguerneau

Depuis 2004, la commune de Plouguerneau s'est rapprochée du *Fourneau* afin de concevoir un volet arts de la rue dans sa politique culturelle. Les trois premiers rendez-vous se sont concrétisés les 30 avril, 29 mai et 24 juin 2006. Trois dates pour trois lieux (le Grouanec, le port du Correjou et le Bourg de Plouguerneau) et

²¹² Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

cinq compagnies : *Les 3 Points de Suspension*, *La Calma*, *Les Pistons Flingueurs*, *No Sax* et *Stromboli*.

Très régulièrement, le *Fourneau* développe de nouvelles collaborations avec des structures ou de nouvelles communes organisant des festivals. Grâce à ce travail actif de développement de partenariats, le *Fourneau* s'impose comme un outil incontournable pour qui souhaite une programmation arts de la rue. En cela le lieu de fabrique participe au décloisonnement entre structures culturelles, entre disciplines artistiques et contribue fortement à la reconnaissance des arts de la rue comme mouvement artistique à part entière.

Le texte-cadre préconise « une attention particulière à la mise en relation avec d'autres structures culturelles afin d'améliorer les conditions de production et/ou de diffusion des projets développés en résidence »²¹³. Le *Fourneau* remplit donc parfaitement cette mission en jouant un rôle de référent auprès notamment des lieux généralistes. La structure participe donc non seulement à la reconnaissance de tout un secteur mais aussi à la connaissance des arts de la rue par la maîtrise d'un outil qui crée une des spécificités du lieu : Internet.

1.3.2.2. La qualification et la connaissance des arts de la rue

La formation FAI AR (Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue)

Pour la première fois en 2006, le *Fourneau* s'est associé à la FAI AR. Le lieu a accueilli pendant deux semaines en avril, à Molène et dans le pays de Brest, la première promotion d'apprentis sur une thématique reliant la notion d'île et de territoire à l'utilisation des nouvelles technologies.

Le développement de la connaissance des arts de la rue grâce à Internet

Une forme d'usages spécifiques aux arts de la rue est apparue sur Internet dès la fin 1997. Compagnies, lieux de fabrique et festivals occupent l'espace du web pour créer une mémoire collective. Les actions de sensibilisation, d'initiation et de formation au multimédia mises en place par le *Fourneau* entre dans le cadre des Espaces Culture Multimédia (ECM). Le *Fourneau* multiplie les expériences à partir de contenus culturels, éducatifs et artistiques qui contribuent à inventer de nouveaux usages créatifs, coopératifs et citoyens. Aujourd'hui, le *Fourneau* est un

²¹³ Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), *Ibid.*

pôle de compétences reconnu, pôle de ressources techniques et de veilles technologiques pour les arts de la rue en France.

Hormis les résidences de création multimédia²¹⁴, les formations spécifiques et initiations²¹⁵ proposées par le *Fourneau* aux compagnies, il est intéressant de voir, dans quelle mesure l'outil Internet, tel qu'il est proposé par le CNAR, est aussi un incontestable outil de connaissance des arts de la rue. Le *Fourneau* contribue à une indéniable sensibilisation au mouvement pour qui fréquente son site.

En effet, le site du *Fourneau* est aujourd'hui un site de référence pour les arts de la rue en France. Avec plus de 2 500 visites quotidiennes en 2005, il est en continuelle évolution grâce à une connexion permanente avec l'actualité du monde des arts de la rue (reportages, entretiens réalisés lors de diverses résidences et diffusions...). Depuis 2003, les stagiaires multimédia du *Fourneau* alimentent, par de nombreux reportages et interviews, les sites du fourneau.com et de artsdanslarue.com de contenus journalistiques sur les initiatives et collaborations du *Fourneau*.

D'autre part, le *Fourneau* accompagne et héberge d'autres sites de la profession des arts de la rue. La Fédération – l'association professionnelle des arts de la rue dont nous avons déjà parlé en première partie (p. 38) – a sollicité les compétences et le savoir-faire de l'Espace Culture Multimédia (ECM) afin de créer un site Internet vivant au service de la structuration des arts de la rue. De même, quelques compagnies et photographes « arts de la rue », avec lesquels le *Fourneau* entretient un lien fort, ont confié à l'ECM la gestion de leur site et la couverture d'événements : la compagnie *Oposito* (depuis 1997), *Cie Décor Sonore*, *Cie Off*, *Transe Express* (depuis 1998) etc.

Donc, le site du *Fourneau* est extrêmement fourni et documenté, que ce soit par la matière générée par ses propres activités ou bien par le biais de l'hébergement d'autres sites de la profession (la Fédération et les compagnies). En cela, le *Fourneau* – grâce à sa spécificité de pôle multimédia notamment – participe très

²¹⁴ Les résidences de création multimédia sont destinées aux compagnies de rue pour apprendre à fabriquer leur site, ou bien pour prolonger et traduire un spectacle vivant sur le net en « investissant le web comme un nouvel espace scénique ».

²¹⁵ Les formations spécifiques concernent la création de site Internet, la fonction de webmaster et les initiations à la vidéo légère.

activement à la connaissance (et à la structuration²¹⁶) des arts de la rue. Internet étant un outil de plus en plus accessible pour la majorité des gens, le site du *Fourneau* s'adresse tant à des professionnels venant puiser une information précise qu'à la curiosité du grand public. Outil de connaissance et de partage d'informations, le site du *Fourneau* accueille aussi « la liste de diffusion arts de la rue ». Créée en avril 1998, elle regroupe plus de 1 000 abonnés offrant avec une moyenne de 13 mails par jour informations, programmations, confrontations d'opinions en lien avec les arts de la rue.

Les trois principales missions réunies dans le texte-cadre concernent donc le soutien à la création (accueil en résidence et apports financiers), la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires et enfin la reconnaissance et la qualification des arts de la rue. Par le rapprochement que nous venons d'effectuer entre les objectifs du texte-cadre et les axes de travail du *Fourneau*, nous pouvons en déduire ce que nous savions déjà mais qui est désormais confirmé : le lieu de fabrique brestois remplit parfaitement les missions posées. Premier lieu de fabrique missionné, donc reconnu, par l'Etat, le *Fourneau* propose un dispositif d'accompagnement très complet, un réseau de diffusion varié et sait travailler avec les structures institutionnelles, tant à Brest qu'à Morlaix. Lieu de fabrique de référence, le *Fourneau* compte parmi les éléments les plus structurants pour le secteur des arts de la rue.

L'occasion est donc donnée à travers cet exemple d'envisager une application très concrète et complète du texte-cadre. Tous les lieux n'en sont pas à ce stade-ci de structuration. En revanche, certains CNAR développent des aspects moins approfondis par le *Fourneau* tels que les actions de formation et de sensibilisation (colloques etc.) plus développées par l'*Atelier 231* par exemple. Pour autant, chaque lieu conserve sa spécificité et il n'est pas question non plus pour les CNAR de mettre en œuvre chaque mission du texte-cadre dans sa globalité : « ce n'est pas parce qu'il est marqué formation que tous les CNAR doivent faire de la formation, c'est pas parce qu'il est marqué qu'il faudrait faire une saison que je

²¹⁶ Dans un souci d'aide à la structuration de la profession, le *Fourneau* a mis en place à partir de 2005 un accompagnement à la production de contenus et à la syndication de ces contenus. On parle en général de « syndication de contenu » pour désigner la possibilité de republier sur un site Web – en principe de façon automatisée – du contenu provenant d'un autre site Web. Dans le cas du réseau Internet des arts de la rue, cela permet une plus grande diffusion des informations via ces échanges.

vais faire une saison etc. Donc, ça laisse un champ d'action assez grand »²¹⁷
précise Daniel ANDRIEU.

Effectivement, « au-delà de tout modèle uniformisant », le but du texte-cadre est avant tout de mieux prendre en compte les « besoins de reconnaissance, d'accompagnement et de structuration de ces lieux »²¹⁸. Mais, pour atteindre cet objectif, il est nécessaire que les lieux aient les moyens nécessaires pour développer comme il se doit leurs axes de travail. Or, comme le spécifie la partie suivante, cette insuffisance financière s'avère en effet être l'une des principales limites des CNAR, même si elle n'est pas la seule...

II – LIMITES ET PERSPECTIVES DES CENTRES NATIONAUX DES ARTS DE LA RUE

2.1. Les limites des CNAR

2.1.1. Le manque de moyens

Les lieux de fabrique, grâce à leur reconnaissance et à la mise en place du Temps des Arts de la Rue vont désormais bénéficier d'un soutien de la part du ministère de la Culture et donc de moyens supplémentaires, sur le long terme. Des moyens (de 25 000 à 50 000 euros par an pour les Centres Nationaux des Arts de la Rue) qui vont indéniablement aider ces structures dans leur accompagnement à la création. Néanmoins, comme le précise Daniel ANDRIEU, ces moyens sont largement insuffisants : « on reste dans le domaine financier à des niveaux modestes par rapport aux Scènes Nationales. C'est du simple au quadruple ! »²¹⁹. De plus, les ressources de l'Etat se faisant de plus en plus rares, « il y a un combat car il y a de moins en moins de ressources, et beaucoup de gens disent “ non ”, que si l'on reconnaît ces gens-là il y en aura encore moins pour nous »²²⁰. Ce manque de moyens vient principalement du fait que les arts de la rue ne sont pas considérés comme une discipline à part entière : « ça reste un niveau modeste car

²¹⁷ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'Atelier 231 »

²¹⁸ Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), p. 1

²¹⁹ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'Atelier 231 »

²²⁰ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'Atelier 231 »

je crois que les arts de la rue ne sont pas reconnus à leur juste valeur, c'est clair... »²²¹, poursuit-il.

Michèle BOSSEUR, affirme la nécessité que ce soutien ne soit pas ponctuel mais bien plutôt structurel et exponentiel : « il est pour nous capital que l'Etat continue à augmenter son aide aux lieux (sur 2007 et les années suivantes...). Il est également important que le Temps de Arts de la Rue se prolonge par d'autres années où il faudra convaincre les collectivités territoriales et locales d'amplifier le mouvement »²²². « Les moyens trop peu importants » restent pour la co-directrice du *Fourneau* la limite principale des CNAR. Cette insuffisance financière empêche les lieux d'exercer correctement leur mission première, celle d'« apporter une aide significative aux compagnies qui en ont besoin »²²³. Lors de la rencontre professionnelle qui s'est déroulée le 9 septembre 2006 dans le cadre du festival des *Accroche-Cœurs* à Angers, le constat était le suivant : « les moyens ne sont pas à la hauteur de ce que l'on nous demande ». Effectivement, l'Etat injecte des moyens supplémentaires pour soutenir la création, développer des actions de diffusion, participer à la reconnaissance des arts de la rue mais, les montants octroyés restent insuffisants pour accomplir ces missions.

2.1.2. Y a-t-il trop de lieux ? Trop de créations ? Quelle diffusion leur proposer ?

En outre, une autre raison au manque de moyens attribués à ces lieux pourrait être leur nombre, trop élevé, comme le déclare Daniel ANDRIEU : « ce que je regrette, de fait, par rapport à la structuration des arts de la rue, c'est qu'il y a trop de Centres de Création, [...] on n'avait pas les moyens d'en faire dix. C'est de la démagogie politique »²²⁴. Le directeur de l'*Atelier 231* pense notamment que les lieux de compagnies n'auraient pas du devenir Centres Nationaux des Arts de la Rue notamment parce que d'un point de vue juridique, il n'est pas aisé pour tous de séparer les activités (celles de la compagnie (voire celles du festival) et celles du lieu de fabrication). Quoiqu'il en soit, ce point de vue est personnel et s'explique notamment par le fait que, au commencement, les deux seuls lieux pressentis à devenir CNAR étaient l'*Atelier 231* et l'*Abattoir* à Chalon-sur-Saône.

²²¹ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

²²² Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²²³ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²²⁴ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

Nous pouvons supposer que les moyens attribués par l'Etat n'auraient alors pas été divisés en neuf...

Pourtant, il est toujours riche et intéressant d'avoir plusieurs lieux offrant la possibilité aux artistes de travailler leurs créations, c'est indéniable. Nous ne pouvons pas reprocher la multiplication d'initiatives favorisant la structuration d'un mouvement, le développement de sa créativité et son exigence artistique de se multiplier. Il est d'autant plus difficile de critiquer cette dynamique que – comme nous avons pu le constater – la bataille a été longue et difficile pour obtenir la création et la reconnaissance de ces lieux ainsi que les moyens qui leur sont aujourd'hui accordés. Pour sa part, Michèle BOSSEUR pense qu'il n'y a pas trop de lieux et que même, « il en faudrait d'autres, ne serait-ce que pour le développement des arts de la rue et l'image qui en découle »²²⁵.

Il semble effectivement paradoxal de souhaiter la restriction de leur nombre : un combat a été mené depuis de nombreuses années pour que les lieux de fabrique soient reconnus et il s'agirait aujourd'hui de réduire leur nombre ? Et pourtant, il est quand même intéressant de nuancer un point de vue uniquement positif et optimiste à propos de ces lieux. En effet, le paysage des arts de la rue compte aujourd'hui dix Centres Nationaux (neuf CNAR et *Lieux Publics*). Une quantité plus élevée de centres signifie logiquement un nombre plus important de projets soutenus. Yves DESCHAMPS, (président du comité national de pilotage du Temps des Arts de la Rue) a donné un chiffre significatif lors d'une réunion sur les CNAR, début octobre : « l'ensemble des CNAR plus *Lieux Publics* accueillent 49 projets ». Or, même si au premier abord, ce constat peut sembler favorable et encourageant, il ne l'est que relativement : que faire, par la suite de ces créations ? Une création n'a de sens que si elle est vue par un public auprès duquel se donner à voir. A Daniel ANDRIEU de constater qu'effectivement, « non, ça ne va pas, même 30 projets... c'est là que l'on voit les limites... parce que là, c'est sûr, il y a plein de projets qui vont se casser la gueule »²²⁶.

Les difficultés en terme de diffusion des spectacles viennent donc nuancer l'engouement du nombre élevé d'accompagnements à la création. Quels réseaux

²²⁵ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²²⁶ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

de diffusion leur trouver ? Nous avons pu constater, en amont, les inconvénients relatifs aux festivals en terme de saisonnalité, de précarité, et parfois d'« instrumentalisation » de ces événements. La mise en place de saisons arts de la rue vient alors créer un nouveau marché pour les compagnies, indispensable à la diffusion de leurs spectacles, « Du *Mai des Arts dans la Rue* en pays de Morlaix aux *Pronomade(s)* en pays de Comminges [...], les initiatives de diffusion hors cadre de festivals se multiplient lentement mais sûrement »²²⁷. « Lentement » car jusqu'à présent, les moyens manquaient aux lieux pour mettre en place de nouveaux réseaux de diffusion, ça n'était pas le cœur de leur mission. Mais, ces saisons présentent elles aussi des inconvénients, contre lesquels il est délicat de faire face : les intempéries et la difficulté qu'elles impliquent à jouer en extérieur en plein hiver. Daniel ANDRIEU déclare que « c'est compliqué une saison... pour nous, ici, ça signifie que du mois de novembre à mars, c'est à l'intérieur. Donc, ça veut dire ce sont des entresorts, des chapiteaux... »²²⁸. Dans le cadre de saison, les spectacles sont parfois amenés à se dérouler davantage en salle. Leurs formes se modifient, s'adaptent alors à ce contexte. Le glissement de la diffusion vers des espaces intérieurs tend alors à redéfinir progressivement ce qui caractérise les arts de la rue : la surprise de la population dans son quotidien, le détournement des espaces publics, le bouleversement de l'urbain par des interventions impromptues... Mais, ces remises en cause sont à relativiser car elles caractérisent plutôt l'évolution naturelle des arts de la rue : un mouvement qui relève davantage d'un état d'esprit consistant à investir non seulement les lieux publics mais aussi tout espace n'étant pas destiné à accueillir des propositions artistiques.

Quoiqu'il en soit, que ce soit des festivals, des saisons ou encore d'autres modes de rencontre entre public et artistes à inventer, « il est évident qu'il faut davantage développer les réseaux de diffusion »²²⁹ déclare Michèle BOSSEUR. Non seulement ils permettent aux spectacles d'être davantage vus et vendus mais l'extension des réseaux de diffusion offre aussi un autre intérêt : le développement d'« une politique de préachats de spectacles ». La co-directrice du *Fourneau* explique que cette démarche s'adresse aux « compagnies les plus fragiles (qui on le sait ne

²²⁷ CARNET DE RUE, « La relation au public dans les arts de la rue », Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, p. 96

²²⁸ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

²²⁹ Cf. Entretien téléphonique avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*, réalisé par nos soins le 23 octobre 2006

peuvent pas payer les salaires du tout) »²³⁰. « Pour toutes les petites et moyennes compagnies (c'est-à-dire 70%), ce ne sont pas tant les coproductions qui sont importantes mais plutôt les préachats. Or, les préachats ne peuvent se faire que si le réseau de diffusion existe »²³¹ poursuit-elle. Donc, les réseaux de diffusion doivent impérativement se développer, tant pour faire face au dynamisme créatif des arts de la rue que pour répondre à la « politique de préachats de spectacles », autre type d'accompagnement des CNAR qui vient en complément du soutien numéraire.

2.1.3. Les contraintes de la structuration

Nous avons tenté de le démontrer jusqu'à présent, les arts de la rue sont un mouvement en pleine structuration. Lors de la rencontre professionnelle des *Accoroche-Cœurs* qui s'est déroulée début septembre, un intervenant déclarait que les arts de la rue étaient passés de « l'artisanat, du bricolage inventif à une véritable profession ». C'est tout le bien que l'on puisse souhaiter à ce mouvement en pleine structuration et professionnalisation. Néanmoins, il poursuivait ainsi : « si tout le monde était payé, il n'y aurait que trois résidences ». Effectivement, les coûts humains et techniques (la sécurité, l'organisation matérielle...) pèsent de plus en plus dans les budgets de production d'une création et obligent à faire des choix et donner des priorités. Lorsqu'il s'agit de s'organiser comme une « véritable profession », de nombreuses contraintes apparaissent, notamment en terme de respect de la loi et du code du travail.

Le code du travail impose que toutes les répétitions des artistes accueillis en résidence soient rémunérées. Les lieux de fabrique ont alors un rôle prédominant dans le respect de cette condition. Le texte-cadre stipule à ce sujet que « les CNAR seront vigilants à ce que les compagnies accueillies respectent le droit de travail et en particulier à ce qu'elles rémunèrent le travail effectué par leurs équipes (artistes, techniciens ou personnel administratif) lors des périodes de résidences effectuées dans leur lieu »²³².

²³⁰ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²³¹ Cf. Entretien téléphonique avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*, réalisé par nos soins le 23 octobre 2006

²³² Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), p. 4

Daniel ANDRIEU confirme effectivement que auparavant, « les compagnies n’avaient pas beaucoup de moyens, elles ne rémunéraient pas ses artistes ; et même parfois en cession. On n’en est plus là. Depuis cinq ans, les gens sont payés régulièrement dans les cessions et de mieux en mieux pour les répétitions. Et c’est pour ça qu’il faut du numéraire pour payer ces répétitions »²³³. Les CNAR doivent donc soutenir financièrement les créations pour parer aux carences des productions, ils ont « une mission de premier plan à ce sujet »²³⁴. Les apports financiers des Centres Nationaux correspondent donc essentiellement aux paiements des salaires des artistes et techniciens embauchés par les compagnies accueillies dans leur structure.

L’aide à la rémunération des salaires est le poste essentiel dans lequel va le numéraire apporté par le lieu aux compagnies. Michèle BOSSEUR et Claude MORIZUR co-directeurs du *Fourneau* le mentionnent d’ailleurs très clairement : « Améliorer l’accompagnement des résidences en apportant des moyens financiers et du temps aux compagnies nous semble aujourd’hui indispensable. En 2006, toutes les compagnies accueillies en résidence recevront un apport en production correspondant à tout ou partie du salaire des artistes en répétitions »²³⁵. Cependant, il reste généralement difficile, pour les lieux de fabrique, d’apporter les moyens suffisants pour que les rémunérations des répétitions soient en totalité prises en charge. Daniel ANDRIEU de *l’Atelier 231* l’explique ainsi : « on verse 200 000 euros en numéraire. On ne peut pas encore tout à fait payer les gens. Mais à mon avis, avec 250 000 euros en numéraire, ça devrait suffire... »²³⁶. Pour autant, il est important de spécifier une différence significative en terme de moyens entre les lieux non gérés par une équipe artistique et les lieux de compagnies. Ces derniers disposent en effet de moyens financiers inférieurs, leur permettant d’assurer moins facilement la charge financière des salaires des artistes. Les sommes consacrées à l’aide à la création restent très largement inférieures par rapport aux autres CNAR : de 25 000 euros à maximum 80 000 euros pour les lieux de compagnies contre 150 000 euros à 318 000 euros²³⁷ pour

²³³ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de *l’Atelier 231* »

²³⁴ Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), *Ibid.*

²³⁵ Document interne au *Fourneau*, « *Le Fourneau 2006* », p. 7

²³⁶ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de *l’Atelier 231* »

²³⁷ Cf. Annexe II, p. XI : « Fiches synthétiques de présentation de *Lieux Publics* et des neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue »

les autres lieux. La différence est notable et d'autant plus lorsque l'on constate qu'ils accueillent presque autant de compagnies (une moyenne de 10), ce qui permet de comprendre rapidement les faibles sommes octroyées à chacune. De plus, il est d'autant plus difficile pour les lieux de compagnies, à l'économie plus précaire, d'apporter un soutien numéraire aux artistes en résidence tout en faisant face à leurs propres charges fixes, leurs charges de fonctionnement et surtout lorsque, comme la *Paperie*, ils disposent d'un grand lieu à assumer.

2.1.4. Quelle gestion des moyens ?

Le texte-cadre précise que « chaque centre module les types et le nombre des accueils en résidence au regard de ses propres objectifs et moyens, dans le respect des éventuelles conventions déjà établies »²³⁸. Il n'y a donc pas d'impératif imposé en terme de nombre de projets à accompagner. Nous avons pu le constater en amont, la quantité de créations suivies peut être très variable d'une structure à l'autre : que ce soit une vingtaine pour l'*Atelier 231* ou bien de cinq à dix pour le *Citron Jaune*, les amplitudes peuvent être fortes. Effectivement, ce sont généralement les moyens financiers et matériels dont dispose le lieu qui impliquent le nombre de créations accueillies en résidence... mais pas seulement. Le lieu de fabrique peut faire valoir une certaine « philosophie » ou « stratégie » dans sa façon d'accompagner. Daniel ANDRIEU déclare que lorsque l'*Atelier 231* disposera de moyens supplémentaires, ça ne sera pas pour accueillir davantage de compagnies mais pour mieux payer chacune. Il en est de même pour le *Fourneau* qui préfère « mieux accompagner les créations en cours, en particulier en apportant du numéraire »²³⁹ plutôt qu'en accueillant plus de compagnies. Par ailleurs, le positionnement d'Eric AUBRY coordinateur de la *Paperie* est tout autre, et s'explique notamment parce que ses moyens ne sont pas les mêmes. Son questionnement est parlant²⁴⁰ : un lieu doit-il accueillir seulement trois

²³⁸ Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), p. 4

²³⁹ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* ». Selon les co-directeurs du *Fourneau*, « La compagnie reste pour nous le noyau essentiel autour duquel se construit la création et elle doit porter sa production. Nous insistons, encore plus aujourd'hui, sur la nécessité du travail en amont avec les compagnies. Il consiste à identifier et définir leurs besoins mais aussi à se situer dans un mode de production au demeurant fragile. La place de l'artiste dans la société passe par la reconnaissance du statut de l'artiste. A notre niveau, nous devons être particulièrement attentifs aux conditions de la production et en particulier au paiement des répétitions et à la présence de plusieurs co-producteurs ou pré-acheteurs autour du berceau de la création » Cf. LE FOURNEAU, « Bilan Scène Conventionnée 2003-2004-2005 », p. 5

²⁴⁰ Problématique évoquée par Eric AUBRY, coordinateur de la *Paperie*, le 9 septembre 2006, lors de la visite de la *Paperie*.

compagnies afin d'être en mesure de fournir un apport financier suffisant ou bien doit-il accueillir dix compagnies dans le but de faire profiter un plus grand nombre des moyens offerts par le lieu ; mais dans ce dernier cas, en accordant un budget inférieur à chaque compagnie ? La question est réelle et fondamentale. Est-il préférable de « saupoudrer » les budgets confiés aux lieux ou de concentrer les apports financiers à quelques compagnies ? Eric AUBRY énonce clairement sa volonté de soutenir plutôt dix compagnies que d'attribuer tous ses moyens à seulement quelques-unes.

La carence financière des lieux, particulièrement ceux de compagnie, incite donc à « saupoudrer » les moyens dont ils disposent. Mais, cette méthode, au demeurant partageuse, laisse pourtant entrevoir quelques inconvénients. D'une part, celui déjà évoqué auparavant du nombre trop important de projets soutenus ; trop important dans le sens où tous n'ont pas systématiquement débouchés en terme de diffusion. Il est dangereux d'inciter à la production si les réseaux de diffusion ne suivent pas. Peut-être serait-il alors nécessaire d'intensifier encore davantage la sélection en amont, afin de limiter les projets qui ne semblent pas viables. Effectivement, « toutes les questions inhérentes au projet artistique mais aussi au montage de la production et à la diffusion du spectacle doivent être posées dès l'instant où commence la création »²⁴¹ précisent les co-directeurs du *Fourneau*. Plus de sélection des projets avant leur accueil en résidence évite non seulement les échecs à posteriori mais favorise aussi l'exigence artistique des créations en arts de la rue. Selon Daniel ANDRIEU, il faut savoir « dire non, le lieu est vide pendant quatre semaines et c'est comme ça, il n'y a pas de compagnie qui plait. Mais, ce n'est pas facile »²⁴². D'autre part, si la répartition financière entre les compagnies est importante et de fait, si peu de moyens leurs sont à chacune accordés, cela les incite au « tour de France des lieux de fabrique ». Elles engagent alors beaucoup de frais de déplacement et entreprennent alors un « zapping » des lieux d'accueil qui leur est peu profitable en terme de travail à la création. Pour autant, il reste indispensable que pour la viabilité d'une production, de multiples partenaires y soient associés. D'ailleurs, Michèle BOSSEUR et Claude

²⁴¹ Document interne au *Fourneau*, « Le *Fourneau* 2006 », p. 5

²⁴² Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

MORIZUR du *Fourneau*, « sav[ent] par expérience que la qualité des partenaires engagés autour des projets est déterminant pour le succès de l'entreprise »²⁴³.

Le manque de moyens financiers reste une des principales limites des CNAR. Ainsi, il faut donc noter le paradoxe entre les lourdes missions qui leur sont demandées et les moyens accordés. Les apports numéraires fournis par les lieux aux compagnies servent essentiellement à la rémunération des artistes et techniciens, ce qui est très réducteur. Les lieux ont décidé de ces missions importantes pour légitimer leur présence et les moyens offerts mais à l'Etat, maintenant, de s'engager à fournir les crédits annoncés. D'ailleurs, le ministère ne doit pas, à travers ses lieux, se désengager de son soutien financier des autres acteurs des arts de la rue tels que les compagnies ou les festivals.

« Je crois que si l'on considère que le CNAR, c'est uniquement un lieu de résidence et d'aide en numéraire, alors on a faux »²⁴⁴ déclare Daniel ANDRIEU. Au-delà des principales limites évoquées à l'instant, les efforts des équipes des Centres Nationaux sont aussi et surtout centrés sur la volonté de faire de leur structure un lieu de vie, un lieu de rencontre et d'émotion. « Artistes ou passeurs passionnés »²⁴⁵ ne conçoivent pas leurs lieux comme des « hangar[s] à compagnies » ou des « garage[s] à création »²⁴⁶. Cet état d'esprit est celui des arts de la rue mais aussi généralement celui des structures d'accompagnement à la création des autres disciplines artistiques. Penchons-nous justement sur le cas des théâtres subventionnés et leur façon d'accompagner les artistes, de la production à la diffusion... le parallèle avec les arts de la rue risque d'être didactique et riche d'enseignements...

2.2. Les perspectives : tentative de mise en parallèle de la production et de la diffusion des théâtres subventionnés avec celles des CNAR

Une enquête sortie en mai 2006, réalisée par l'ONDA, (l'Office National de Diffusion Artistique), intitulée « Comment mieux accompagner les artistes ? De la production à la diffusion » nous livre un état des lieux et une analyse très intéressante de l'étroitesse des liens entre production et diffusion dans le secteur

²⁴³ Document interne au *Fourneau*, *Ibid.*

²⁴⁴ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

²⁴⁵ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²⁴⁶ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l'*Atelier 231* »

du théâtre subventionné. A travers cette étude, nous allons tenter une mise en perspective des écueils à éviter pour les Centres Nationaux des Arts de la Rue. Evidemment, la comparaison ne peut être totalement similaire : d'une part, les théâtres sont avant tout des lieux de diffusion qui, dans un deuxième temps, accompagnent les compagnies dans leurs productions alors que les CNAR sont d'abord des lieux d'accompagnement à la création avant d'être des espaces de diffusion (même s'ils vont désormais développer cette activité). D'autre part, les moyens octroyés aux théâtres subventionnés (quelque soit leur label) ne sont pas comparables à ceux des CNAR. Pourtant, il semble intéressant de mettre en parallèle le fonctionnement des arts de la rue à celui de leur « grand frère » – le théâtre –, afin de projeter les éventuels dangers et pièges et ainsi de les éviter. Certaines structures des arts de la rue étant aujourd'hui subventionnées par l'Etat, il n'est pas question pour elles de reproduire le même schéma avec les mêmes travers. Michèle BOSSEUR déclare d'ailleurs que « l'on n'a pas envie de se structurer comme sont structurés les CDN. [Les CNARS] sont des histoires particulières »²⁴⁷ que chacun veut préserver afin de ne pas tomber dans une uniformité sans personnalité ni originalité. Car même si nous allons rapidement tenter une comparaison des systèmes de production et de diffusion de deux activités « théâtrales » – en rue et en salle –, il n'est pas question ici de faire abstraction de l'état d'esprit qui fonde les arts de la rue et qui fait que – on le souhaite – ils ne fonctionneront pas comme les théâtres subventionnés : c'est-à-dire avec une tendance à l'uniformisation esthétique... Michèle BOSSEUR poursuit qu'« il a été pointé la nécessité d'une " charte éthique et professionnelle " qui vienne compléter le texte-cadre des CNAR. Il me semble donc très important de continuer à travailler " en réseau ". Chaque lieu défend des esthétiques différentes et a une politique d'accompagnement des compagnies différente. Il faut préserver tout cela et ne pas réduire le nombre de compagnies aidées à celles qui auraient reçu l'aval de tous. A notre dernière réunion, 49 projets étaient susceptibles d'être aidés. Et seuls une quinzaine par plusieurs CNAR. Dans l'avenir, il faut que nous conservions cette ouverture »²⁴⁸.

²⁴⁷ Cf. Entretien téléphonique avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau*, réalisé par nos soins le 23 octobre 2006

²⁴⁸ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

Les CNAR reçoivent, certes, un soutien financier de la part du ministère, tout comme les théâtres subventionnés mais, « derrière cette appellation commune, se cachent des histoires singulières qui fondent chacune des aventures, aux antipodes des modèles uniformisants »²⁴⁹. Ceci étant dit, tentons une approche critique de l'accompagnement artistique des théâtres subventionnés et voyons en quoi les CNAR pourraient éviter de tomber dans les mêmes pièges.

2.2.1. La notion d'accompagnement

L'étude de l'ONDA menée auprès de responsables de centres de production et de diffusion, de compagnies de théâtre et de bureaux d'artistes fait part de leurs diverses perceptions et interprétations du terme « accompagnement ». Il est intéressant de les rapporter ici car même si cette notion recouvre des réalités différentes selon les interlocuteurs, l'accompagnement est le cœur de métier tant pour ces gens de théâtre que pour les équipes travaillant au sein des Centres Nationaux des Arts de la Rue.

L'accompagnement est un « état d'esprit » qui se traduit par une série « d'engagements concrets que prennent les producteurs (ou coproducteurs) d'un spectacle et qui ont une incidence sur son exploitation ». Il intervient à deux niveaux : la mise à disposition de moyens (financements, espaces et compétences) et le conseil dans la réflexion, la conception d'un projet, le positionnement professionnel.

Cet état d'esprit peut être cerné à travers cette citation de Fabien JANNELLE (directeur de l'ONDA) : « Il en est de l'accompagnement artistique comme de la bonne conduite chère à la philosophie chinoise, qui consiste à accompagner le processus, à l'assister, c'est-à-dire à laisser faire tout en intervenant à bon escient pour qu'il arrive à terme et porte ses fruits »²⁵⁰. Aussi, LE PETIT ROBERT précise que « ce qui accompagne, vient s'ajouter »²⁵¹. En toute humilité, il s'agit d'être là, de savoir s'il faut intervenir ou se mettre en retrait. Accompagner un artiste peut impliquer, pendant un moment, de proposer d'autres formes d'accompagnement.

²⁴⁹ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

²⁵⁰ Edito de Fabien JANNELLE dans la lettre d'information de l'ONDA n°37 – hiver 2005/2006

²⁵¹ LE PETIT ROBERT, *op. cit.*, p. 17

Par ailleurs, la notion d'accompagnement peut impliquer une dimension plus ambiguë : les compagnies qui sont, tout comme les théâtres, dans une recherche aiguë de visibilité et de notoriété, ont parfois le sentiment que leur responsabilité est « minorée », qu'elles sont « infantilisées ». Le terme d'accompagnement peut raisonner comme s'il s'agissait de « secourir une personne qui ne serait pas en pleine possession de ses moyens. On dit maladroitement qu'un théâtre ou une institution “ aide ” un artiste : dans quel autre type d'échanges professionnels utilise-t-on ce vocabulaire sinon chez les thérapeutes ou les travailleurs sociaux vis-à-vis des patients ou des “ assistés ” ? »²⁵² questionne l'enquête de l'ONDA. Quoiqu'il en soit, l'étymologie stricte du terme « accompagnement » entend « prendre quelqu'un comme compagnon », « être avec ». Mais, cette acceptation laisse transparaître le lien très étroit qui s'établit alors entre le lieu et la compagnie qu'il accueille, un lien étroit qui se tisse dans un contexte marqué par l'hyperdépendance des uns (compagnies et artistes) vis-à-vis des autres (directeurs de théâtre).

Cette dépendance est à entendre en terme économique : que ce soit dans le secteur du théâtre (avec les théâtres subventionnés) ou bien dans celui des arts de la rue (avec les CNAR), les artistes accompagnés se montrent inévitablement dépendants de la structure qui les accueille et qui leur offre une coproduction ou des apports en numéraire. Une dépendance qui peut très rapidement évoquer des tentatives d'instrumentalisation.

2.2.2. Le sentiment d'instrumentalisation des compagnies

Dans les théâtres subventionnés, l'enjeu symbolique et identitaire d'un choix de production est tel chez certains directeurs de théâtre, qu'il suscite au sein des compagnies un sentiment d'instrumentalisation. Les relations avec les compagnies sont si sensibles à cet endroit qu'elles parlent d'« inversion des rôles ». Alors, ce n'est plus les théâtres qui seraient au service des compagnies mais bien plutôt l'inverse. Le fait de privilégier la « carrière » du directeur, se ferait au détriment des « intérêts » du spectacle et du parcours de l'artiste : l'exigence d'exclusivité, l'« interdiction » de travailler avec certains lieux, le souci de se réserver la place

²⁵² Judith MARTIN (ONDA), *Comment mieux accompagner les artistes ? De la production à la diffusion*, mai 2006, p. 15

enviée du « découvreur » sont des pratiques d’appropriation abusive du travail des artistes par les théâtres.

Les Centres Nationaux des Arts de la Rue n’en sont pas, aujourd’hui, rendus à ces situations extrêmes. Les directeurs de ces structures interviennent très peu dans le travail des artistes accueillis, ils ne s’approprient pas leur création comme pourrait le faire certains directeurs de théâtre. A Daniel ANDRIEU de l’*Atelier 231* d’affirmer : « je ne suis pas du tout de ceux qui vont intervenir sur leur création. Ça c’est clair, ça n’est pas du tout mon rôle. Même si je sais que plusieurs collègues pensent que c’est leur rôle de faire ça »²⁵³. Donc, les arts de la rue doivent malgré tout rester vigilants face à cette tendance à l’instrumentalisation des compagnies. Elle risquerait de se développer avec le temps.

2.2.3. La « course à la création » (tant pour les lieux que pour les compagnies)

La suprématie de la création, la course aux nouvelles esthétiques a produit des effets pervers : « chaque lieu veut sa création » afin de bénéficier des retombées qui sont sensées en découler. Chaque théâtre désire être producteur ou apparaître comme tel, quand bien même il aurait des compétences ou des moyens financiers et matériels limités. Dans cette optique, la première d’un spectacle est souvent, pour le producteur, le moment de cristallisation des enjeux de visibilité (notamment vis-à-vis de la presse) et de reconnaissance institutionnelle. Le secteur des arts de la rue doit aussi être attentif face au développement de la concurrence entre les CNAR, comme le souligne Daniel ANDRIEU, « Bien sûr [ça peut être un risque]... mais bon, il faut essayer d’être intelligent, essayer de mettre son narcissisme dans la poche... »²⁵⁴. En outre, le développement de la concurrence entre les lieux implique non seulement des effets pervers sur la création en terme d’instrumentalisation mais suppose aussi nécessairement une augmentation du nombre de spectacles créés.

La « course à la création » est elle aussi enclenchée pour les compagnies, mais pour des raisons différentes. La création d’un spectacle est le plus souvent liée à un impératif économique. Lequel est d’autant plus fort que l’économie de la diffusion est faible. Il est moins difficile pour une compagnie de « monter » une

²⁵³ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l’*Atelier 231* »

²⁵⁴ Cf. Annexe I, p. II : « Entretien avec Daniel ANDRIEU, directeur de l’*Atelier 231* »

nouvelle production qui relancera tant bien que mal la mécanique financière des subventions et des apports en production que de parvenir à dégager des marges sur une tournée. Certaines compagnies ont créé un spectacle par an depuis plusieurs années, ont plusieurs projets de production à venir et seulement quelques dates éparses pour perspectives de diffusion. La « vitalité de la production » a beaucoup à voir, du point de vue des artistes, avec une « course à la création ». Le grand nombre de productions de théâtre peut donc s'expliquer, entre autre, par la combinaison de ces deux éléments : la place prépondérante de la création au sein des dispositifs publics, associée à la grande dépendance économique des compagnies.

Ce constat de la multiplication des créations ici fait dans le secteur du théâtre subventionné, nous l'avons déjà fait, plus en amont, dans celui des arts de la rue. Ces derniers vivent, comme les autres, les problématiques liées à la forte nécessité de diffuser plutôt que celle de créer sans discontinu. Aux CNAR alors de développer le plus rapidement possible des nouveaux réseaux de diffusion afin que, au vu du constat qui suit, le problème ne s'accroisse pas encore davantage.

2.2.4. « Mal produit, un spectacle sera mal diffusé »

2.2.4.1. Le déséquilibre entre production et diffusion

La diffusion des créations théâtrales françaises connaît de graves difficultés. Dans le rapport remis en avril 2004 par Bernard LATARJET à l'issue de sa mission « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant », le constat est énoncé dans ces termes : « le nombre de représentations et le nombre de spectacles augmentent dans toutes les disciplines mais le nombre de représentations par spectacle diminue »²⁵⁵. Il pointe ainsi le déséquilibre croissant entre la production et la diffusion des spectacles. Face à ce constat, l'enquête menée par l'ONDA analyse un dysfonctionnement des relations complexes qui lient production et diffusion des oeuvres. La question suivante est alors posée : de quelles façons les conditions de production déterminent ou influent sur la diffusion ? Cette question

²⁵⁵ Bernard LATARJET, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, la documentation française, 2004, p. 13

est sous-tendue par plusieurs hypothèses ainsi résumées : « mal produit, un spectacle sera mal diffusé »²⁵⁶.

L'enjeu d'une production est sa diffusion. Il est alors indispensable de voir ce qui dans une production traduit une préoccupation de son devenir. Dans le parcours qui mène de la production à la diffusion, la solidarité de tous les acteurs et décideurs du secteur (théâtres, créateurs, coproducteurs, diffuseurs), est consubstantielle aux processus d'accompagnement.

2.2.4.2. Erreurs de production : les conséquences sur la diffusion. La nécessité de combiner moyens, expérience et compétences

Face à l'éclatement du réseau, il est vital de tisser des liens, nouer des partenariats afin de s'arranger avec la pratique du « saupoudrage ». Cette technique a déjà été rencontrée lorsque nous avons abordé la gestion des budgets des CNAR, elle se retrouve donc dans celle des théâtres. De plus en plus, les coproducteurs ont tendance à répartir leur « mise ». L'étude de l'ONDA apporte un jugement sévère à cette attitude : est-ce la « stratégie de “joueur de casino”, misant peu en de multiples endroits dans l'espoir de tirer un “ bon numéro ” ? Alors, la production n'est plus un enjeu, elle devient un jeu qui favorise des relations opportunistes et inconstantes »²⁵⁷. Il est vrai que l'éclatement des moyens de production renforce les liens de dépendance des compagnies dites « indépendantes » à l'égard des théâtres, tout en amoindrissant la responsabilité du coproducteur.

La chaîne d'engagements qui lie artistes et coproducteurs dessine un accompagnement combiné. La coproduction n'est pas qu'une réunion de moyens, elle est aussi une combinaison d'expériences et une complémentarité de compétences. C'est un travail de transmission et d'échange d'expériences qui doit avoir lieu à l'occasion de la préparation d'une création et de sa diffusion. Un bureau d'artiste note en effet : « les gros échecs de diffusion sont liés souvent à des défauts de production. On s'en rend compte après coup. Par exemple, un pari sur un dispositif scénographique qui s'avère trop ambitieux. Mais on réajuste difficilement le tir en cours de route, il n'y a pas d'alerte rouge. On pourrait pourtant penser que l'intérêt d'être plusieurs coproducteurs est bien sûr de réunir

²⁵⁶ Judith MARTIN (ONDA), *op. cit.*, p. 5

²⁵⁷ Judith MARTIN (ONDA), *op. cit.*, p. 11

des parts d'argent mais aussi des parts de compétences, des regards d'appréciation d'un travail. Il faut s'interroger sur autre chose que le montant financier. Le projet n'est pas assez musclé, on ne s'en rend pas compte forcément tout de suite. On peut se tromper sur l'économie d'un projet, son temps de répétition... »²⁵⁸. La coproduction devient ainsi un moment d'apprentissage collectif.

Jusqu'à présent, les dirigeants des Centres Nationaux des Arts de la Rue savent combiner les moyens : ils « avancent en réseau depuis une douzaine d'années, en étroite complicité avec les compagnies et les autres maillons de la chaîne de production »²⁵⁹. Ils partagent ainsi leurs compétences et font jouer la complémentarité des lieux. Pourtant, tout comme leurs confrères du théâtre en salle, ils devront rester attentifs au risque de confondre la production avec la diffusion.

2.2.5. La confusion de la production et de la diffusion : par les préachats

Chronologiquement, la production et la diffusion d'un spectacle sont deux étapes distinctes. Elles se trouvent aux extrémités d'une chaîne qui se compose de cinq grands moments : le choix, le montage, les répétitions, la « sortie » du spectacle, la tournée et enfin la reprise éventuelle. Pourtant, ces deux temps, normalement bien séparés tendent à s'imbriquer. En effet, l'existence des spectacles dépend de plus en plus de leur diffusion, le montage financier d'une production s'équilibrant grâce aux apports de coproducteurs et aux préachats. L'acheteur d'un spectacle deviendrait en quelque sorte coproducteur. L'étude menée par l'ONDA donne l'exemple d'une compagnie qui a produit ses premiers spectacles par le biais unique de la diffusion. À la coproduction, elle substituait la « co-diffusion ». Un exemple qui pousse à l'extrême le système actuel. Pourtant, coproduction et préachat ne se valent pas. La distinction est concrète en termes financiers : la marge dégagée sur la vente de représentations pour le « bouclage » de la production reste modeste comparée à une part de coproduction, aussi variables que soient les apports. Par ailleurs, le préachat ne génère de recettes qu'au moment des représentations.

²⁵⁸ Judith MARTIN (ONDA), *op. cit.*, p. 40

²⁵⁹ Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

Les CNAR vont développer leurs réseaux de diffusion afin de répondre aux nécessités des compagnies. Progressivement, ils vont ne plus seulement être des lieux accompagnant la création mais aussi des structures ayant en charge une partie de la diffusion de ces projets. Ils vont donc devoir être vigilants face à cette tendance consistant aujourd’hui, pour les théâtres subventionnés, à confondre production et diffusion. Les « sorties de fabrique » ou préachats pour les festivals, saisons ne doivent pas se substituer aux apports en numéraire mais bien venir en complément. En effet, le fait qu’un spectacle réalise sa diffusion et sa production de manière concomitante a des effets pervers : l’imbrication de la diffusion dans la production peut avoir des conséquences sur la qualité même du spectacle. Comme le reconnaissent plusieurs directeurs de théâtre, « quand les temps de création et de diffusion sont trop imbriqués », le spectacle n’a pas l’espace pour se déployer avant de partir en tournée. Une série assez longue de représentations à la création est un enjeu important tant pour la visibilité que pour la maturation du spectacle, « si bien qu’ensuite le spectacle est mieux rodé pour tourner »²⁶⁰.

Il est donc indispensable d’aboutir à une meilleure distinction et un meilleur équilibre entre la production et la diffusion dans les arts de la rue.

2.2.6. Diffusion : moins mais mieux

Les dispositifs d’aide à la diffusion, d’aide aux séries ou à la reprise vont dans le bon sens. Il s’agit d’inverser la logique de la « course à la création » évoquée plus en amont. Pour cela, il faut renverser la tendance à programmer toujours plus de spectacles dans la saison et donc moins de représentations pour chacun d’entre eux. En accueillant moins de spectacles, des plages plus longues de diffusion se libèrent pour des séries qui garantiront, cela a été vérifié, de meilleures conditions de représentation. L’ensemble de ces constats devrait être repris et traduit en orientations dans les différents contrats ou conventions que signent les collectivités publiques avec les institutions qu’elles financent.

Donc, tout comme il est inutile d’accompagner trop de projets dès leur production au risque qu’ils n’aient pas l’occasion d’être vus, il est inutile de faire la « course à la diffusion » au risque qu’ils soient mal vus... Il est préférable de diffuser moins mais mieux. Cette conclusion peut sembler totalement paradoxale avec la

²⁶⁰ Judith MARTIN (ONDA), *op. cit.*, p. 38

tendance d'aujourd'hui menant à accompagner toujours plus de projets. Ce bilan effectué pour le théâtre fait largement écho à celui effectué dans la partie précédente au sujet des arts de la rue : peut-être est-il nécessaire de sélectionner davantage les co-productions, les accompagnements de projets, en amont, pour que chacun trouve ses réseaux de diffusion tout en réduisant le nombre de spectacles diffusés pour en augmenter le nombre de représentations ?

Ces constats et analyses portent en eux une même notion vers laquelle toutes les disciplines artistiques doivent inévitablement tendre et tout particulièrement les arts de la rue : l'exigence artistique.

CONCLUSION

106 est le nombre de lieux de fabrication, de résidence et de création que l'on peut aujourd'hui comptabiliser en France²⁶¹. Même si seulement une petite trentaine est spécialisée dans les arts de la rue, la vivacité de ces structures est à l'image du dynamisme et de l'effervescence du mouvement.

Aujourd'hui, la production dans le domaine des arts de la rue relève de la responsabilité de la compagnie, structure juridique qui porte le projet, engage les premières dépenses, recherche les financements, emprunte auprès des banques, salarie les artistes, etc. Mais la compagnie ne reste pas seule dans cette délicate et souvent chaotique aventure. A ses côtés, s'est développé depuis une dizaine d'années un paysage de lieux de fabrique dont l'indispensabilité n'est aujourd'hui plus à remettre en cause. Au carrefour des enjeux de création, de production et de diffusion, ils accompagnent tout au long de l'année les compagnies en création et se révèlent être de véritables pivots de la structuration des arts de la rue. Les pouvoirs publics ne pouvaient rester insensibles à ces initiatives sans apporter à ces lieux de fabrique les moyens nécessaires au développement de leur mission principale : l'accompagnement à la création.

Comme autant d'histoires singulières, les neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue sont maintenant de véritables pôles de référence dans le paysage des arts de la rue pour assurer au mouvement une pérennité d'action et de présence. L'appellation CNAR pourrait d'ailleurs être contestée : et pourquoi pas Centres Nationaux de Création comme l'est actuellement *Lieux Publics* ? En quoi est-ce que les missions de ce lieu diffèrent-elles aujourd'hui d'avec celles des actuels CNAR ? Leurs missions détaillées dans le texte-cadre sont très larges : elles vont de l'aide à la création à la diffusion, du rayonnement sur le territoire à la qualification du secteur. Reste à savoir maintenant comment est-ce que ces structures vont réussir à accomplir l'ensemble de ces missions avec les quelques moyens, insuffisants, que leur consent l'Etat ? Aujourd'hui, ces ressources étatiques sont principalement destinées aux paiements des salaires de compagnies,

²⁶¹ Dont 21 sont spécialisés dans les arts de la rue, 28 dans les arts du cirque et 53 sont des lieux de résidence pluridisciplinaires qui consacrent une part importante de leur projet artistique aux arts de la rue et aux arts du cirque. Cf. « Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les Cahiers HorsLesMurs*, n°32, janvier 2006, p. 4

ce qui remet alors en cause le refus de leur nomination en tant que Centres Nationaux de Production, comme le précise Michèle BOSSEUR : « Au cours des débats sur [l]e texte[-cadre], qui furent très longs (une année), un certain nombre d'entre nous souhaitaient que les centres nationaux des arts de la rue soient des Centres Nationaux de Production des arts de la rue et ainsi recentrer la mission des CNAR autour de la production de spectacles. Ce n'est pas ce qui a été retenu au final alors que, dans les faits, les moyens supplémentaires donnés par l'Etat se retrouvent en grande partie en aide numéraire aux compagnies »²⁶². Est-il satisfaisant – tant pour une compagnie que pour le lieu – que l'aide financière serve essentiellement aux paiements des salaires ? Pourquoi est-ce que l'Etat n'aide pas davantage les compagnies afin que les missions implicites des lieux ne se résument pas essentiellement aux rémunérations des artistes et techniciens ? Reste à voir si, dans le temps, les apports financiers, les « aides à la création » des CNAR vont réellement aller au-delà des simples rémunérations de compagnies ?

Quoiqu'il en soit, la « labellisation » de la part de l'Etat et les moyens qu'elle implique les confortent désormais dans leur rôle de maillon primordial de la chaîne de création et de production des arts de la rue en France. Mais, cette nomination des pouvoirs publics va au-delà du soutien financier – qui, malgré tout, reste maigre en comparaison avec d'autres disciplines artistiques –, elle met en jeu toute la reconnaissance et la légitimation d'un secteur. Car, le rôle structurant des CNAR est palpable d'un point de vue particulier, individuel pour chaque compagnie accompagnée mais il est aussi largement tangible d'un point de vue global, général, pour tout le secteur des arts de la rue. Effectivement, en ces lieux reconnus sont concentrés les enjeux de visibilité pour tout le mouvement des arts de la rue, ils sont devenus le pivot de la politique du ministère de la Culture, les porte-voix de la création des arts de la rue. C'est alors à ce stade-ci où il faut rester très vigilant par rapport au risque d'instrumentalisation de ces structures par les pouvoirs publics.

D'autre part, il semble aussi primordial que les Centres Nationaux des Arts de la Rue maintenant soutenus par l'Etat ne reproduisent pas les mêmes pièges en terme de production et de diffusion que les théâtres subventionnés. Mais la

²⁶² Cf. Annexe III, p. XXV : « Questions/réponses par mail avec Michèle BOSSEUR, co-directrice du *Fourneau* »

profonde volonté des arts de la rue de toujours se trouver aux « antipodes des modèles uniformisants » nous assure qu'ils continuerons à nous séduire, nous bouleverser, nous réjouir, nous donner à réfléchir... pour mieux nous enchanter.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES INTERNET

Ouvrages et articles relatifs aux arts de la rue et à l'espace public

Philippe CHAUDOIR, *Discours et figures de l'espace public à travers des « arts de la rue » - La ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000, 320 p.

Philippe CHAUDOIR, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Espaces et sociétés, les langages de la rue* n°90/91, 18 p.

Philippe CHAUDOIR, « Arts de la rue et espace urbain », in *L'Observatoire des politiques culturelles*, été 2004, p. 42

Arlette HERAT, programme interministériel d'Histoire et d'Evaluation des Villes Nouvelles, *L'espace public en villes nouvelles*, avril 2005, 39 p.

Paul RASSE, *Les musées à la lumière de l'espace public (histoire, évolution, enjeux)*, Paris, L'Harmattan, 1999, 238 p.

Christian RUBY, « Ce qui est public dans l'art (public) », in *L'Observatoire des politiques culturelles*, été 2004, p. 28

Ouvrages et articles relatifs à l'économie de l'art, de la culture et des arts de la rue

Eric BARON et Michèle FERRIER-BARBUT, *Modes de gestion des équipements culturels*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 2003, 303 p.

Catherine BEDARIDA, « Les arts de la rue : une économie informelle au service de l'imagination », in *Le Monde*, 3 novembre 1998

Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 2001, 124 p.

Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2000, 412 p.

HORSLESMURS, « Annulations et perturbations des festivals de l'été 2003. Etat des lieux de la situation économique des compagnies des arts de la rue et des arts du cirque », octobre 2003, p. 5

HORSLESMURS, « Le dispositif emplois-jeunes dans les arts de la rue et les arts du cirque. La pérennisation des postes en question », janvier 2004, 40 p.

Bernard LATARJET, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, la documentation française, 2004, p. 13

Judith MARTIN (ONDA), *Comment mieux accompagner les artistes ? De la production à la diffusion*, mai 2006, 51 p.

Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Turriers, Seuil et La République des Idées, 2002, 96 p.

Ministère de la Culture et de la Communication, « L'économie des arts de la rue », in *Développement culturel* n°127, août 2000

Jean-Marie PONTIER, « Sur un éventuel droit d'accès aux manifestations culturelles organisées sur la voie publique », in *Revue administrative* n°325, p. 72

Jean-Louis SAGOT-DUVAUROUX, *Pour la gratuité ?*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, 57 p.

« Arts de la rue, crise de croissance ? », in *Cahier de L'ONDA* n°36, 12 p.

Ouvrages et articles relatifs aux lieux de fabrication et résidences

Catherine BEDARIDA, « Le ministère veut conforter les collectifs d'artistes », in *Le Monde*, 21 juin 2001, p. 26

Clyde CHABOT, « Nouveaux lieux. Nouvelles formes », in *Du théâtre* n°23, p. 48

Chantal CUSIN-BERCHE, *Résidences d'artistes en France*, édition électronique datée de décembre 2003, 27 p.

LA FEDERATION, *Radioscopie 2000 de 9 pôles aidés par l'Etat au titre de l'accueil en résidence et l'aide à la production*, 2000, 19 p.

Floriane GABER, « Lieux de fabrique, lieux intermédiaires ? », in *Scènes urbaines* n°1, mai 2002, p. 28

Yolande PADILLA, *Pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels*, ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, 52 p.

« Fabrique des arts de la rue », in *Culture et proximité* n°2, 10 p.

Circulaire n°2006/001, Cabinet du Ministre, Mesures de publication et de signalisation, Bulletin Officiel 153

Le Temps des Arts de la Rue

Ministère de la Culture et de la Communication, « Renaud Donnedieu de Vabres donne le coup d'envoi du “ Temps des arts de la rue ” », *La lettre d'information* n°124, mars 2005, 16 p.

Le « Temps des arts de la rue », présentation par Renaud DONNEDIEU DE VABRES, 2 février 2005, Marseille

Comité national de pilotage du Temps des Arts de la Rue – bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007 », point presse du 6 avril 2006, 40 p.

Cf. texte-cadre des Centres Nationaux des Arts de la Rue (disponible sur www.horslesmurs.asso.fr), p. 4

Généralités sur l'art et les arts de la rue (ouvrages, périodiques, programmes)

CARNET DE RUE, « La relation au public dans les arts de la rue », Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, p. 96

André DEGAIN, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint-Genouph, A-G Nizet, 2003, 436 p.

RoseLee GOLDBERG, *Performance, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 2004, 240 p.

HORSLESMURS, Le Goliath. Guide Annuaire 2005-2006 des arts de la rue et de la piste, mars 2005

Martine MALEVAL, « Théâtre de rue et enjeux politiques : quelques éléments de réflexion », in Jean-Marc LACHAUD, *Art, culture et politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 186 p.

Emmanuel WALLON, « Arts de la rue » in *Encyclopédie Thématique Universalis*, Promotion Presse Mediasat, 2004, 832 p.

« Rue. Art. Théâtre », in *Cassandra (hors série)*, octobre 1997

Rencontre à l'Université de la Sorbonne, « Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ? », mai 2004

« Arts de la rue, quelles exigences artistiques ? », in *La Servante, la lettre de L'ODIA Normandie*, novembre 2005, 24 p.

Programme du *Mai des arts de la rue en pays de Morlaix*, 6^{ème} édition, mai 2006

Programme des *Accroche-Cœurs*, « La vie en rose », septembre 2006

Programme de *Coup de Chauffe à Cognac*, septembre 2006

Dossier de la compagnie *26 000 Couverts*, « 1^{er} championnat de France de N'importe Quoi »

Divers

Le Petit Larousse grand format, Paris, HER, 2000, 1870 p.

LE PETIT ROBERT, dictionnaire de la langue française, Paris, 2003, 2 826 p.

Périodiques (classement par revues puis chronologiquement)

Agence régionale du spectacle vivant, « Les arts de la rue en Poitou-Charentes », in *L'Affût*, juillet-août-septembre 2005, 23 p.

« Arts de la rue », in *Théâtres & HorsLesMurs*, 2005, 31 p.

Le bulletin HorsLesMurs

Philippe SAUNIER-BORRELL et Marion VIAN, « Les arts publics », in *le bulletin HorsLesMurs* n°22, 12 p.

« Arts de la rue, arts de la piste, les chiffres clés 2005 », in *Les cahiers HorsLesMurs* n°32, janvier 2006, 12 p.

« Les lieux de fabrication et de résidence des arts de la rue », in *Les cahiers HorsLesMurs* n°31, octobre-janvier 2006, 12 p.

« Le Temps des Arts de la Rue », in *Le cahier HorsLesMurs* n°34, juillet-octobre 2006, 12 p.

Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants

Gwénola DAVID, « En rue libre », in *Mouvement, revue indisciplinaire* n°13, août-septembre 2001

Gwénola DAVID, « Adresse à la ville », in *Mouvement, revue indisciplinaire* n°14, octobre-décembre 2001

Jean-Marc ADOLPHE, « Du cadre urbain à l'espace public », in *Mouvement, revue indisciplinaire* n°16, avril-juin 2002

« Un nouvel art de la ville », cahier spécial in *Mouvement, revue indisciplinaire* n°17, été 2002

Gwénola DAVID, « Entre le populaire et le populisme », in *Mouvement, revue indisciplinaire* n°18, septembre-octobre 2002

« Qu'ils crèvent les artistes ? », cahier spécial in *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants* n°23, juillet-août 2003

« Espace gratuit ? », cahier spécial in *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants* n°29, juillet-août 2004

« Rue européenne », cahier spécial in *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants* n°35, juillet-août 2005

Rue de la Folie

Catherine CHARPIN, « L'Abattoir », in *Rue de la Folie* n°1

Michel SIMONOT, Elena DAPPORTO, GUY Jean-Michel et HAN Jean-Pierre, « L'art de la rue, scène urbaine, scène commune ? », cahier spécial in *Rue de la Folie* n°1

Elena DAPPORTO et Jean-Louis SAGOT-DUVAUROUX, « L'économie des arts de la rue », in *Rue de la Folie* n°2

Sylvia OSTROWETSKY, « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain », cahier spécial in *Rue de la Folie* n°2

Marc MOREIGNE, « Ecritures de la rue ou écriture pour la rue », in *Rue de la Folie* n°6

Vincent DREANO, « Le Fourneau », in *Rue de la Folie* n°8

Floriane GABER, « Les arts de la rue dans les années 70 », in *Rue de la Folie* n°8

Marc MOREIGNE, « Les écritures de la rue », in *Rue de la Folie* n°8

Rues de l'université

Maria-Riccarda BIGNAMINI, « Notes sur la “narrativité” des spectacles de rue », in *Rues de l'université* n°2

Floriane GABER, « Typologies », in *Rues de l'université* n°3

Tatiana PUCHEU-BAYLE, « Eléments pour la compréhension de l'engagement des artistes dans le théâtre de rue », in *Rues de l'université* n°3

La Scène, le magazine des professionnels du spectacle

Olivier HACQUIN, Jean-François MARTIN, Anne MASSE et Nicolas MEURIN, « Résidences : le grand boum », in *La Scène, le magazine des professionnels du spectacle* n°13 juin 1999

Eric FOURREAU, « Arts de la rue. A la découverte des lieux de fabrique », in *La Scène, le magazine des professionnels du spectacle*, décembre 2000

Nicolas MARC, « La rue se donne du “ Temps ” », in *La Scène, le magazine des professionnels du spectacle* n°36, mars 2005

Marion ALBERGE, Julie KALT et Nicolas MARC, « Dossier spécial financements, toutes les aides au spectacle », in *La Scène, le magazine des professionnels du spectacle* n°37, juin 2005

Documents internes au *Fourneau*

« budget bilan 2006 et prévisionnel 2007-2008 »

LE *FOURNEAU*, « Bilan Scène Conventionnée 2003-2004-2005 », 105 p.

« Le *Fourneau* 2006 », 19 p.

SOURCES INTERNET

Institutions

www.culture.gouv.fr

Centres Nationaux

www.agglo-aurillac.fr/ecm/artsdelarue/fabrique

www.atelier231.fr

www.avant-scene-theatre.com

www.compagniejobithume.com/paperie

<http://encausse.les.thermes.free.fr>

www.ilotopie.com

www.labattoir.com

www.lieuxpublics.com

www.lefourneau.com

Généralité culture, arts, art de la rue

www.horslesmurs.asso.fr

www.tempsrue.org

<http://tempsrue.canalblog.com>

artsdanslarue.com

www.lefourneau.com/lafederation

www.theatre-contemporain.net

www.mouvement.net

