

Université Paul Cézanne, Aix-Marseille 3, Institut de Management Public et de
Gouvernance Territoriale

LA CRÉATION ARTISTIQUE DANS LES ARTS DE LA RUE

Etude appuyée sur l'exemple de « La rue est dans le pré ».
Création 2006 de la compagnie Artonik.

Eileen Morizur

Mémoire de Licence 'Management Public'
année 2005-2006

Avant propos

Pour débiter, je tiens à préciser ce qui m'a amenée à ce sujet. En terme de management public, le domaine des arts de la rue représente une bonne partie de mes intérêts. Dépasser le seul statut de spectateur et comprendre tous les enjeux qu'ils font naître dans notre société, sont au cœur de mes axes de réflexion.

Je tiens principalement à remercier tout particulièrement la compagnie Artonik qui m'a accueillie durant ces trois mois et avec qui j'ai pu approfondir ma connaissance du réseau arts de la rue. Ce stage m'a aussi permis de découvrir une facette des arts de la rue que je ne connaissais pas : la gestion quotidienne d'une compagnie de rue et tous ses moments de satisfaction mais aussi de difficultés dans la mise en œuvre d'un projet artistique.

Merci aussi aux gens qui m'ont aidée de près ou de loin dans l'élaboration de ce mémoire et qui se reconnaîtront.

Enfin une dernière pensée au Fourneau, lieu de création des Arts de la rue en Bretagne qui a accueilli Artonik pendant près de deux semaines en résidence de création.

**« On attend de la création artistique
qu'elle prodigue du sens à travers des sensations. »**

Emmanuel Wallon

Introduction	6
Partie 1. La création artistique dans notre espace social	8
1. La portée de l'acte de création dans la société	8
2. Les politiques culturelles d'aide à la création	12
3. L'espace public : un élément de différenciation pour les arts de la rue	17
Partie 2. Etude de cas de « La Rue est dans le pré », nouvelle création de la compagnie Artonik	24
1. Présentation de la compagnie.....	24
2. Chronologie' de la création de son nouveau spectacle : de la réflexion à la diffusion.....	28
3. Les difficultés rencontrées.....	33
Partie 3. Limites et perspectives pour la création artistique	38
1. Les dérives d'une 'dépendance' institutionnelle	38
2. La problématique de la diffusion.....	41
3. Une nouvelle voie : le mécénat, piège ou opportunité ?.....	45
Conclusion.....	50

Introduction

La place de l'Art dans notre société est un questionnement récent au sein des politiques culturelles ; la première étape importante d'une forme de reconnaissance est la création du Ministère des affaires culturelles en 1959 sous l'impulsion d'André Malraux. Ce ministère est alors missionné pour « *assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent* ». Cette politique ambitieuse place au cœur de son projet l'accès à tous aux pratiques culturelles et notamment le soutien aux activités de création contemporaine.

C'est essentiellement face au manque de rentabilité directe de l'Art et de son manque d'autonomie que les pouvoirs publics ont mis en place un dispositif de soutien à la création le protégeant du marché et de ses dérives commerciales.

En effet, les fonds publics sont là pour venir corriger les imperfections d'un marché, nombreuses lorsque l'on parle d'Art, il faut donc venir soutenir la prise de risque artistique, la diffusion et élargir les publics. Pour atteindre ces objectifs, l'Etat a développé un système d'aide sous forme de subventions et a mis en place un statut spécifique pour l'artiste : l'intermittence, procurant une protection juridique et financière. Ces dispositifs ont montré leur efficacité, la France dispose d'un vaste réseau de compagnies et d'institutions sur l'ensemble de son territoire.

Depuis plus d'un demi siècle les artistes se sont donc vu donner les moyens de créer et de rencontrer un public, pour participer au rayonnement de la culture sur le territoire français et répondre aux objectifs de démocratisation des formes d'accès à l'Art.

Néanmoins la France a aussi hérité de sa tradition jacobine et d'une vision unificatrice et universaliste de la culture, la politique menée depuis la création du Ministère des affaires culturelles a globalement conduit à la sur-représentation d'une culture « *officielle* » et dominante au détriment des formes artistiques émergentes du paysage culturel français, tels que les Arts de la rue apparus dans les années 70.

De plus, la mondialisation a aussi touché la culture, les pressions exercées par les grandes sociétés de production culturelle viennent de plus en plus mettre à mal les expériences culturelles originales, la création artistique est confrontée à un environnement de plus en plus « *menaçant* », la tendance actuelle étant plutôt à la consommation de produits culturels standards plutôt qu'à une pratique culturelle innovante. Une vision économique de l'Art se développe petit à petit, au détriment d'une vision plus sociale plaçant l'Art comme un moyen d'intégration dans la société.

Face à ce constat les politiques culturelles évoluent, et l'on passe petit à petit d'une culture dite officielle à une culture qui s'ouvre progressivement à de nouvelles formes et nouveaux publics ; mouvement notamment encouragé avec les lois de

décentralisation de 1982, venant multiplier les possibilités de reconnaissance et de financement de l'action artistique sur un territoire.

Les aides en faveur du spectacle vivant sont aujourd'hui très diverses, leur augmentation a aussi profité au secteur des Arts de la rue ainsi définis par :

« événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré affectés : théâtres, salles de concerts, musées... Dans la rue, donc, sur les places et 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 ¹».

Cette forme d'expression artistique encore très fragile souffre d'un manque d'autonomie rendant indispensable, voire vitale, l'intervention de l'Etat qui doit alors se positionner comme garant de la qualité du contexte de la création artistique dans ce secteur.

A partir de là, nous pouvons donc nous demander quelles sont les différentes voies offertes par les politiques culturelles à la création artistique dans le domaine des Arts de la rue ?

Dans une première partie, nous étudierons le contexte global de la création artistique en insistant sur le rôle de l'Art dans notre société, le soutien politique qu'on lui attribue et enfin les particularités des Arts de la rue. La deuxième partie sera consacrée à une étude de cas sur la création du spectacle « *La rue est dans le pré* » de la compagnie Artonik. Enfin la dernière partie mettra en avant les limites ou dérives du financement public de la culture pour élargir sur une nouvelle forme de soutien qui se développe avec le mécénat.

¹ « *Le Goliath* », guide annuaire des Arts de la Rue et des Arts de la piste, édition Hors Les Murs, 2005.

Partie 1. La création artistique dans notre espace social

La question de l'Art dans notre société est un sujet à débats. Cette première partie a pour objectif de proposer des pistes de réflexion sur les raisons de faire vivre l'art dans notre espace social, espace de rencontre des citoyens. L'art, enjeu de citoyenneté, occupe une situation particulière et fait l'objet de mise en œuvre de politiques culturelles pour soutenir la création artistique. Enfin nous verrons les spécificités des Arts de la rue, tant par ses différences de fonds, de formes ou d'enjeux induits par son jeu sur l'espace public.

1. La portée de l'acte de création dans la société

Etre spectateur de la réalité et devenir créateur d'un imaginaire collectif : l'acte de création naît d'une perception individuelle d'un environnement pour devenir la représentation collective d'un événement social, culturel ou politique propre à chaque société ou territoire de vie commune. Nous pouvons distinguer trois étapes depuis l'acte propre à chaque créateur jusqu'à sa confrontation à un public.

a. Aux origines de la création

L'activité artistique et l'acte de création représentent un modèle de travail particulier, qui ne répond pas aux logiques des activités de production. En opposition à l'utile, la création se veut désintéressée de toute utilité formelle. La force d'une œuvre d'art ne se puise pas dans son aspect pratique mais dans sa proposition esthétique forte de par les messages, les images, les techniques représentés. Chaque créateur construit ses formes, ses images, son univers sonore et visuel... qui ne prennent sens que lorsqu'elles sont assemblées autour d'un propos, d'une réflexion. L'art s'expose en utilisant différentes techniques mais n'est pas assimilable à une technique en soi.

L'art s'oppose aussi à l'évolution qualitative qui, par effet d'accumulation de connaissances et de savoirs, vient rendre performante une technique propre à un travail. L'art ne se base pas sur des théories et des processus de création linéaire. Opposé au travail ouvrier utilisant une technique et produisant de l'utile, ainsi qu'au travail de l'artisan mettant une technique au profit d'une esthétique pour produire un objet, l'artiste crée une esthétique de sens et de réflexion libre de toutes contraintes de performance. L'art ne sert pas « à », il est fait pour être regardé et vécu comme un moment singulier. Cette indépendance de l'artiste vis à vis de la quête d'efficacité devenue une priorité dans le monde actuel en fait une activité particulière comme le souligne par exemple Pierre Michel Menger dans son livre « *Portrait de l'artiste en travailleur* » :

«le travail artistique est conçu comme le modèle du travail non aliéné par lequel le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité».

Mais où l'artiste va-t-il puiser son inspiration ? Il ne part pas de rien, le talent de création peut s'entendre au travers de multiples lectures : psychologiques, culturelles, ou même génétique parfois ! Autant de pistes qu'il est possible de discuter et d'approfondir.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est le rapport entre l'acte créateur et la société. Nous allons donc tenir compte de la « raison sociologique » qui fait naître l'acte artistique . C'est à dire que l'artiste puiserait son inspiration dans le monde qui l'entoure et à travers lequel il se pose des questions. Nietzsche a par exemple mis en avant que l'acte de création répondait et dépendait des « 3M » : le milieu, le moment, la mode. Les questionnements proviennent des pressions que ressent individuellement un artiste, qu'il va mettre en forme pour les partager et amener la société à réfléchir à travers une esthétique. Son originalité viendrait de sa faculté à montrer ce qui ne va pas forcément de soi, tout en trouvant un langage commun avec le public.

On peut voir en l'art une forme de communication engageant de ce fait l'artiste dans un rôle particulier d'agitateur, car sortant de la norme. Rôle largement défendu par un certain nombre d'artistes comme ici Barthélémy Bompard :

« L'idée est de questionner, pas de donner des solutions ou des réponses. Le rôle de l'artiste, pour moi, est de mettre le doigt où ça fait mal. Je fais ce métier pour dire et montrer des choses qui me déplaisent ou avec lesquelles je ne suis pas d'accord, mais certainement pas pour proposer des solutions ou résorber je ne sais quelle fracture sociale. Ce que je cherche c'est à susciter, solliciter des gens, envoyer des vibrations, créer un trouble ²».

A défaut de se rendre utile et indispensable, l'art représente une forme d'expression en consonance avec la société.

b. Une inscription territoriale de l'œuvre

Même si la création artistique doit être avant tout vue comme une recherche esthétique à travers la réflexion d'un artiste, c'est une activité non dépourvue de sens dans notre société. La présence de l'art revêt de multiples enjeux autres que ceux purement artistiques. En puisant dans le réel, l'artiste réussit à toucher une société et à la rendre vivante face au quotidien, comme nous l'explique ici Jean François Chosson, professeur d'études politiques :

« L'artiste qui, par ses œuvres, réorganise notre champ de perception et apporte une discipline d'apprentissage sans laquelle la spontanéité s'enlise dans les sables mouvants des modèles dominants ³»

Le travail de réflexion que parcourt l'artiste en période de création ne concerne pas seulement ce qu'il va vouloir dire à travers son œuvre mais aussi la façon dont il va pouvoir toucher la société et plus particulièrement un territoire. Cette inscription sur le territoire peut faire appel à différents aspects : historique, social, politique, culturel... Le geste de l'artiste n'est pas déconnecté du monde mais au contraire il a pour fonction de l'éclairer ou de lui en proposer d'autres sens.

² In 'La rue de la folie' n°8, directeur de la compagnie Kumulus, compagnie conventionnée dans la Drôme.

³ In « Pour : un imaginaire citoyen, cultures, territoires communs, création artistique », n°163 – la revue du Groupe de recherche pour l'éducation et la prospective, septembre 1999. Ed. GREP

On peut tout d'abord évoquer le caractère historique d'une œuvre. Une œuvre contemporaine devient historique et ainsi de suite. L'Art peut constituer une base de réflexion historique, il est le reflet d'une société à un moment donné, il peut nous donner des indications sur le style de vie de l'époque, sur les courants idéologiques dominants, il peut être la reconnaissance d'un événement marquant. En ce sens l'art joue un rôle de sauvegarde d'une mémoire, d'un lien avec les générations antérieures puis futures. L'histoire peut être au service de la création et inversement.

Les artistes ont aussi besoin ou recherchent du moins une certaine reconnaissance sociale qui se joue lors de la confrontation d'une œuvre à un public.

« Cet acte singulier et autonome est complètement partie prenante du monde dans lequel il est produit. L'artiste sait que son acte ne prend sens que dans la mesure où 'il se cogne au monde' ⁴. »

Une œuvre d'Art peut donc interpeller différemment une société suivant les formes qu'elle va prendre. Celle-ci ne prend sens pour une société que dans la mesure où elle va venir s'exposer aux gens, et ainsi tenter de transmettre ses valeurs et émotions à des spectateurs qui deviendront les responsables de l'avenir de l'œuvre dans la façon dont ils vont l'intégrer et la transmettre à la société.

c. L'Art, un enjeu de citoyenneté

« Les arts concourent davantage aux facultés de la population et à la densité de la citoyenneté qu'ils ne travaillent pour les performances commerciales du pays. Le commerce de l'intelligence et de l'émotion tolère mal les frontières. C'est une source d'inspiration, un ferment pour la vie commune en plus d'un trésor à transmettre⁵»

Les créations artistiques contemporaines s'inscrivent sur un territoire dont elles font vivre la mémoire collective en recréant des liens entre les habitants. Selon Jean François Chosson ⁶,

« toutes les grandes étapes de l'invention de la citoyenneté ont été marquées par cette collaboration intime entre l'artiste et le peuple pour exprimer les racines et les espérances d'une communauté (...). Le gouvernement de la cité s'appuie sur la loi, expression de la volonté générale, mais c'est la construction d'un imaginaire commun, des symboles, des expressions collectives qui crée les ferveurs fondatrices de la communauté des citoyens sur le territoire. »

De plus, l'affaiblissement des structures d'intégration traditionnelle comme la famille, l'école ou le travail renvoie sur les activités culturelles une responsabilité

⁴ François Michel Pesenti, metteur en scène in « La vie d'artiste, Comment vivent et travaillent les artistes du spectacle vivant et de la musique dans les Bouches du Rhône ? ». Par Frederik Kahn, étude réalisée entre janvier et juin 2004 à la demande du conseil général des bouches du Rhône.

⁵ Emmanuel Wallon ; « L'Etat et la création artistique » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

⁶ In « Pour : un imaginaire citoyen, cultures, territoires communs, création artistique », n°163 - la revue du Groupe de recherche pour l'éducation et la prospective, septembre 1999. Ed. GREP

renforcée dans son soutien à la cohésion sociale et donc le partage de valeurs communes.

Le rôle de l'art sur un territoire de population peut tout de fois être nuancé, en effet, comme le commente ici Philippe Chaudoir,

« tout dépend de la façon dont les événements sont ancrés dans le territoire. Certains événements artistiques, comme Lille 2004, produisent des effets d'image dans des logiques de compétition interurbaines et sont de l'ordre du placage. C'est différent d'un long travail sur la durée dans une ville comme l'ont fait Royal de Luxe où il s'agit là d'un grand rituel d'agglomération qui s'inscrit dans les mémoires. Dans ce cas les artistes sont une fonction de cohésion sociale et de ciment de l'identité collective⁷».

Enfin, nous pouvons attribuer un rôle social à l'Art dans le sens où il permet aux gens de s'identifier à des valeurs esthétiques bouleversant l'ordre normal des choses. L'Art donne la possibilité aux spectateurs d'avoir une autre vision des autres ou même d'eux mêmes.

« La position spécifique de l'artiste dans l'organisation sociale le désigne sans doute comme le représentant d'une dimension autre qui en fait un interlocuteur singulier. Cet interlocuteur rompt le dialogue, ou plutôt le non dialogue social, en introduisant la dimension de l'imaginaire, du jeu, dans lesquels les rôles sociaux peuvent se redistribuer. La logique, la hiérarchie sociale s'en trouvent convoquées, révélées et comme prises en défaut ou mise en procès. S'ouvre alors un possible où chacun peut se retrouver, non plus comme objet d'un système établi mais comme sujet de sa vie, sujet tout simplement du monde dans lequel sa place n'est plus conditionnée par son rôle mais par sa condition proprement humaine. ⁸»

Parler de la portée de l'acte de création dans notre société n'a pas de justification précise mais nous pouvons dire que cet acte individuel puis partagé avec une communauté témoigne d'une vitalité et d'un dynamisme artistique nécessaires à chaque société. Ces regards d'artistes expriment des émotions, des sensations dans le but de construire un imaginaire collectif autre que celui qu'on peut nous proposer à travers les « médias » passeurs d'informations préfigurées. Proposer aux gens autre chose, les amener à réfléchir d'une autre façon sur des événements passés, sur l'actualité ou encore les projeter dans un avenir et créer des instants nécessaires à chaque personne pour se resituer dans le monde qui l'entoure. L'art comme enjeu de citoyenneté est aussi reconnu par les instances de gouvernance qui mettent en œuvre des politiques culturelles protégeant l'Art des pressions économiques, politiques, culturelles mettant à mal son indépendance et sa liberté d'apporter sa sensibilité et sa connaissance. Artistes et politiques deviennent alors partenaires d'un projet commun et démocratique tendant à rendre meilleure notre société.

⁷ Philippe Chaudoir in La Scène, n°41, juin 2006, article « Quelle place pour la culture dans l'espace public ? »

⁸ Bernard Latarjet, « Pour un débat National sur l'avenir du spectacle vivant », compte rendu de mission, avril 2004.

2. Les politiques culturelles d'aide à la création

Face aux enjeux multiples dont relève la présence de l'Art dans notre société, l'intervention de la puissance publique en soutien à la création artistique trouve une légitimité à la fois culturelle, sociale ou économique. Reconnue comme un atout de développement, la promotion de l'art sur le territoire occupe une place importante au sein des politiques publiques, d'où naît l'exception française d'une volonté de protéger cette activité d'un marché économique intransigeant.

Cet intervention étatique en faveur de la profession artistique se retrouve au sein des politiques culturelles mise en œuvre par le Ministère de la Culture et de la Communication. Nous verrons aussi qu'avec le cours du temps de nouveaux partenaires se sont retrouvés aux côtés de l'Etat avec le même objectif : mettre en place des outils de soutien aux projets de création et faire vivre la culture⁹.

a. La politique du Ministère de la culture

Depuis la politique éveilleuse d'André Malraux dans les années 60, l'Etat n'a cessé d'augmenter ses efforts pour soutenir la création artistique dans le spectacle vivant. D'après le décret n°2002-898 du 15 mai 2002¹⁰ définissant le rôle du Ministère de la Culture et de la Communication, il se doit d'assurer « *la diversité culturelle et le renouvellement d'une œuvre à tous les stades de sa vie* », soit depuis sa réflexion jusqu'à sa diffusion auprès d'un public.

Cette conception de la politique culturelle s'appuie sur trois axes principaux, l'un dédié à la création, l'un à l'accessibilité des œuvres et le dernier au statut des professions artistiques.

Avec la mise en application de la Loi organique relative aux lois de finance en 2001, la création artistique constitue un des trois programmes budgétaires. Le programme 'création' qui représente un coût total de 946 millions d'euros en 2006 se décline en quatre actions dont l'une en faveur du spectacle vivant auquel 605 millions ont été attribués en 2006. C'est la DMDTS, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles qui est chargée de la redistribution de ce budget. Afin de faciliter la mise en œuvre de sa politique culturelle, les Directions Régionales des Affaires Culturelles viennent relayer les administrations centrales dans leurs actions.

La DMDTS offre plusieurs types de financements spécifiques pour le théâtre, les deux principaux sont :

- l'aide à la création d'œuvres dramatiques en direction des œuvres n'appartenant pas au domaine public et présentée pour la première fois au théâtre, cette aide se décline en 'aide pour le montage du texte' ou 'aide d'encouragement', son montant avoisine les 3000 €.

⁹ Schéma « projet artistique et projet politique, voir annexe n°2

¹⁰ « *L'Etat et la création artistique* » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

- L'aide aux dramaturgies non exclusivement textuelles, il s'agit d'une aide spécifique destinée aux projets faisant appel à des disciplines multiples (théâtre, musique, danse...).

Nous trouvons aussi 'l'aide à la première reprise' ou 'l'aide à la résidence'. Ces différentes aides sont transposées aux autres disciplines telles que la danse, les musiques actuelles et les Arts de la rue.

Pour leur part, les DRAC sont chargées de distribuer les aides à la production qui ont pour but d'aider les compagnies ponctuellement sur un nouveau projet création. L'origine de cette aide se doit à la volonté d'accompagner des équipes dont la 'crédibilité artistique et la fiabilité économique' sont acquises. Ce financement est attribué pour un projet à réaliser sur deux années .

Les DRAC sont aussi chargées d'attribuer les subventions sous la forme de conventionnement . Ce mode de financement représente sans doute la plus 'forte reconnaissance institutionnelle' qu'une compagnie puisse obtenir auprès du Ministère de la Culture. Etalée sur une durée de trois ans, et s'élevant au minimum à 150 000 €, elle s'appuie sur la reconnaissance artistique de la compagnie dans son environnement, sur la qualité du travail artistique, le nombre de productions offertes au public et leur diffusion sur le territoire. Les compagnies se voient ainsi liées avec l'Etat par une 'convention d'objectifs', les demandes sont elles examinées par des commissions d'experts existant auprès de chaque DRAC, la décision finale appartient au directeur de la DRAC.

La DMDTS possède plus un rôle d'initiateur des politiques alors que les DRAC sont elles plus proches des particularités culturelles de chaque région, elles ont un rôle plus important dans le soutien à la création. En plus de ces aides, il existe des aides plus 'spécialisées' et pouvant concerner le spectacle vivant. Exemple avec l'aide à la création multimédia qui dispose d'un dispositif spécial appelé DICREAM¹¹. Ces projets doivent mêler expression artistique et performance multimédia. Il faut aussi ajouter un réseau dense d'établissements publics parmi lesquels on retrouve par exemple les théâtres nationaux, les centres dramatiques, les scènes nationales ou encore les lieux culturels conventionnés.

b. Une multiplication des partenaires avec les collectivités et l'Europe

Malgré une prise en compte des questions artistiques et culturelles et un budget de la culture en progression, l'Etat se trouve progressivement rattrapé par un secteur artistique en pleine croissance. Le mouvement de décentralisation à partir de 1983 a notamment montré un changement dans la manière de concevoir les politiques culturelles, l'Etat tente de compléter sa politique 'générale' avec la reconnaissance d'initiatives locales. On passe graduellement d'une politique culturelle dont l'administration centrale était seule garante, à une politique à plusieurs niveaux d'actions et plus proche des attentes artistiques et sociales.

¹¹ Dispositif Inter-directionnel pour la CREation Artistique Multimédia

➤ Les collectivités territoriales, nouveaux territoires de l'initiative culturelle

Depuis les lois de décentralisation de 1983, la culture fait l'objet d'un transfert de compétences de l'Etat ce qui a encouragé la réalisation de nombreux projets et le renforcement du rôle des collectivités dans leur soutien aux équipes artistiques. Aujourd'hui, les efforts financiers des collectivités représentent un fait marquant de ces deux dernières années. Ce mouvement s'est accompagné de la création de centres décisionnels ou services culturels dans les municipalités, les départements, les régions mais aussi de programmes intercommunaux permettant un financement multiple et croisé.

Chaque collectivité dispose de ses propres outils d'aide à la profession artistique mais d'une manière générale, ils se dirigent vers les compagnies dont les actions participent au développement local par l'importance de l'implication d'acteurs locaux, de son inscription territoriale, de son ouverture aux nouveaux publics. Pour avoir un impact réel les initiatives doivent donc impliquer divers types d'acteurs comme les élus, les artistes, les habitants, les entreprises..., les critères artistiques entrent seulement en second plan.

Au fil des politiques, la ville s'est affirmée comme le précurseur de la politique culturelle. L'expression artistique devient peu à peu la mission des villes représentant en moyenne de 15 à 20 % du budget global soit une dépense globale de 3 634,4 millions d'euros¹². Dépenses qui correspondent à plus d'un tiers des dépenses publiques culturelles.

Par la suite, la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de l'Etat a permis de conforter l'échelon régional, enfin le développement de l'intercommunalité et des établissements publics de coopération culturelle a aussi offert un nouveau cadre de mise en œuvre de projets artistiques.

➤ L'Europe : enjeu de territoire

Depuis le traité de Maastricht en 1992, la culture fait partie des compétences de l'union européenne. Des outils de soutien au développement culturel d'un territoire sont donc apparus, étant ainsi à l'origine de la mise en valeur de projets artistiques ayant un impact reconnu sur leur territoire d'actions. On peut relever quatre types d'aides susceptibles de soutenir des projets artistiques :

- le Relais Culture Europe qui joue surtout un rôle d'information en guidant les acteurs culturels vers les différents partenaires financiers possible ;
- le programme culture 2000 qui a pour mission de favoriser la mise en relation des différents acteurs culturels : créateurs, diffuseurs, promoteurs. Pour cela trois types d'actions ont été définies, les expérimentations et innovations, les actions communautaires intégrées dans une coopération culturelle et les événements culturels au rayonnement international ;

¹² « L'Etat et la création artistique » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

- les fonds structurels pour les actions culturelles participant au développement de son territoire d'actions et améliorant son attractivité. Les principaux critères d'éligibilité sont le professionnalisme, la mise en place d'un fort réseau de partenaires, la qualité artistique et la prise en compte du public. Ce doit être des projets de longue durée ayant un impact économique reconnu ;
- Les programmes d'initiative communautaire, la commission européenne a reconnu le rôle des projets artistiques et culturels dans le développement local. Ainsi les programmes comme Interreg, Urban ou Leader + comportent une mention sur l'action culturelle et artistique.

Bien qu'il n'existe pas concrètement d'aide à la création artistique européenne, les différents programmes mis en œuvre au sein de l'Union Européenne viennent compléter l'action nationale sur des projets spécifiques.

➤ Les institutions professionnelles

Parmi les partenaires financiers auprès desquels les compagnies peuvent faire appel en période de création, on retrouve aussi les différentes institutions professionnelles, plus ou moins spécialisées elle représentent une possible piste de financement.

La SACEM, Société des Auteurs Compositeurs et Editeur de Musique

Cette institution a pour mission première de protéger les droits d'auteurs de toutes les œuvres musicales. Les droits perçus lui permettent d'en redistribuer une partie en faveur du développement musical et culturel. Dans le spectacle vivant, elle peut accorder son soutien aux entrepreneurs de spectacle compositeurs de leur musique.

L'ADAMI, Société nationale pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes

La mission de l'Adami est de contribuer au développement de la carrière des artistes interprètes, de l'aide à la création et à la diffusion dans le spectacle vivant. L'Adami distribue donc des aides pour l'emploi d'artistes dans le respect des droits de la profession. Trois commissions sont chargées d'étudier les demandes qui sont soumises à quelques conditions : respect de la législation, un minimum de trois artistes employés et de quinze représentations. L'aide moyenne attribué est d'environ 10 000 € et ne peut représenter plus d'un tiers du budget global.

La SPEDIDAM, Société de Perception et Distribution des Droits des Artistes-interprètes de la Musique et de la danse

La SPEDIDAM est un organisme qui selon les mêmes principes de redistribution de droits perçus vient proposer des aides pour la création, la diffusion du spectacle vivant. Cette société apporte son soutien aux structures employant au minimum deux artistes interprètes de la musique ou de la danse. C'est une aide qui peut seulement venir compléter d'autres ressources et ne peut dépasser 50% de la masse salariale.

L' Association Beaumarchais, SACD, Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques.

Cette association créée par la SACD aide les auteurs et créateurs essentiellement sur leur période d'écriture. Elle délivre une soixantaine de bourses d'écriture par an pour les disciplines telles que le cirque, la danse, le cinéma, la télévision... Un auteur ne peut recevoir qu'une seule bourse par discipline. Pour les auteurs déjà soutenus deux types d'aide ont été mis en place : le soutien aux textes achevés et l'aide à la production théâtrale dont les œuvres doivent être déclarée à la SACD.

c. Le statut de l'artiste : le régime de l'intermittence

Le régime de l'intermittence représente une forme de 'subvention indirecte' à la création, en effet, c'est un régime qui vient faciliter la prise de risque artistique en amortissant au minimum le coût de l'emploi. C'est un statut que l'on peut qualifier selon les termes de Pierre Michel Menger de « flexicurisation¹³ » car il se situe au maximum de trois types de précarité de par sa rémunération irrégulière, sa durée limitée et son organisation du travail en 'groupe', ce statut intermittent s'oppose par définition à celui de permanent.

➤ **Présentation du statut**

L'intermittence se caractérise dans un premier temps par l'extrême diversité des secteurs et des métiers concernés. En cela, ce régime particulier participe au développement culturel des territoires.

Les métiers de l'intermittence peuvent être administratifs, techniques ou artistiques. On compte pas loin de 566 métiers¹⁴ répartis sur sept secteurs d'activités¹⁵. Pour accéder à l'intermittence, il faut aussi remplir les conditions d'accès à l'assurance chômage. Généralement on distingue les activités enregistrées puis diffusées du spectacle vivant qui impliquent donc une présentation publique en direct.

➤ **Les particularités du statut**

Le régime de l'intermittence est régi par un certain nombre de règles strictes d'exécution. Il se traduit par la signature de contrats à durée déterminée effectifs dans les secteurs d'activités précités avec lesquels l'intermittent doit accumuler un minimum de 507 heures sur 243 jours. Les intermittents sont donc généralement employés en même temps et temporairement par plusieurs entreprises. Il existe une certaine discontinuité du fait de l'alternance entre les périodes de travail et les périodes de 'chômage' indemnisées. Le versement de l'assurance chômage au titre des annexes VIII et X au règlement annexé à la Convention du 1er janvier 2004¹⁶ est rendu possible par un système de redistribution alimenté par le secteur privé auquel un fonds complémentaire de l'Etat a été ajouté en 2004.

¹³ « Portrait de l'artiste en travailleur », Pierre Michel Menger

¹⁴ sources : « L'intermittent du spectacle, Carré Droit, Juris Classeur, Frederic Chhum, juillet 2004.

¹⁵ les activités : édition sonore, production cinématographique, production audiovisuelle, prestations technique pour le cinéma et la télévision, production radio, diffusion de programmes, production de spectacle vivant.

¹⁶ sources : « L'intermittent du spectacle, Carré Droit, Juris Classeur, Frederic Chhum, juillet 2004.

➤ Les interrogations

La réforme de 2003 sur le régime de l'intermittence est venue soulever le débat sur l'emploi dans le spectacle vivant, il est le seul régime où, lorsqu'il y a création d'emploi, paradoxalement il y a montée du chômage indemnisé. Le système possède donc ses forces mais aussi des défauts avec notamment un déficit constant que la réforme de 2003 a tenté de limiter en restreignant l'accès au statut.

Néanmoins celle-ci a été à l'origine d'un conflit entre les intermittents et le Ministère de la Culture. Comme le souligne ici Emmanuel Wallon,

« en réduisant le délai durant lequel les 507 heures ou 43 cachets fatidiques devaient être réunis, le protocole d'accord du 26 juin 2003 plaça un grand nombre de salariés devant une redoutable alternative : travailler à tout prix, ou sortir de système et changer de métier. Voyant se réduire inexorablement la durée des contrats et la proportion des emplois stables, ils ne pouvaient échapper à ce dilemme ¹⁷».

Les tensions apparues à cette période ont mis en avant la nécessité de lancer le débat sur l'intermittence, de nombreux abus ont été dénoncés. Une mission destinée à clarifier les enjeux de l'emploi artistique a été confiée par le Ministère de la Culture à Mr Bernard Latarjet, directeur des Grands Halles de la Villette. Ce rapport intitulé « Pour un débat national sur le spectacle vivant » a préconisé le vote d'une loi d'orientation sur le spectacle vivant en tenant compte des observations faites.

A ce jour les discussions sont toujours en suspend, aucune mesure concrète n'ayant été prise pour améliorer la situation. La situation reste tendue surtout dans les secteurs les plus fragiles tels que celui des Arts de la rue où de nombreux artistes ont été tout simplement exclus du système du jour au lendemain.

Le modèle français du soutien à la création apparaît comme un système de financement disparate, les formes d'aide sont réparties entre différents types d'acteurs aux enjeux et attentes parfois distincts. Mettre en place un projet de création nécessite une recherche importante sur les différentes possibilités de financement. Le statut de l'artiste bien que remis en cause représente une condition nécessaire à la survie des structures artistiques.

3. L'espace public : un élément de différenciation pour les arts de la rue

La création dans les Arts de la rue ne répond pas au même processus que les autres disciplines. L'utilisation de l'espace public soit « espace à l'usage de tous sans exceptions ¹⁸» implique de nouveaux enjeux dont les Arts de la rue font une force : élargissement du public, nouveaux modes de diffusion de l'œuvre, inscription dans le champ quotidien d'un territoire, événement populaire, sentiment collectif.

¹⁷ Sources et ressources pour le spectacle vivant, Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication, Emmanuel Wallon, Paris, février 2006

¹⁸ définition du Petit Larousse 2002.

L'espace est le premier élément d'identification du secteur des arts de la rue et met en avant un état d'esprit particulier. La démarche artistique de l'artiste de rue est originale dans le sens où c'est lui qui va à la rencontre du public et non le contraire, comme cela se fait habituellement. Rencontrer un nouveau public, le surprendre, le provoquer, l'émouvoir et le détourner de son quotidien : voici les motivations qui poussent les arts de la rue à investir l'espace public et à le revendiquer.

Les arts de la rue ont une volonté de toucher directement une société à travers des propositions artistiques qui viennent bousculer la réalité quotidienne d'un territoire et de ses habitants. En descendant dans la rue ses artistes revendiquent la liberté de ne pas céder aux logiques marchandes qui influent de plus en plus sur notre société. Comme le souligne Elana Dapporto ont un rôle à jouer en « *participant à la lutte contre les dangers permanents qui traquent la ville et ses extensions tentaculaires : dangers de monotonie, de réglementation, d'enfermement ; où l'animation cède la place à la circulation...*¹⁹».

Dans cette partie nous étudierons l'enjeu de l'utilisation de cet espace public à travers plusieurs thématiques impliquées par cette particularité propre aux arts de la rue. Tout d'abord nous étudierons l'espace public en tant que champ de création ce qui nous permettra en deuxième de soulever la question de l'implication du public pour enfin aborder son intégration dans la politique culturelle de la France.

a. L'espace public comme champ de création

On ne peut pas jouer dans la rue et faire comme si on était au théâtre. La rue demande aux artistes, metteurs en scènes, techniciens de s'adapter au nouveau contexte de chaque représentation. Investir l'espace public influe donc sur le processus de création et demande aux équipes artistiques de s'adapter et de s'impliquer toute entière dans la mise en œuvre de cette création éphémère et collective .

➤ Nouveau lieu - nouveau spectacle, nouvelle création ?

Cette appropriation de l'espace public implique de prendre en considération un certain nombre de paramètres. En effet, chaque spectacle se jouant dans un lieu différent, il convient donc de l'adapter et de le mettre en forme suivant l'espace dans lequel il va évoluer. Chaque événement arts de la rue revêt une forme inédite incorporée à une écriture stable.

Prenons l'exemple de Générrik Vapeur et de son dernier spectacle «*Théâtre d'une rue* », cette représentation demande à une partie de l'équipe de se rendre deux mois à l'avance dans une rue pour y rencontrer les habitants, prendre des photos ou vidéos, s'imprégner de l'histoire de la rue ,demande de prendre en compte l'architecture de la rue, son histoire, son usage quotidien. Il s'agit ensuite de faire réapparaître ces éléments sous une forme artistique contemporaine et vivante, dans un rapport direct avec le public dans un espace qui lui appartient. Et bien que tous les spectacles de

¹⁹ « Les Arts de la rue- Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence », Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaouroux

rue n'aient pas la même envergure que ceux proposés par Générrik Vapeur ou encore dernièrement Royal de Luxe à Nantes, toutes les compagnies ont ce réflexe de prendre en considération l'endroit dans lequel elles vont jouer, de s'y intégrer, de le détourner, d'interpeller ses habitants et les embarquer dans une aventure citoyenne. Ainsi pour Luc Perrot de la compagnie La Litote basée à Sotteville les Rouen,

« il y a une certaine urgence à être en contact avec la réalité, à se mettre dans des situations d'échanges avec nos contemporains, à infuser nos questions, nos doutes, nos tentatives de réponses au cœur de la société, à créer une autre façon de faire de l'Art. Le mécanisme inexorable consistant, pour un artiste, à fabriquer dans son antre, atelier, studio, plateau, une proposition artistique qui ensuite sera exposée, délivrée au public doit être brisée car elle engendre une attitude consumériste inadaptée aux demandes de notre société contemporaine qui a faim d'autre chose ²⁰».

Les Arts de la rue viennent questionner sur notre espace de vie commune sur lequel ils viennent poser des formes et esthétiques particulières en décalage de par leurs formes et des comportements qu'ils suscitent.

➤ **Une revendication collective**

A l'instar des compagnies du théâtre conventionnel qui, de par leur intitulé mettent en avant le travail et la recherche artistique d'une seule personne, son metteur en scène, les compagnies d'Arts de rue comportent une dimension plus collective. Comme le souligne Elana Dapporto *« les compagnie de rue mettent en avant le caractère collectif de leur création et sont formées d'un noyau dur que l'on retrouve dans les différents spectacles, ces compagnies portent très rarement le nom d'un membre du groupe alors que c'est la règle en matière de théâtre ou de danse contemporaine »*.

La mise en avant de ce travail de recherches collectif influe lui aussi sur le processus de création de la compagnie, dans sa réflexion sur le vie de l'artiste, Frederic Kahn, souligne cette particularité :

« L'adoption du collectif traduit le choix d'un mode de vie qui privilégie l'échange et la mise en commun des biens et du savoir. L'artiste ne pense pas en individu isolé mais en membre actif d'une entreprise dont la réussite dépend pour l'essentiel de sa cohésion. Si l'artiste indépendant trouve sa force dans sa liberté d'individu, en marge des grands débats de société, le collectif a d'emblée une portée publique ²¹»

Cela nous montre que même si l'espace public implique une forme de partage de la création, il vient aussi d'un choix pour les Arts de la rue de revendiquer l'action

²⁰ « Pour : un imaginaire citoyen, cultures, territoires communs, création artistique », n°163 - la revue du Groupe de recherche pour l'éducation et la prospective, septembre 1999. Ed. GREP

²¹ « La vie d'artiste, Comment vivent et travaillent les artistes du spectacle vivant et de la musique dans les Bouches du Rhône ? ». Par Frederik Kahn, étude réalisée entre janvier et juin 2004 à la demande du conseil général des bouche du Rhône.

collective en opposition avec le courant d'individualisme qui circule dans la société contemporaine.

Enfin, pour ce même auteur, l'enjeu de cette entreprise collective réside dans la cohésion des choix artistiques face aux contraintes de mise en œuvre d'un projet artistique et culturel. Ainsi pour lui, « c'est sans doute dans le spectacle vivant que les interactions entre problématiques esthétiques et sociétales sont les plus criantes. La mise en œuvre d'une pièce de théâtre ou de danse croise de multiples niveaux de responsabilités artistiques (metteurs en scène ou chorégraphes, comédiens ou danseurs, écrivains, créateurs lumière, son, costumes, décors...), mais elle demande aussi tout un accompagnement technique, administratif, de production, de diffusion et de médiation, elle repose sur des stratégies d'échanges et de négociations avec de nombreux interlocuteurs qui, de près ou de loin, vont interagir sur cet acte artistique et ainsi le modifier. ²²»

Les compagnies doivent donc remettre sans cesse en question la façon dont elles vont pouvoir s'approprier cet espace et amener leurs spectacles dans la rue. Un spectacle de rue intègre en amont tout un processus de choix artistiques ou administratifs influencés par le lieu de représentation mais aussi par l'implication de toute l'équipe dans cette phase de préparation. Il faut aussi composer avec les imprévus de l'extérieur et notamment prendre en compte la question du public dans la manière de le rencontrer et de l'impliquer dans le spectacle.

b. Un rapport singulier avec le public

Rester flexible dans sa mise en scène et faire face aux imprévus de l'extérieur est un enjeu pour montrer au public que c'est à lui que l'on s'adresse et que s'il n'était pas là le spectacle n'existerait pas. La notion de public occupe une place importante dans la manière de composer et mettre en scène un spectacle de rue, il faut le provoquer ou du moins l'interpeller pour qu'il s'intéresse à ce qui se passe. Les Arts de la rue réinventent une relation entre l'art et le public qui doit être le plus large possible dans ses différences générationnelles, sociales, culturelles.

Dans cette optique d'interpellation et d'implication, on peut noter deux éléments importants stimulant cette relation particulière : la gratuité et l'implication directe du public au processus de création.

➤ **L'enjeu de la gratuité vis à vis du public**

Aux débuts des arts de la rue, investir l'espace public et aller à la rencontre d'un nouveau public conduisaient naturellement vers le choix de la gratuité. Cet élément fondateur pour les compagnies pionnières trouve sa raison d'être dans une des critiques faites au théâtre qui impose une sélection du public selon leurs aspirations et leurs moyens financiers.

²² « La vie d'artiste, comment vivent et travaillent les artistes du spectacle vivant et de la musique dans les Bouches du Rhône ? » Par Frederic Kahn, étude réalisée entre janvier et juin 2004 à la demande du Conseil Général des Bouches du Rhône

Comme le souligne Bruno Schoebelin directeur de la compagnie Ilotopie :

« Le théâtre, ce n'est pas un bâtiment, c'est une pratique. Au lieu de la laisser s'enfermer entre quatre murs, on a dit qu'elle était dans la rue. [...]. Moi je fais du théâtre pour rencontrer la société dans sa totalité. Je ne veux pas d'un public composé de cadres qui lisent Télérama ! La culture c'est ce qui fait tenir ensemble toute la société ! ²³».

De plus, la montée de la marchandisation des espaces publics donne à la gratuité une valeur protestataire. Le lien autrefois évident entre espace public et gratuité n'apparaît plus : les parcmètres poussent, les trottoirs sont envahis par les terrasses des cafés, chaque bien commun est réduit à son utilité économique.

La notion de gratuité est donc à contre courant de la tendance générale et beaucoup de compagnies résistent et refusent par exemple de jouer dans des festivals aux entrées payantes. D'autres encore comme Royal De Luxe, Générisk Vapeur ou Oposito ne laissent pas beaucoup le choix en concevant des spectacles capables de s'approprier une ville entière.

La gratuité attribuée aux spectacles de rue a une valeur universelle. Elle donne le choix au public de rester, partir, revenir... et permet ainsi de rassembler des populations très différentes en un seul public. Réunir des gens par des émotions (rires, pleurs, peurs...) est une façon de leur faire vivre une expérience commune qui constituera désormais un lien entre eux, c'est un moteur de cohésion sociale. Ils permettent aussi de retrouver un peu de chaleur humaine et de simplicité de l'échange dans un lieu commun, la rue, qui n'a plus que pour seule utilité de permettre le transit de la population.

➤ Son intégration dans le processus de création

Le deuxième élément important dans cette relation public/arts de la rue est le rôle donné au public dans la démarche artistique d'une compagnie.

« Le public est intégré dans le spectacle, il est actif car adopté dans une dynamique d'ensemble. Soit par ses déplacements, ses actions-interventions, ses émotions. Le public fait partie d'un véritable axe de réflexion durant le processus de création, en effet, comme le souligne Valérie Deronsier « le théâtre de rue ne s'inscrit pas dans la perspective d'un théâtre de recherche mais dans l'immédiateté de l'événement théâtral, de la confrontation directe à la réalité charnelle du public. Quelles que soient les idées, les pistes ou les orientations de travail explorées en répétitions, c'est toujours l'épreuve du public qui validera la proposition artistique²⁴»

En effet, les réactions du public peuvent intervenir sur la façon dont le spectacle va se dérouler, une part de liberté est donnée aux comédiens afin de captiver, de susciter l'attention du public par des jeux d'improvisations qui viennent lui rappeler que sans

²³ Revue Théâtre, dossier spécial Arts de la rue, juin/juillet 2005.

²⁴ In « Rue de la folie », la revue des arts et spectacles urbains, édition Hors Les Murs. N°6, octobre 1999 : « Ecriture de la rue_écriture pour la rue »

lui le spectacle ne serait pas le même. Il existe une part d'individualisation de l'événement, le public se sent concerné par ce qui se passe.

En amont de cette confrontation entre le public et la proposition artistique, beaucoup de compagnie intègrent dans leur phase de création des rendez-vous publics. Ils permettent de tester le comportement du public face à la nouvelle création et ainsi de l'adapter si nécessaire, les choix artistiques peuvent évoluer en fonction de la réception du public.

Pour synthétiser, nous pouvons dire que l'enjeu des Arts de la rue réside dans son dynamisme de création de par la diversité de ses spectacles et de sa présence éphémère. La rue offre de nombreuses possibilités au niveau de la scénographie, les spectacles peuvent être en déambulation, en fixe, les jauges sont variables, on peut avoir des petites formes comme des grandes... Cette diversité de l'offre artistique en adéquation avec le lieu où elle se déroule et le relationnel entretenu avec les publics, en font une pratique artistique particulière dotée d'une fonction sociale, replaçant ainsi au cœur de la société la création artistique.

Ce combat pour une culture populaire mais non dépourvue de sens artistique a rendu nécessaire la mise en place d'une politique concernée par les enjeux propres aux arts de la rue.

c. Une politique spécifique avec le 'Temps des Arts de la Rue' 2005-2006-2007

Selon l'enquête « Pratique culturelle des français » réalisée en 1997 par le ministère de la culture, 29% des français disent avoir assisté à un spectacle de rue contre 16% pour un spectacle au théâtre. Cette statistique montre l'importance de rayonnement que les Arts de la rue peuvent avoir auprès de la population.

Le dynamisme des Arts de la rue a permis à ce secteur de se trouver une place au sein des politiques culturelles, la recherche de nouveaux rapports entre artistes-public et territoire a mis en avant la nécessité de soutenir des projets nés d'une aventure citoyenne entre artistes, population, médiateur, financeurs. Les premières mesures spécifiques en faveur des Arts de la rue datent de 1993. Préparées par Alain Van Der Malières alors directeur du théâtre et des spectacles et Yves Deschamp, inspecteur en charge des arts de la rue depuis 1991, ses premières aides viennent soutenir l'aide à la création et à l'écriture des arts de la rue. En 1994, le premier centre national de création des Arts de la rue, Lieux Publics, est inauguré à Marseille et marque ainsi une nouvelle étape dans le développement de cet Art.

Fort d'une légitimité de plus en plus reconnue, les Arts de la rue se sont vu attribuer une politique de soutien spécifique avec la mise en place du « Temps des Arts de la rue » initié en 2004 par le Ministère de la Culture sur la période 2005-2007. Ce plan de soutien développé par un comité de pilotage a pour mission de mener des réflexions pour améliorer les outils d'aide à la création et à la diffusion des Arts de la rue.

En 2005, les principales actions se sont tournées vers les problématiques du soutien à la création, du développement de la diffusion, des formations pour les Arts de la rue et de l'élargissement des connaissances sur cette pratique.

L'aide à la création se traduit essentiellement à travers la désignation de neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue²⁵ dits CNAR chargés d'impulser une dynamique de création et de diffusion sur leur territoire. Un texte précisant les missions des CNAR notamment dans leur soutien aux créations a été élaboré, des actions y sont définies et des moyens supplémentaires alloués. Lieux Public, centre national de création a lui aussi été conforté dans ses moyens de production. Les CNAR deviennent donc avec le temps des Arts de la rue des lieux de résidence renforcés dans le but d'améliorer la qualité du soutien aux équipes artistiques. Les aides des CNAR se déclinent désormais sous la forme de deux types d'aides distinctes : l'aide au projet et le soutien au projet.

Cette différenciation permet de mieux apprécier l'importance du soutien qu'a reçu une compagnie et de le clarifier ... Lors des prochaines étapes de réflexion sur les CNAR il s'agira de « poursuivre l'augmentation des moyens de production leur garantissant une base économique solide et répondre à leur principale mission de soutien à la création ²⁶ » et donc à la présence de l'artiste dans la société.

La SACD a aussi initié avec le Ministère de la Culture et dans le cadre du Temps des Arts de la rue un nouveau dispositif d'aide appelé « Ecriture pour la rue ». Cet outil vise à améliorer la qualité de l'écriture pour l'espace public, c'est une aide qui vient accompagner le metteur en scène lors de sa période de réflexion.

Enfin au-delà de la restructuration du secteur notamment en matière de création, le Temps des Arts de la rue a aussi pour vocation de mettre en place des rendez-vous artistiques, débats, rencontres et colloques pour faire avancer le débat sur l'impact des Arts de la rue dans la société. Pour une profession qui a construit elle-même ses outils de diffusion et de création, le Temps des Arts de la rue est un moment attendu. Il vient reconnaître publiquement un travail effectué indépendamment des réseaux culturels habituels et encourager le développement d'un secteur en avenir.

Par les échanges qu'il crée et ses questionnements contemporains, l'Art offre à la société une vision singulière du monde qui l'entoure. Le soutien à la création artistique à travers la mise en œuvre de politiques culturelles permet de conserver une dynamique indispensable pour notre société.

De leur côté, les Arts de la rue ont acquis une légitimité plus solide,

« grâce à l'inventivité de leurs créations, à la générosité de leurs approches, leur philosophie de partage, les Arts de la rue ont su anticiper de nouveaux rapports aux populations qui replacent l'acte de création au cœur de la cité²⁷ » .

²⁵ L'Abattoir à Chalon Sur Saone, l'Atelier 231 à Sotteville les 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 Barthélémy, le Parapluie à Aurillac, les Pronomades à Encausse-Les-Thermes

²⁶ Bilan 2005, comité de pilotage du Temps des Arts de la rue.

²⁷ Yves Deschamps, in bilan d'étape 2005 du comité de pilotage du temps des arts de la rue.

Partie 2. Etude de cas de « La Rue est dans le pré », nouvelle création de la compagnie Artonik

Pour voir le jour, un spectacle implique un travail de préparation, puis un temps de conception ou production auxquels s'ajoutent bien d'autres forces que celles des metteurs en scène. Cette deuxième partie est l'occasion de comprendre concrètement comment l'on passe d'une volonté de créer une manifestation artistique, à sa production et sa diffusion sur un territoire. Tout d'abord, il s'agit de voir comment fonctionne la compagnie Artonik, quels sont ses droits et devoirs mais aussi ses volontés artistiques. Ensuite, nous aborderons le cas de la nouvelle création de la compagnie intitulée « La rue est dans le pré » à travers son cheminement artistique et administratif, mais aussi ses difficultés de mise en oeuvre.

1. Présentation de la compagnie

Pour mettre sur pied un projet artistique, chaque compagnie doit posséder une identité institutionnelle, dans la plupart des cas les compagnies d'Arts de la rue se présentent sous la forme d'une association de loi 1901. Il est aussi nécessaire de faire une demande de licence d'entrepreneur du spectacle conférant le droit d'organiser des manifestations accueillant du public. Dans notre cas, la compagnie bénéficie aussi d'un conventionnement, elle fait partie des trois compagnies de rue conventionnées en PACA avec Générrik Vapeur et Ilotopie, nous verrons que ce type de contrat engage la compagnie sur un certain nombre d'obligations. Après une présentation du cadre légal dans lequel se situe la compagnie il faudra aussi comprendre la 'ligne directrice' de ses projets artistiques.

a. Cadre de fonctionnement de la compagnie

➤ Forme juridique

L'association représente la forme juridique la plus simple et la plus utilisée pour monter une compagnie de rue. La loi du 1er juillet 1901 définit dans l'article premier l'association comme « *la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que le partage des bénéfices* »²⁸.

Cette forme juridique reste assez souple puisque seules la dénomination de l'association, son objet et son adresse sont obligatoires lors de sa création en préfecture.

Artonik a été créée en février 1992 par la rencontre de deux personnes, Caroline Selig et Alain Beauchet. Actuellement la compagnie emploie un total de 19 intermittents intervenant sur les différents spectacles²⁹ encore en tournée ou projets 'événementiels'. Artonik est implantée à la Friche Belle de Mai où elle dispose d'un bureau et un hangar de rangement.

²⁸ Sources : Guide annuaire du spectacle vivant 2005

²⁹ Dont : La Rue est dans le pré, Alice Station 2, 12 min chrono

Concernant ses ressources, son siège social se trouvant à Marseille, Artonik peut bénéficier d'aide au fonctionnement de la ville de Marseille, du département des Bouches du Rhône, de la région Provence Alpes Côte d'Azur mais aussi du Ministère de la Culture et de la Communication. Les marges sur les ventes précédentes de spectacles lui permettent d'assurer une partie d'autofinancement. Il existe aussi un système de cotisations pour les personnes voulant devenir membres de l'association mais cette ressource reste 'symbolique'.

L'association est constituée de trois organes : décisionnel avec l'assemblée générale, de fonctionnement avec le conseil d'administration et exécutif avec le bureau. Afin d'exercer l'activité artistique, les compagnies doivent respecter des modalités propres à la profession artistique et culturelle mais aussi des généralités du code du travail.

➤ **La licence d'entrepreneur du spectacle**

La licence d'entrepreneurs du spectacle s'applique « aux spectacles vivants produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la présentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération ». Cela représente une 'marque de professionnalisme', elle est délivrée pour une durée de trois ans. Elle différencie trois types d'activités :

- L'exploitation d'un lieu de spectacles
- la création et sa diffusion
- structures de diffusion

Les compagnies « entrepreneur de spectacle » ont l'obligation de posséder une licence attribuée par les DRAC. Celle-ci est nécessaire pour employer des intermittents mais aussi pour obtenir des subventions car elle donne l'assurance que la compagnie paie ses charges sociales et qu'elle travaille dans la légalité. Un décret et un arrêté du 29 juin 2000 et une circulaire du 13 juillet 2000³⁰ précisent les conditions.

Artonik possède une licence de la deuxième catégorie qui concerne les structures ayant « *la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique* ».

La délivrance de cette licence sous entend quelques obligations. Ainsi chaque support publicitaire doit faire mention du numéro de licence à l'exception des spectacles pour plus de 1500 personnes.

➤ **La convention collective**

Une convention collective a pour objectif d'adapter le code du travail aux spécificités des professions, elle est négociée avec les syndicats patronaux. Selon sa définition³¹ « elle a pour objectif de fixer l'ensemble des conditions d'emploi, de travail et de garanties sociales applicables aux salariés d'un secteur donné ». Il existe trois

³⁰ Sources : Guide annuaire du spectacle vivant 2005

³¹ Sources : Guide annuaire du spectacle vivant 2005

conventions applicables dans le secteur du spectacle vivant, toute organisation entrant dans un des champs d'application est tenue de la respecter.

En ce qui concerne la compagnie Artonik, elle est dépendante de la « convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles ». Négociée par le SYNDEAC³² elle s'applique « à toutes les entreprises artistiques et culturelles de droit privé ou de droit public, quel que soit leur statut, subventionnées directement par l'Etat ou les collectivités, dont l'activité principale est la création, la production ou le diffusion de spectacles vivants. Elle s'applique à tout le personnel de ces entreprises (artistique, technique et administratif) ³³».

On y retrouve aussi les modalités du droit syndical ou encore le règlement intérieur qui définit le fonctionnement propre à la compagnie.

➤ Les obligations administratives

L'emploi de personnel implique le respect de règles communes à la profession. L'emploi fait l'objet d'une déclaration auprès de l'inspection du travail et d'une adhésion aux organismes sociaux : l'Urssaf, l'Assedic, la médecine du travail, la caisse de retraite complémentaire : Audiens, le fond de formation professionnelle continue : Afdas, la Caisse des congés spectacles ou encore le Fonds National d'Activités Sociales. Chaque personne employée fait l'objet d'une déclaration unique d'embauche qui est précédée d'une déclaration préalable à l'embauche.

b. le conventionnement et ses obligations

Le conventionnement est accordé aux compagnies dont « le rayonnement national, la régularité professionnelle et les capacités de recherche, de création, de diffusion sont régulièrement soulignés par le comité d'experts ». La Cie Artonik est conventionnée depuis 2003 ce qui confère à la compagnie la garantie d'une certaine stabilité financière et une possibilité de projection vers l'avenir accrue en terme de développement.

Le conventionnement se base sur un projet artistique clairement défini et sur des critères d'acceptabilité :

- qualité de parcours et de recherches artistiques ;
- professionnalisme de la gestion ;
- implication d'autres partenaires publics ;
- étendue du public concerné et du volume d'activité.

De plus, le projet artistique doit être lié à un cahier des charges qui doit comporter les éléments suivants :

- une définition du projet de la compagnie ;
- un rapport au public construit ;
- engagement à respecter la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant ;

³² Syndicat National Des Entreprises Artistiques et Culturelles

³³ Sources : Guide annuaire du spectacle vivant 2005

- au cours de la période de conventionnement la compagnie doit effectuer au moins deux créations et quatre-vingt représentations.

A la fin de la période de conventionnement il est effectué un 'bilan contradictoire' entre la DRAC et la compagnie examinant le volume d'activité, le professionnalisme, la gestion et l'audience. Si le renouvellement est approuvé par le comité d'experts et l'inspecteur de la création et des enseignements artistiques, la compagnie reçoit un avis trois mois avant l'expiration de la période soutenue. En cas d'avis défavorable, il est possible pour la compagnie de recevoir l'année suivante une aide de 'sortie de convention'.

Le conventionnement comporte un élément important concernant la création. Il nécessite en effet de créer au minimum deux spectacles sur une période de trois ans. C'est un point déterminant qui peut parfois représenter une forte contrainte pour la compagnie.

La nouvelle période de conventionnement d'Artonik recouvre les années 2006-2007-2008. Sur cette période, deux spectacles ont abouti et la compagnie a joué trois spectacles différents.

c. la démarche artistique de la compagnie

La compagnie est née de la rencontre de deux personnes qui sont aujourd'hui metteurs en scène : Caroline Selig et Alain Beauchet. A l'origine basée à Aix en Provence, la compagnie Artonik s'installe en 1994 à la Friche Belle de Mai, lieu important de la vie culturelle marseillaise.

A partir de ce lieu et des ambitions artistiques de ces deux personnes la compagnie va petit à petit prendre forme en basant notamment ses créations sur « *l'observation du comportement humain dans les lieux publics, une curiosité aiguë pour les petits riens ordinaires* ³⁴ ». La démarche artistique de la compagnie n'est pas complètement figée, et a évolué au fil des créations.

A l'origine, Alain Beauchet et Caroline Selig étaient essentiellement tournés vers la mise en place d'installation plastiques, « *petit à petit on a voulu apporter une dimension théâtrale pour faire vivre nos objets* ³⁵ ». La volonté de faire travailler un collectif de comédiens est aussi apparue essentielle, le spectacle « *l'Homme en Friche* » en 1997 a marqué un tournant dans le développement artistique de la compagnie associant pour la première fois installation plastique, gestes « danse » et vidéos. Le sens du travail est ainsi donné : « *comment travailler l'image avec de l'humain comme matière ?* ».

Ses différents spectacles se jouent exclusivement dans la rue, selon Alain Beauchet cette utilisation de l'espace public peut prendre la forme d'une revendication avec notamment la gratuité et la détermination pour ne pas s'adresser qu'à un 'public d'abonnés'. Il existe aussi une certaine volonté de laisser des traces dans le quotidien

³⁴ source : site Internet de la compagnie www.artonik.lafriche.org

³⁵ propos recueillis lors d'une rencontre avec Caroline Selig et Alain Beauchet à la Friche Belle de Mai le 22 août.

des gens, de faire vivre des moments collectifs et inédits. La rue représente aussi une grande source d'inspiration, elle est ouverte à une multitude de propositions.

La compagnie a donc opté pour une dimension pluridisciplinaire, elle combine ainsi dans ses spectacles danse, théâtre, et arts plastiques créant ainsi « *un théâtre d'images et de gestes chorégraphiés* ». L'environnement sonore donné aux différents spectacles est aussi un élément caractéristique de la compagnie qui propose ainsi son propre style musical à chaque création.

Artonik est une compagnie ayant fait sa place dans l'environnement des arts de la rue mais aussi auprès des partenaires institutionnels, ce qui lui permet de développer des projets artistiquement et administrativement solides. L'objet de notre prochaine partie sera d'étudier le parcours artistique et administratif de la création du spectacle « *La rue est dans le pré* ».

2. Chronologie' de la création de son nouveau spectacle : de la réflexion à la diffusion

Tout débute en 2005 par l'envie des deux metteurs en scène de poser la question du temps de travail, des congés payés et de relater ces événements par différentes périodes marquantes de la société.

Une phase de réflexion, de rencontre avec les producteurs, et de recherche du concept de « *La rue est dans le pré* » va précéder la période de création ou de production qui débute concrètement en septembre 2005. Le travail de traduction du concept en spectacle commence, ils sont répartis selon plusieurs temps de recherches artistiques lors de résidences de création et d'essais publics pour aboutir enfin sur la programmation du spectacle en été 2006.

a. Le concept du spectacle

Plusieurs éléments déclencheurs ont été à l'origine de la volonté de créer ce nouveau spectacle « *La rue est dans le pré* » sur le thème des vacances. Il y a tout d'abord le rapport aux congés payés qui s'est établi, l'anniversaire des 60 ans étant fêtés en cette année cela peut donner au spectacle une bonne impulsion dans sa première année de présentation. Ensuite, il y a aussi la volonté des deux metteurs en scène de créer une forme plus légère et gaie que ses précédents spectacles, tout en apportant un sens et du propos à cette histoire mais aussi d'utiliser plus les ressorts de la rue. Petit à petit, le concept du spectacle se développe :

« Pour sa nouvelle création, Artonik part en vacances dans une rue et convie le public à se la couler douce le temps d'un pique-nique sur gazon synthétique. Cette coulée verte de soixante mètres de long, réelle fracture dans l'environnement urbain, est une invitation à l'indolence, un espace de détente dans la ville³⁶ ».

³⁶ Source : plaquette de communication du spectacle « *La rue est dans le pré* ».

Dans ce nouveau spectacle, les artistes invitent le public à pique-niquer sur une grande installation de pelouse synthétique. Des nappes sont disposées sur la pelouse, un décor de piques à pastèques accompagne cette scénographie aux airs de vacances.

Un fond sonore apparaît, il nous fait entendre un discours de Jean Pierre Raffarin sur le temps de travail, l'avènement des 35 heures devant marquer une accentuation de cette société de loisirs. Les comédiens en vêtement de travail débarquent sur la rue, chacun y va de son histoire et c'est le début des vacances. Chaque acteur ôte sa tenue de travail pour revêtir le costume de son personnage, représentatif d'une époque notable de l'histoire de la société.

Cinq modules sont ainsi répartis sur le gazon synthétique et présentent à chaque groupe de public « un travail de gestes chorégraphiés, ils explorent des attitudes, des postures improbables et décalées, dans un univers proche de Jacques Tati, Chaplin ou Tex Avery ». Une recherche documentaire sur les comportements, habitudes vestimentaires et loisirs de l'époque a été faite pour chaque groupe, un thème dominant a ainsi été choisi pour chacune des périodes :

- années 1950 : avènement d'un temps pour soi, la troisième semaine de congés payés est accordée aux ouvriers de Renault en France, un duo d'acteurs relate les événements des grands départs en vacances et l'engouement pour les événements sportifs.
- années 60 : libération de la femme, la mode. C'est le début des revendications féministes, mais aussi une réelle évolution dans la manière de voir le corps de la femme. La mode fait son apparition et vient bousculer les « biens penseurs ».
- années 60 : conflits et révoltes, la musique. Le duo de danseurs de style hippies retranscrit cette période où l'on prône la paix et la liberté sur fond de musique revendicatrice d'un monde meilleur.
- années 60/70 : la conquête de l'espace. Un homme grenouille nous rappelle avec simplicité et humour les espoirs portés à l'époque par la conquête de l'espace. On s'y voyait déjà en vacances sur mars, le décalage est grand !
- années 70 : la libération sexuelle et le cinéma. Ce trio « ambiance disco » nous dévoile les désirs cachés des hommes et des femmes. C'est aussi la découverte au cinéma des films érotiques, voire pornographiques et toutes ces questionnements sur leur légitimité.

Chaque module dispose de son système de son pour faire partager au public des archives radiophoniques de l'Institut National de l'Audiovisuel relatant leurs périodes. Pour cela, un travail important de recherches et de sélection de ces archives a été effectué par Alain Beauchet en partenariat avec l'Institut National de l'Audiovisuel et ce dès octobre 2005. Les différents sons sélectionnés ont ensuite été retouchés et montés selon différents thèmes.

Les cinq modules sont présentés simultanément, les transitions sont construites de façon à impliquer le public par des séances collectives de gymnastique, de danse ou jeu de ballons.

« “La rue est dans le pré” pose des instantanés, cartes postales à boire, à manger et à vivre ensemble. »

En parallèle de cette mise en œuvre artistique qui gagne progressivement en maturité, il faut aussi noter l'importance du travail administratif qui correspond au côté managérial d'un projet artistique. Un budget prévisionnel de production doit être monté au fur et à mesure des réponses positives de partenaires au projet, on doit pouvoir faire une première évaluation des besoins de financement. Cette première étape est nécessaire afin de, par exemple, faire des demandes de subventions qui requièrent le maximum d'informations. Il faut aussi pouvoir élaborer un calendrier prévisionnel des périodes de résidences envisagées, des essais publics et des possibles propositions d'achat du spectacle.

b. La phase de production

La période de réflexion laisse place à celle de la production qui se décline selon trois types de fonctions qui sont :

➤ **La réalisation artistique**

Le concept étant en place il faut constituer une équipe artistique. En septembre 2005 fut organisée une audition pour compléter l'équipe déjà présente chez Artonik. Six nouvelles personnes ont ainsi été recrutées.

Le travail de recherches dans l'interprétation de chacun des personnages se poursuit jusqu'à une première résidence de création établie dans les locaux de la compagnie à la Friche Belle de Mai. Cette première recherche permet à chaque module de s'approprier son histoire et de rechercher une gestuelle en accord avec les archives radiophoniques utilisées.

La base du travail artistique est ainsi posée, il appartient à chacun de développer son personnage sous l'œil externe des metteurs en scène, Alain et Caroline.

➤ **La réalisation technique :**

La partie « technique » du spectacle concerne tous les accessoires complémentaires au travail des comédiens. Il s'agit donc du montage sonore, des éléments de la scénographie mais aussi de la réalisation des costumes.

Le montage son est effectué par Alain alors que la construction des accessoires du décors et le choix des costumes ont été confiés à des intervenants externes. Un travail d'échanges entre ces intervenants et l'équipe artistique s'est effectué afin de mettre en concordance les souhaits artistiques et les réalisations.

Cette phase doit pouvoir aboutir à la réalisation d'une fiche technique qui doit mettre en évidence les demandes techniques dont le spectacle aura besoin pour se produire dans les bonnes conditions.

➤ **La phase 'managériale'**

Cette fonction consiste en plusieurs tâches, tout d'abord, poursuivre la communication et commencer à communiquer sur la création de la compagnie auprès des partenaires potentiels.

Il faut aussi avoir une idée précise des aides dont va pouvoir bénéficier la compagnie. Tout d'abord auprès des organisations publiques mais aussi auprès des coproducteurs.

Pour sa part, Artonik a bénéficié :

- D'une aide au projet de 15 000€ du Conseil Régional de Provence-Alpes-Cotes-D'Azur et du Conseil Général ;
- D'une aide à la résidence de production de 19 000 € de la DMDTS ;
- Et des aides de co-producteurs, le Fourneau, des Ateliers Frappaz et Lieux Publics pour une résidence de création suivi d'essai public et du Moulin Fondu pour une aide au montage de production et achat du spectacle en 2007.

Le budget de production s'élève à la hauteur de 169 778 €. Budget qui n'est actuellement pas 'bouclé' imposant notamment aux metteurs en scène de faire quelques impasses sur leurs souhaits artistiques.

c. La finition et la recherche de programmeurs

Cette dernière phase qui précède l'exploitation du spectacle à proprement parler, se compose de trois phases, l'une marque le tournant entre la période de création et celle de diffusion effective auxquelles on peut ajouter une phase de réflexion sur l'avenir du spectacle et ses possibles adaptations aux demandes formulées par les programmeurs.

➤ **'Le premier pas' vers la diffusion = sortie de fabrique**

Comme cité précédemment, cette nouvelle création de la compagnie Artonik est accompagnée par deux co-producteurs sous la forme de résidence de création suivie d'une présentation du spectacle au public. Ce que l'on peut aussi appeler 'sortie de fabrique' représente des étapes importantes dans la construction d'un spectacle. Elles permettent un premier échange avec un public, et mettent en avant des aspects de la mise en scène inappropriés aux réactions ou comportements que peuvent avoir les spectateurs. Elles sont aussi un moyen de tester pour la première fois le spectacle en situation réelle ; répéter dans un lieu et jouer dehors demande un temps d'adaptation pour les comédiens et la mise en place technique du spectacle comme le son particulièrement présent dans « *la rue est dans le pré* ».

Le 6 mai, Artonik a ainsi pu tester pour la première fois son installation scénographique et son concept particulier du 'pique-nique'. Ceci a pu se faire dans le cadre du dispositif élaboré par Lieux Publics et la ville d'Aubagne « Art-Rue-Essai ». Les retours du public composé de nombreux professionnels des Arts de la rue ont plutôt été optimistes sur l'avenir de « La rue est dans le pré » tout en mettant en évidence des problèmes liés notamment au son trop atténué. Ce premier contact a tout de même permis à la compagnie de se conforter dans ses choix artistiques et dans le concept « nouveau » du spectacle.

La deuxième impulsion pour compléter cette création a été donnée au Fourneau, Centre National des Arts de la rue à Brest. Deux semaines de résidence au mois de juin ont permis aux comédiens d'améliorer dans de bonnes conditions leur jeu, ces périodes de vie commune sont aussi le moment de constituer une équipe soudée autour du projet et qui aura à cœur de le présenter. Cette résidence a été suivie de deux tests publics dans la ville de Brest représentant la fin d'une période de répétitions pour se tourner vers son partage avec le public.

En parallèle de cette partie artistique, nous retrouvons aussi tout le suivi administratif concernant notamment l'emploi des intermittents mais aussi le début de la communication 'officielle' sur la création. Les premières photos de représentations ont permis d'éditer une première plaquette de présentation mettant en avant le projet artistique, son concept, ses idées, sa forme. Une revue presse peut déjà accompagner ce dossier qui est transmis aux programmeurs susceptibles d'être intéressés. Artonik dispose aussi d'un site Internet sur lequel une vidéo et des informations sont proposées.

➤ **Les 1ère diffusions : Draguignan et Morlaix**

Le spectacle a été présenté pour la première fois dans le cadre d'une programmation officielle le 7 juillet à Draguignan pour le festival « Théâtre en Dracénie ». Cette présentation s'est relativement bien passée et le public a répondu présent, néanmoins quelques imprévus ont révélé des incertitudes dont les comédiens n'avaient pu jusque ici évaluer les conséquences. Les déplacements des comédiens entre les différentes zones n'ont pas pu être respectés soulevant la nécessité de clarifier ses scènes de transition qui doivent absolument soutenir l'attention du public et ne pas dérouter les comédiens.

Le spectacle fut ensuite joué en Bretagne, dans la continuité de l'aide du Fourneau, Centre National des Arts de la Rue. Il a ainsi été présenté les 7,8 et 9 août dans le cadre du Festival des Arts de la Rue de Morlaix. La première présentation a pris les allures 'de reprise', les comédiens n'ayant pas eu l'occasion de répéter le spectacle auparavant. Le concept et la scénographie ont encore prouvé leur pertinence devant la bonne réactivité du public quant à cette proposition artistique. La deuxième représentation a donné un nouvel élan au spectacle, l'équipe a commencé à sentir la force qu'elle pouvait dégager avec cette proposition, il manquait néanmoins encore une étape qui permette d'accorder le jeu des comédiens sur les modules, les transitions et leur présence dans la scénographie. La troisième présentation a permis

de concrétiser les effets de la deuxième présentation et de proposer un spectacle abouti mettant en avant un travail collectif et engagé.

➤ **Avenir du spectacle**

Suite à ces premières représentations, la recherche de programmeurs va continuer, notamment par l'intermédiaire des festivals comme celui d'Aurillac qui propose aux professionnels des rencontres et présentations de projets. La plaquette de communication définitive est établie.

En ce qui concerne « La rue est dans le pré », la compagnie a aussi pensé à proposer des formes plus légères ne comprenant pas la totalité des modules proposés. Cette proposition permettra notamment au festival Marseillais « Petit Art Petit » et à l'association de l'AACS à Martigues de programmer le spectacle renommé « *Déjeuner sur herbe* » au mois de septembre 2006.

Une nouvelle période de résidence est prévue en 2007 aux ateliers Frappaz à Villeurbanne. Initialement prévu en 2006, cette résidence sera l'occasion pour la compagnie de faire évoluer son spectacle et d'y ajouter des éléments, une installation plastique en hauteur est ainsi en réflexion pour accompagner la scénographie déjà présente. Cette résidence prend la forme d'une reprise des travaux pour remettre dans le bain les comédiens en vue de la période 2007.

Ce nouveau projet de la compagnie s'est dans sa globalité bien déroulé selon un processus de création « *rapide* » et linéaire. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il a été facile à mettre en œuvre. En effet, malgré un développement certain du secteur des arts de la rue ayant trouvé une certaine légitimité de ses actions et leurs impacts sur un territoire, il existe des difficultés de mise en œuvre de cette reconnaissance dans la réalité. Travailler dans le spectacle vivant demande beaucoup de patience mais aussi de faire face à un certain nombre de barrières inhérentes au monde artistique.

3. Les difficultés rencontrées

Le processus de création bien qu'ayant effectivement abouti à la présentation du spectacle, a connu certaines difficultés prévisibles inséparables du monde artistique mais aussi des imprévus venant perturber le déroulement de la création.

a. la gestion difficile du statut intermittent

Les arts de la rue et le fonctionnement des compagnies sont fortement dépendants du régime de l'intermittence, de ses avantages mais aussi de ses difficultés.

➤ **La contrainte logistique**

Une première difficulté concerne la logistique importante pour gérer la disponibilité des comédiens qui émargent tous sur plusieurs compagnies. Les calendriers de chaque compagnie ne sont que des prévisionnels, les comédiens doivent gérer leur emploi du temps pour être sûrs de ne pas contraindre la diffusion des spectacles dans lesquels ils jouent. Pour la compagnie, il s'agit d'être certaine que chacun est

disponible, de faire en sorte de respecter le calendrier prévisionnel même si celui-ci ne dépend pas seulement de la bonne volonté de la compagnie. Pour le spectacle « La rue est dans le pré », des dates ont pu être annoncées pour le mois de septembre, mais celles-ci ne sont pas encore 'officielles' et sont susceptibles d'être annulées ou reportées au dernier moment. Les comédiens peuvent se retrouver dans des situations où ils bloquent des dates sur le mois de septembre et refusent de jouer avec une autre compagnie. Si le spectacle d'Artonik est finalement annulé ou reporté les comédiens perdent des contrats. Le planning de diffusion d'un spectacle et d'une équipe dépend donc également de choix individuels. Artonik peut ainsi être contraint à annuler des dates si des comédiens se sont engagés avec une autre compagnie. En toute logique, la diffusion d'un spectacle devrait être prévue longtemps à l'avance pour que tout le monde puisse s'organiser convenablement, mais dans la réalité, les décisions se prennent au dernier moment, le secteur des arts de la rue souffre d'une instabilité pouvant lui nuire à n'importe quel moment soit par des reports, des annulations ou des indisponibilités. La réforme de 2003 sur le régime l'intermittence a accentué cet effet, en réduisant la période durant laquelle les intermittents doivent conclure leurs contrats, elle les a lancés dans une course aux cachets, augmentant encore le nombre de compagnies avec lesquelles ils ont besoin de jouer.

➤ **La contrainte géographique**

En plus des problèmes de planning, le régime de l'intermittence implique aussi un rapport différent avec les déplacements géographiques. La particularité du monde artistique peut aussi venir du fait que les comédiens ne se rendent pas tous les jours sur leur lieu de travail, ils sont ainsi susceptibles d'habiter dans des régions différentes.

Dans le cas de « *La rue est dans le pré* », deux comédiennes habitent dans la région parisienne, un comédien à côté de Toulouse, les autres comédiens sont tous plus ou moins proches de Marseille. Cette particularité implique une gestion de tournée importante, à chaque représentation il faut gérer individuellement les déplacements pour les comédiens se rendant sur les lieux des spectacles. En plus de peser sur le travail administratif et logistique, ceci aggrave considérablement les frais de transport en constante augmentation, et s'impose de plus en plus comme un paramètre déterminant dans la diffusion d'un spectacle.

➤ **La contrainte salariale**

Malgré un statut intermittent adapté aux contraintes budgétaires et à une réduction maximale des coûts du travail, il existe des difficultés pour assurer le coût de la masse salariale. La période de création précédant celle d'exploitation du spectacle, la compagnie est limitée dans sa capacité à remplir ses obligations salariales. Elle doit pouvoir intégrer à son projet un collectif de personnes qui s'impliquent dans une aventure dont ils ne savent si elle va pouvoir réussir à compenser financièrement leurs efforts.

Cette faiblesse déjà ressentie s'est accentuée avec la réforme de 2003 sur le régime intermittent, en effet depuis son entrée en vigueur en 2004, les compagnies ont obligation de rémunérer l'intégralité des jours de répétitions. Cette loi est pratiquement venue doubler la masse salariale initialement utilisée en phase de création. Sans augmentation des ressources financières les compagnies se retrouvent confrontées à un problème de fonctionnement et doivent revoir leur façon de construire le budget de leur création. La réforme de 2003 n'a pas seulement touché au statut d'individus mais aussi eu un impact fort dans le fonctionnement de chacune des compagnies.

La forte dépendance des compagnies d'arts de la rue au régime de l'intermittence et tous ces effets sur la gestion du temps, de l'espace et de la masse salariale mettent à mal les projets artistiques. Pour le cas de « La rue est dans le pré » cela s'est particulièrement senti lors de l'organisation des déplacements et du calendrier. Artonik a dû faire plus avec moins, tout en sauvegardant un projet de création artistiquement volumineux.

b. la fragilité financière de ses possibles partenaires

A la fragilité financière des compagnies, il faut aussi ajouter la fragilité de ses partenaires. Cette fragilité concerne aussi bien le manque de moyens humains, financiers et matériels que le manque de contrôle des paramètres externes inhérents à l'organisation d'un projet artistique. « La rue est dans le pré » a dû, durant sa phase de création, faire face à trois types d'imprévus.

➤ **Reports : AACS Martigues**

Le 4 juin était prévue une présentation publique du concept du spectacle dans le cadre des 20 ans de l'AACS de Martigues. Manifestation qui a dû être reportée au dernier moment du fait des conditions climatiques défavorables ; la décision a été prise par le préfet de ne pas autoriser l'organisation de la manifestation 2 jours avant la date pour cause de vent. Les bonnes relations entretenues par la compagnie avec la ville de Martigues ont tout de même permis de reporter cet événement au mois de septembre prochain. Ce report a eu pour conséquence le blocage d'une équipe artistique sur une période de préparation 'inutile' puisque que l'on n'a pas pu voir aboutir ce projet. Cela a aussi ralenti l'avancée de la création puisque cette représentation devait constituer une nouvelle étape de travail.

➤ **Incertitude jusqu'au bout :**

Dès le début de la phase de production du projet de la nouvelle création d'Artonik, des contacts avaient été établis avec les Ateliers Frappaz situés à Villeurbanne. A l'époque, une co-production sous la forme de résidence de création d'une semaine avait été programmée au mois de juillet.

Artistiquement cette résidence devait permettre de poursuivre la recherche et d'améliorer l'ensemble du déroulement du spectacle. Elle aurait aussi pu donner une impulsion au projet car ce soutien supplémentaire aurait accentué la confiance des professionnels sur cette création.

Malgré des contacts avancés avec la structure Frappaz, il a été décidé 10 jours avant du report de la résidence. Artonik n'a pu bénéficier de ce nouveau temps de travail, pour compenser cette 'perte' une plus courte résidence a été improvisée dans les bâtiments de la Friche Belle de Mai à Marseille. Un effort financier supplémentaire de 9900 € a dû être pris en charge par la compagnie mais cela a permis de préserver la continuité du travail artistique indispensable pour faire aboutir le projet dans les temps.

➤ **Des coûts des transports de plus en plus contraignants**

La difficulté rencontrée lors de cette création fut la gestion des coûts des transports. En plus de la prise en charge des déplacements des comédiens, il faut s'occuper du matériel. Dans « La rue est dans le pré », deux camions de 8m³ sont nécessaires. Lors de la résidence sur Brest, cela a constitué une charge supplémentaire importante qui a dû être en partie prise en charge par la compagnie. En effet, l'accumulation des coûts de location, de péages, d'essence, de prise en charge des conducteurs sur deux jours, a représenté un total de 4 400 €, montant sous évalué dans le budget prévisionnel de la résidence.

Les frais de transports peuvent représenter une barrière à la vente d'un spectacle. La stratégie de diffusion de « La rue est dans le pré » doit pouvoir prendre en compte cette contrainte financière qui peut être problématique pour certains producteurs.

c. Une gestion prévisionnelle complexe

Au sein d'une compagnie d'arts de la rue, le budget est un outil permettant d'ajuster les souhaits artistiques avec les ressources financières dont dispose la compagnie. Il présente une traduction financière du projet artistique et permet de mettre en place une stratégie de financement avec ses partenaires lors de la construction administrative du projet.

➤ **Un outil décisif**

Il permet de ventiler les différents financements selon leur nature sur les différents postes de dépenses. Un budget prévisionnel permet d'anticiper la part des différentes ressources disponibles, de les répartir et si nécessaire de réajuster le niveau de dépense suivant que le projet comporte ou non des risques.

C'est aussi un outil important pour les demandes de subventions. En effet, c'est un instrument qui permet de mettre en évidence les différentes activités de la compagnie et de comprendre comment seront utilisés les fonds perçus pour la réalisation du projet, il permet ainsi de justifier les besoins financiers de la compagnie.

Pour l'avenir il permettra de comparer le prévisionnel avec le réel et ainsi aider la compagnie à mieux se gérer en révisant des manières de fonctionner si l'écart est élevé.

Cependant, dans le domaine du spectacle vivant et plus particulièrement celui des Arts de la rue, gérer le budget prévisionnel n'est pas une tâche facile. Un certain

nombre de paramètres limite la certitude des prévisions, le domaine artistique demande de savoir naviguer dans l'incertitude. Plusieurs raisons peuvent être mises en avant.

➤ **Une part de dépenses imprévisibles**

Lors d'une période de création, même si le concept du spectacle est en tête, tous les besoins artistiques n'ont pas encore été déterminés et évalués. En effet, la construction du spectacle représente encore une période de recherches au fil de laquelle de nouveaux besoins peuvent apparaître. Dans le cas de « La rue est dans le pré » il a été nécessaire de faire appel à un second régisseur venant ainsi modifier en conséquence la masse salariale initialement prévue.

➤ **Incertitude de diffusion et flexibilité administrative**

Il existe un très faible nombre de diffuseurs achetant des spectacles sans les avoir vus. Cela peut paraître normal mais pour une compagnie de rue cela complique très fortement sa projection dans l'avenir et sa stabilité financière. En effet, créer un spectacle sans même savoir s'il va être vendu signifie qu'à chaque création la compagnie doit investir des dépenses pour lesquelles le retour sur investissements reste très incertain et éloigné dans le temps. Cette prise de risque inhérente à un projet artistique participe aussi à la fragilité sensible des compagnie de rue.

C'est un aspect qui n'engage pas seulement l'administrateur mais toute l'équipe artistique qui s'investit toute entière dans l'élaboration du projet tant au niveau humain qu'au niveau de ses compétences. Il est donc important de se constituer un réseau fort de partenaires et d'avoir des soutiens avant même de commencer la production et de porter à ce moment la communication sur la démarche et les ambitions artistiques que veut atteindre le projet.

Un travail humain important est aussi impliqué par ce travail de gestion du budget, alors que l'administrateur a « les pieds dans la réalité » le créateur suit son inventivité. Mener une gestion trop restrictive face à la forte incertitude de diffusion pourrait influencer la partie artistique et faire perdre au projet sa « valeur ajoutée », il faut donc savoir mettre en place une gestion administrative flexible qui trouve un équilibre entre les besoins financiers et les souhaits artistiques à l'origine du projet sans remettre en cause sa survie.

La mise en œuvre d'un tel projet ne répond pas seulement à des exigences artistiques mais aussi à des nécessités induites par le statut intermittent, l'instabilité des partenaires et la gestion budgétaire 'imprévisible'. Le travail artistique est soumis à des pressions externes, tout l'enjeu d'un tel projet consiste à protéger au mieux sa raison d'être par un management adapté et ne pas tomber dans des logiques d'efficacité économique qui le dénatureraient .

Partie 3. Limites et perspectives pour la création artistique

La culture est aujourd'hui devenue un enjeu majeur pour les hommes politiques. Organiser un événement culturel, au delà de l'enjeu artistique, c'est être confronté à de multiples intérêts qui tendent à prendre le dessus sur l'acte de création en lui-même. Mais face à ce développement florissant notamment pour les arts de la rue, la puissance publique a du mal à trouver les moyens de répondre aux demandes.

La France se retrouve aujourd'hui confronté à une problématique de diffusion insuffisante pour faire vivre les créations. D'autres voies doivent être trouvées, l'une d'elles, le mécénat, commence à faire son apparition, permettant ainsi une ouverture aux modes de financement traditionnel de la culture.

1. Les dérives d'une 'dépendance' institutionnelle

La culture apparaît de plus en plus comme un stimulant de l'attractivité touristique ou économique d'un territoire nous amenant donc à nous poser la question du statut de l'artiste, est-il au service des politiques ou possède-t-il effectivement les moyens de créer librement ?

Existe-t-il une instrumentalisation des artistes qui seraient utilisés non pas pour leur valeur artistique mais pour répondre à des enjeux politiques, sociaux ou encore économiques ?

a. Les attentes des commanditaires, entre animation et culture

La première question à soulever lorsque l'on parle de création est la part d'autonomie que possèdent les artistes lorsqu'ils mettent en œuvre un projet.

Lutter contre la fracture sociale, engendrer des retombées économiques, médiatiser la politique municipale, attirer des touristes sont d'autant d'éléments qui peuvent faire valoir une vision 'utilitariste' d'une programmation artistique. Le spectacle qui attirera le plus de monde devient la priorité première de certaines manifestations, en occultant l'impact artistique et social qu'il pourrait avoir.

Certains artistes deviennent des opérateurs culturels plutôt que des créateurs venant ainsi modifier le rôle que l'on a pu attribuer jusqu'ici à l'artiste.

Il est important de pouvoir faire la différence entre la fonction de l'animation sociale et culturelle et celle de l'Art, réduire l'art à sa simple utilité sociale ou ses retombées économiques ouvre les portes d'un marché de l'animation plutôt qu'un espace de rencontre entre les créateurs et un public.

L'artistique ne doit pas seulement être un élément complémentaire d'un projet culturel, il en est l'essence, et ce d'autant plus que les arts de la rue ont la volonté de surprendre, mais aussi de provoquer le public « chez lui », un projet ne doit pas se limiter au simple divertissement mais doit générer du sens.

Comme le souligne Jean Marie Songy, directeur du festival d'Aurillac, il existe une sorte de confusion sur le rôle des Arts de la rue :

« Les artistes de rue ne sont pas là pour faire la fête, ils donnent des spectacles à voir et si tout se passe bien, la fête existe. Il y a une sorte d'évidence pour certaines collectivités à faire appel au spectacle de rue parce qu'il y a une visibilité immédiate, une capacité à mobiliser et à occuper les territoires quels qu'ils soient. Les gens bougent, se réunissent sur une place, regardent un spectacle, rient, s'étonnent... Le théâtre de rue a peut être oublié que l'on peut aussi pleurer, avoir peur, s'interroger devant une oeuvre. C'est une émotion collective certainement moins recherchée mais elle fait aussi partie de la vie ³⁷».

Le développement des manifestations d'Arts de la rue tout azimuts pose des problèmes de sens et de réflexion sur leurs actions, bien qu'il soit important de souligner les apports que peut générer cette forme artistique sur un territoire il est aussi indispensable de mettre en avant la valeur artistique d'un projet.

b. Le 'formatage' des créations par le marché

Le principal danger résultant de cette dérive vers l'animation est l'uniformisation des demandes culturelles venant influencer l'imagination des artistes et ainsi formater leur processus de création. Limitant leur créativité, les artistes se retrouvent en position de faiblesse face aux multiples enjeux dont relève leur activité.

L'artiste a de moins en moins le temps d'expérimenter, d'explorer et construire son projet et il se retrouve de plus en plus soumis à une contrainte d'efficacité dont on a du mal à définir les contours lorsqu'il s'agit de l'art.

A l'origine, les outils d'aide à la création sont censés garantir aux compagnies une autonomie artistique. En leur donnant les moyens de créer on offre à une compagnie la possibilité de mener ses activités en liberté. En théorie cela marche, mais la réalité a révélé des limites à cette autonomie, les politiques culturelles successives ont favorisé l'apparition d'un « marché institutionnel » avec ses codes et valeurs.

Les contraintes de formes et de fonds sous entendues par l'octroi de subventions ont tendance à promouvoir des spectacles se présentant sous une forme d'animation, et donc à mieux considérer l'impact territorial des présentations au détriment de réflexion artistique et esthétique soutenue.

Les critères imposés par le cadre institutionnel obligent les compagnies à une certaine 'ligne de conduite' et poursuite d'objectifs pouvant influencer son processus de création.

La liberté de création est fragile et doit être protégée, même si cette liberté est relativement préservée dans un pays comme la France il faut pouvoir la questionner

³⁷ In, « Théâtre », dossier spécial « Arts de la rue », extrait d'interview, juin/juillet 2005.

continuellement car il est très facile de la détourner, surtout dans un secteur comme les arts de la rue très dépendants des institutions :

« Alors qu'auparavant les arts de la rue constituaient l'une des rares disciplines du spectacle à disposer d'une économie dont le moteur était la vente de spectacle, il apparaît de plus en plus que la vente soit conditionnée par une progressive reconnaissance institutionnelle sans laquelle les compagnies de rue ont du mal à survivre ³⁸».

Le domaine des Arts de la rue de par ses implications dans l'espace public et sa fragilité financière sont la forme artistique sans doute la plus concernée par cette problématique de liberté créative.

c. Le manque d'autonomie

Les compagnies de rue sont fortement dépendante des institutions, contrairement aux activités de production, la notion de rentabilité et d'autofinancement n'occupe qu'une très faible place dans la création. C'est un secteur dit « non progressiste » tel qu'ont pu les définir les économistes William Baumol et William Bowen :

« le secteur non progressiste voit sa marge bénéficiaire se restreindre jusqu'à atteindre le seuil de rentabilité. Plusieurs solutions sont alors envisageables : augmentation du prix du spectacle, ajustement de la qualité (plusieurs formes, nombre limité de comédiens, limitation du risque artistique, diminution du nombre de répétitions), précarisation de la compagnie... ³⁹»

La fragilité incontestable des compagnies de rue a contribué à développer un modèle économique particulier. Le manque d'autonomie des compagnies les pousse à dégager une flexibilité menée à l'extrême, pour cela elles ont appris à minimiser au maximum leurs coûts fixes permettant en terme de dépense de donner la priorité sur l'artistique. Ceci est notamment rendu possible par une mutualisation des moyens par le travail de groupe, l'importance de l'économie informelle, des réseaux de partenaires mais aussi et en contrepartie une gestion de l'emploi marquée par la précarité.

En effet, même pour une compagnie conventionnée telle qu'Artonik, le manque de moyens l'oblige à utiliser les emplois aidés et l'intermittence pour abaisser les charges salariales et préserver ses ressources pour développer son activité artistique. Caractère de l'économie des arts de la rue exploré par Elena Dapporto dont elle énonce les conséquences notamment en terme de création :

« les réseaux de solidarité qui marquent ce secteur, l'importance des échanges informels réduisent le besoin d'argent. Ils ne le suppriment pas. Face à l'incertitude des ventes futures ou des soutiens des collectivités publiques, en

³⁸ In « Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence », Elena Dapporto, édition de la Documentation Française, 2000.

³⁹ In « Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence », Elena Dapporto, édition de la Documentation Française, 2000.

raison, aussi de la saisonnalité des marchés, il est nécessaire de mettre en place une économie très flexible mais qui rend l'emploi précaire. Cette incertitude pèse également en amont sur les coûts de création qui apparaissent particulièrement faibles ».

L'administration dans les Arts de la rue demande donc de gérer au mieux les imprévus « prévisibles » mais avec des marges de manœuvres très faibles. De plus, pour les compagnies non conventionnées, les subventions octroyées dans le but d'aider les projets de création leur donnent une impulsion, mais non un accompagnement. Une dynamique est mise en route mais elle peut être stoppée par des problèmes de fonctionnement d'une compagnie en dehors même du projet de création.

La dépendance relative au financement public, l'unique recherche d'une utilité sociale et le manque d'autonomie des Arts de la rue pourraient à terme contraindre leur créativité. Les politiques ne peuvent se contenter de répondre à des exigences d'efficacité lorsqu'il s'agit de soutien à l'Art.

2. La problématique de la diffusion

A la forte dépendance des compagnies au financement public en période de création s'ajoute un problème de moyens de diffusion des œuvres d'arts de la rue sur le territoire français.

Dans un premier temps nous verrons quels sont les enjeux de la diffusion d'une œuvre pour une compagnie, puis nous étudierons les problèmes soulevés par le système français pour enfin étudier quelques pistes de réflexion sur la manière de revenir à un équilibre.

a. Les enjeux de la diffusion

Les politiques de soutien à la diffusion se différencient de celles d'aides à la création dans le sens où elles doivent venir compléter l'action en matière de création en participant à sa promotion sur un territoire. Ces politiques ne se dirigent pas uniquement envers les compagnies mais aussi et surtout vers des structures artistiques comme les scènes conventionnées, sortes d'opérateurs jouant le rôle de médiation entre les équipes artistiques et le public potentiel.

L'exploitation d'un spectacle ou sa diffusion représente pour une compagnie un moyen de combler le déficit engagé sur la période de création, les aides publiques n'étant pas suffisantes les compagnies doivent généralement trouver d'autres ressources. Les ventes d'un spectacle doivent par exemple pouvoir permettre à la compagnie de rembourser les frais engagés sur la création et d'équilibrer son budget de production mais aussi de se constituer une marge financière sur la vente du spectacle.

Créer est une étape importante, car elle permet à la compagnie de construire une identité esthétique mais pour se positionner dans un environnement, il faut aussi

trouver des moyens de diffuser son spectacle, tout autant que la démarche créative c'est une condition nécessaire à la survie d'une compagnie, comme le souligne ici Elana Dapporto :

« La seule manière de disposer d'une somme à investir dans une nouvelle création est de cumuler suffisamment de marge sur la vente d'un spectacle déjà créé , d'où la nécessité de diffuser au mieux sur une longue période. Dès qu'il le peut, l'artiste investit dans une nouvelle création afin de se maintenir sur le marché porteur, en terme de notoriété et de positionnement institutionnel, de la création ⁴⁰».

Le manque de circulation des spectacles sur le territoire et la faiblesse des réseaux de diffusion sont à l'origine de ce que l'on peut appeler un déséquilibre de l'offre face à la demande. L'évolution des arts de la rue et la constante augmentation du nombre de créations ont pris de court les pôles de diffusion potentiels. Situation critique notamment mise en avant par Françoise Benhamou ⁴¹:

« le traitement de la culture par un recours massif aux financements publics crée une propension à la production d'un nombre d'œuvres toujours croissant, auxquelles les structures de distribution et de diffusion peinent à laisser place. L'exemption française devient alors le terreau d'une création mal diffusée et d'une polarisation croissante entre des biens surcotés et envahissants et des créations trop souvent délaissées »

Le contexte actuel de la diffusion en France pose des problèmes notamment dans le secteur des Arts de la rue. Les enjeux de la diffusion pour une compagnie dont en dépend la survie font apparaître un certain nombre de problématiques face auxquelles il est indispensable d'agir.

b. Le déséquilibre de l'offre face à la demande

« Les comparaisons européennes nous montrent que la France est le pays où l'on crée le plus mais où l'on diffuse le moins. En situation de stagnation des moyens et d'expansion de l'emploi artistique, le développement de la diffusion est l'une des conditions premières de retour à l'équilibre. ⁴²»

Le développement massif du secteur artistique et notamment celui des arts de la rue ainsi que le manque de régulation sont à l'origine de ce déséquilibre. En effet, le soutien plus important aux projets de créations d'Arts de la rue n'a pas été proportionnel à l'augmentation des moyens en matière de diffusion. Aujourd'hui

⁴⁰ « Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence », Elena Dapporto, édition de la Documentation Française, 2000.

⁴¹ Françoise Benhamou, professeur à l'université de Rouen In « L'Etat et la création artistique » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

⁴² « L'Etat et la création artistique » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

seulement une douzaine de scènes nationales programment des spectacles de rue, il subsiste un certain manque d'ouverture du réseau traditionnel aux nouvelles formes émergentes. De plus, il n'existe que neuf Centres Nationaux de Production pour un total de compagnies avoisinant les 800. Dans son étude sur « Sources et ressources pour le spectacle vivant », Emmanuel Wallon met notamment en cause la réforme de 1998 :

« Parmi les changements introduits en 1998, il en est un qui fit peu de bruit mais causa des effets à longs termes. Il s'agit de la réforme de l'aide aux compagnies, qui aboutit à la suppression des subsides de fonctionnement accordés à l'année « en commission ». Les fonds ainsi libérés furent intégralement reversés, comme promis, sur deux autres postes : l'aide dite « au projet » ou « à la production », d'une part, et d'autre part des aides pluriannuelles au fonctionnement, accordées aux compagnies reconnues, dites « conventionnées » puisqu'elles signent à cette occasion un contrat de deux ou trois ans avec l'Etat. Ce dispositif a vraisemblablement renforcé la tendance des entrepreneurs de spectacles à présenter de nouveaux dossiers de création plutôt qu'à prolonger la durée d'exploitation de leurs œuvres...⁴³».

Cette situation pose plusieurs types de problèmes. En premier lieu, il semble incohérent qu'une compagnie puisse disposer d'argent public pour une nouvelle création sans que sa diffusion et sa rencontre avec un public ne soient garanties. Il y a un problème de légitimité d'utilisation de l'argent public pour un intérêt général si les spectacles demeurent invisibles pour le public.

De plus, paradoxalement ce déséquilibre s'accroît car il encourage les compagnies à proposer des projets de créations plutôt que de s'assurer de la longue vie d'un spectacle. Les compagnies sont prises dans une spirale dans laquelle elles proposent des créations pour avoir de l'argent 'frais' sans avoir les moyens nécessaires d'assurer un minimum de diffusion. Le nombre de spectacles augmente sensiblement mais chaque œuvre est diffusée de moins en moins de fois, l'effort pour attirer du public devient une priorité au détriment de la recherche artistique.

Ceci met en avant un manque de visibilité des résultats de la mise en œuvre d'une politique d'aide à la création, trop souvent les citoyens n'ont pas la possibilité de voir les spectacles créés. Cela représente une réelle problématique expliquée par Emmanuel Wallon :

“ il faut que les oeuvres vivent, qu'elles aient le temps de durer. Il faut donc allonger leur existence en exploitation en étirant leur parcours en tournée. Voilà l'impératif : non seulement pour justifier le salaire des permanents et garantir le volume d'emploi des intermittents, mais aussi pour laisser les programmeurs partager leurs coups de coeur, pour autoriser les interprètes à mûrir dans leur art, pour permettre ainsi aux oeuvres de se bonifier dans la rencontre avec celles et ceux à qui elles s'adressent.”

⁴³ « Sources et ressources pour le spectacle vivant », Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication, Emmanuel Wallon, Paris, février 2006

La faiblesse de la diffusion en France conduit aussi par exemple à un manque de soutien sous la forme de co-production et de pré-achats . Très peu de structures de diffusion des Arts de la rue ont les moyens humains, financiers, matériels et logistiques d'assurer plusieurs co-productions sur une année, il leur est aussi presque impossible de mener des politiques de pré-achats .Ce mode d'apport qui pourtant représente un atout décisif pour une compagnie car il lui assure une marque de confiance de professionnels dans la qualité de son travail et aussi dans la plupart des cas la possibilité de confronter pour la première fois son spectacle à un public. De plus ,les co-productions permettent de réduire le risque artistique pris lors de la création et de réduire l'incertitude de diffusion.

Il est aujourd'hui important voire vital de réagir face à cette crise de la diffusion, le déséquilibre croissant entre l'offre et la demande et la baisse sensible du nombre de représentations par spectacle frappe de plein fouet les artistes et les techniciens.

Pour ne pas voir s'effondrer les raisons d'être de la politique de soutien à la création il faut aussi agir pour permettre la rencontre des créateurs et des publics, il faut mener des réflexions rassemblant l'ensemble des acteurs culturels et artistiques pour qu'ils mettent en accord les différentes politiques avec le nouveau contexte.

c. Des politiques à réadapter

Le constat établi sur la situation de la diffusion en France montre la nécessité des politiques culturelles de réagir et de s'adapter pour ne plus accentuer le déséquilibre.

Contrairement aux mécanismes de l'offre et la demande régissant le marché des biens et services, la création artistique a la particularité de ne pas répondre aux attentes de cibles et donc ne pas être en quelque sorte attendue. L'intervention de l'Etat est donc rendue indispensable pour replacer la création artistique au centre des débats mais aussi pour assurer la rencontre entre les œuvres créées et le public.

Des issues face à la défaillance de la diffusion existent, celles-ci se tournent toutes vers la mise en œuvre de politiques conjointes d'aide à la création et à la diffusion, il ne faut plus séparer ces deux politiques au risque d'un nouveau déséquilibre. Des réflexions doivent être entamées et des concertations doivent pouvoir mettre en relation tous les acteurs jouant un rôle dans les politiques culturelles.

De plus, un travail de médiation entre les institutions culturelles, les artistes et les publics doit être mené afin d'une part de réduire l'incertitude des publics face à une nouvelle création et d'autre part d'encourager les artistes à créer en intégrant un nouveau paramètre qui est notamment celui du public.

Voici quelques exemples d'aides au soutien à la diffusion déjà développées par des associations telles que l'ONDA ⁴⁴:

- Aide pour le développement des séries de représentations d'un même spectacle ;
- encouragement à l'organisation des tournées territoriales ;
- favoriser la mise en œuvre de politique de pré-achat ;
- soutien aux partenariats de diffusion entre les théâtres.

Il faut mettre en marche des réseaux de circulation permettant une large diffusion sur un territoire défini.

L'état de surproduction, résultat d'une absence de régulation, est la cause principale des difficultés constatées au plan de la diffusion. Le retour vers une situation normale passe avant tout par une prise de conscience générale de l'absolue nécessité de réguler mieux cette activité.

De nouvelles formes de soutien sont nécessaires, pour cela depuis 2003 et la loi sur le mécénat, le Ministère de la Culture est venu offrir des solutions en facilitant le concours du financement privé aux activités artistiques et culturelles.

3. Une nouvelle voie : le mécénat, piège ou opportunité ?

Selon la définition de l'ADMICAL ⁴⁵, le mécénat est « *entendu comme l'ensemble des concours consentis par une initiative privée, en faveur de domaines d'intérêt général s'étendant aux champs de la culture, de la solidarité et de l'environnement* ». Il peut prendre différentes formes d'apports : financiers, en nature, en technologie, on parle aussi de 'mécénat de compétences'.

En France le mécénat s'est progressivement développé depuis le début des années 60, période à laquelle André Malraux a favorisé la création de la « Fondation de France » et la mise en place de mesures incitatives dans un but de promotion de cette forme de partenariats entre le secteur public et le secteur privé.

Depuis sa création jusqu'aujourd'hui, la Fondation de France est encore la plus importante organisation de ce type, elle a un rôle d'intermédiaire entre les acteurs publics et privés et la mise en place de compensations fiscales. Elle recouvre une multitude de fondations et possède des antennes régionales actives.

En ce qui concerne le mécénat culturel, les principales mesures datent des lois du 23 juillet 1987 sur le mécénat, du 4 juillet 1990 sur les fondations d'entreprise et du 2 juillet 1996 qui a créé la Fondation du patrimoine. Selon les chiffres de l'Admical, 58 % des sommes consacrées par les entreprises au mécénat vont aux activités culturelles.

⁴⁴ Office National de Diffusion d'ARts

⁴⁵ Depuis sa création en 1979, l'Admical a pour mission de promouvoir le mécénat en France, source : www.admical.org, cette association a particulièrement suivi l'élaboration de la loi du 1^{er} août 2003 et est reconnue depuis 1992 'd'utilité publique'

Mais si le mécénat culturel reste le domaine privilégié du mécénat d'entreprise, il reste tout de même une méthode peu répandue sur notre territoire et particulièrement envers le spectacle vivant.

Face à ce constat, une nouvelle dynamique apparaissait indispensable afin de promouvoir ce nouveau mode de financement. Ainsi, le Ministère de la Culture et de la Communication va se présenter comme le précurseur de nouvelles incitations avec l'élaboration d'un projet de loi sur le développement du mécénat dite « loi Aillagon » votée le 1er août 2003 au parlement et qui régit désormais cette procédure de coopération .

Quant aux mesures spécifiques dans le spectacle vivant elles ont été rendues concrètes en 2004 par un amendement à la loi de finances de 2004 qui étend la notion de mécénat à « tous ceux qui ont pour objet de présenter au public une œuvre de spectacle vivant » permettant ainsi d'être appliquée à toutes les structures, même celles assujetties à la TVA.

a. La loi de Août 2003 dite « Aillagon » et ses principales modifications⁴⁶

Le mécénat est donc un dispositif qui permet aux entreprises et aux particuliers d'opérer des dons au bénéfice d'associations ou de fondations ayant « un caractère d'intérêt général, une gestion désintéressée et exerçant une activité prépondérante non lucrative ». Ces organismes peuvent effectuer diverses activités notamment dans le domaine culturel.

Cette partie va s'attacher à présenter les principaux apports pouvant être de manière générale ou spécifiquement bénéfiques à la création dans le spectacle vivant.

Cette nouvelle loi s'articule autour de différents axes, tout d'abord elle concerne des mesures prise en faveur du développement du mécénat des particuliers et des entreprises par encouragements fiscaux plus attrayants. Ces réductions d'impôt se trouvent désormais à hauteur des 66% pour les particuliers et 60% pour les entreprises contre 50% et 33,33% auparavant. Ces réductions concernent pour les particuliers les dons faits par des salariés aux fondations d'entreprises dans la limite de 20% du revenu imposable. Pour les entreprises il s'agit d'un mécénat envers « les organismes publics ou privés dont la gestion est désintéressée et qui ont pour activité principale la présentation au public d'œuvres du spectacle vivant, de musique et du cinéma »⁴⁷, la réduction est limitée à 0,5% du chiffre d'affaire. Il est aussi prévu une mesure spécifique en faveur du spectacle vivant qui autorise le mécénat d'entreprise y compris pour les organismes assujettis à la TVA et aux autres impôt sous réserve que leur gestion soit désintéressée.

⁴⁶ source : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/mecenat/fiches.htm>

⁴⁷ sources : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/mecenat>

Dans un second temps, la loi vient alléger la fiscalité des fondations qui ont un rôle d'intermédiaire entre les différents partenaires. Cela a pour objectif d'augmenter le nombre de fondations et à terme de multiplier les échanges. Trois types de fondations sont impliquées :

- fondations reconnues d'utilité publique dont la reconnaissance est effectuée par décret en Conseil d'Etat ;
- fondations d'entreprises, contrairement au premier type de fondation, celles-ci ont une durée de vie limitée et une marge de manœuvre moins importante, elles peuvent néanmoins bénéficier de dons de leurs salariés ;
- fondations abritées, dont la Fondation de France auxquelles les donateurs délèguent de manière irrévocable la gestion d'une œuvre d'intérêt général.

Enfin le dernier axe annoncé va en direction des associations et vient rendre plus souple la procédure de reconnaissance publique, c'est à dire la demande d'habilitation auprès des services fiscaux . Une procédure de 'rescrit fiscal' a été mise en place et permet de contrôler en amont de l'éligibilité des organismes au régime du mécénat auprès des services fiscaux. La Cour des comptes est désormais chargée de contrôler de la bonne affectation des fonds.

b. Une chance à saisir

Cette nouvelle loi sur le mécénat marque un tournant important pour le secteur culturel en France. Elle vient ainsi signifier la nécessité de changer notre mode de financement de la culture pour l'adapter à l'évolution de l'économie nationale qui laisse de plus en plus de place aux entreprises. Elle vient de ce fait ouvrir les entreprises sur un domaine jusqu'ici inconnu pour les entrepreneurs et offre aux artistes la possibilité de sensibiliser de nouveaux partenaires à leur activité de création.

La notion 'sans contrepartie' représente un point important de cette loi, elle protège l'activité artistique contre les dérives du marché et de l'équilibre de l'offre et la demande. Son but est donc avant tout de favoriser la collaboration d'acteurs sur un projet commun en mettant en place une confiance mutuelle dans la prise de risque que constitue l'acte artistique. Christopher Crimes, directeur de la Filature à Mulhouse qui est essentiellement financée par le mécénat souligne l'importance de cet échange entre les deux parties :

« Je peux affirmer que le club d'entreprises ne recherche pas à tout prix à dicter sa loi. La curiosité et la volonté d'être partenaires dans la prise de risque artistique sont d'autant de prérogatives de ceux que je fréquente comme les élus que je côtoie ⁴⁸».

⁴⁸ in Actes du colloque international « Faut-il avoir peur du financement privé de la culture ? », organisé par Le Parvis, scène nationale Tarbes Pyrénées.

Le cadre du mécénat donne la possibilité pour la création dans le spectacle vivant de trouver une nouvelle voie de financement ou de nouveaux types d'apports en matériels ou compétences par exemple. Le mécénat représente aussi la possibilité de s'ouvrir sur de nouveaux réseaux de diffusion et de rencontrer un public non initié à conquérir.

Dans le secteur des arts de la rue, la création de la compagnie Transmémoria appelée « Movida-X-Makina » présente un modèle de financement de la création artistique par le secteur privé. Créée en 2005, cette compagnie a la particularité de croiser les deux types de financement : public et privé.

Soutenue par un comité club, Transmémoria a développé une collaboration inédite entre une compagnie de rue et des entrepreneurs. Cela lui a permis de présenter plusieurs fois son travail en Nord Pas de Calais et d'être programmée au festival des Arts de la rue de Morlaix.

La pratique du mécénat permet d'introduire de nouvelles valeurs au sein d'une entreprise et de jouer un rôle d'intégration de celle-ci dans son environnement social, culturel et institutionnel. Elle constitue donc un enrichissement réciproque en favorisant la rencontre de deux types d'acteurs : artistes et entrepreneurs, elle constitue une occasion de rencontre et de dialogue entre des secteurs aux intérêts à priori opposés.

c. Des dérives identiques à tous modes de financements externes

Lorsque l'on dit sans contrepartie ce n'est pas sans bénéfice pour l'entreprise, ce serait utopique ! La question est : est-ce que l'intérêt privé de l'entreprise ne va pas finir par primer sur l'enjeu de société qu'est la création artistique ?

Si le mécénat apparaît aujourd'hui comme une logique de développement du financement de l'activité artistique, il soulève au même titre que le financement public des interrogations.

En effet, à travers le mécénat, une entreprise peut rechercher divers objectifs à atteindre, selon Anne Gombaut, professeur en école de management à Bordeaux,

« si le mécénat n'a pas de vocation commerciale il participe largement à la reconnaissance de l'entreprise en tant qu'entité sociale et institutionnelle, et cela peut faire partie intégrante de sa stratégie de développement ⁴⁹ ».

L'entreprise peut chercher à développer son activité économique, améliorer son image interne auprès de ses salariés ou sa reconnaissance externe dans un souci de

⁴⁹ Actes du colloque international « Faut-il avoir peur du financement privé de la culture ? », organisé par Le Parvis, scène nationale Tarbes Pyrénées.

valorisation de sa marque dans l'environnement institutionnel et auprès de potentiels consommateurs. A partir de ce constat, plusieurs problématiques sur ce financement privé peuvent apparaître. La limite est palpable, comment garantir l'indépendance de la création artistique lorsque celle-ci fait partie d'une stratégie de développement. Une nouvelle fois la question de l'instrumentalisation de la culture au profit d'intérêts cette fois économiques se pose.

Une deuxième limite particulièrement apparente concerne le domaine du spectacle vivant. Le manque de connaissance des entreprises sur les activités artistiques et inversement celui des acteurs de la culture sur le monde de l'entreprise font que les acteurs ont du mal à se rencontrer. Le mécénat dans les Arts de la rue notamment a du mal à décoller faute de possibilité de rencontre entre deux acteurs ne jouant pas sur le même terrain. Ce manque de liens a aussi pour conséquence de conduire les mécènes vers les organisations artistiques reconnues et possédant déjà une notoriété et une visibilité auprès du public. Dans un souci d'une possible rentabilité, les entreprises vont vers le succès, comme le souligne Jacques Blanc « le mécénat amplifie le mouvement des moyens financiers vers les plus grosses institutions ⁵⁰», se pose alors le problème du soutien à la diversité culturelle.

Une vision économique de l'art se développe l'arrivée des entrepreneurs sur le marché de l'art. Mais les entreprises sont-elles d'un apport juste pour le financement de la culture ? L'indépendance des artistes va-t-elle être sauvegardée ? Toujours est-il que le mécénat va se développer dans les prochaines années et il faut pouvoir mettre en place un système qui garantisse la liberté des créateurs.

Un financement mixte apparaît comme la meilleure solution, le mécénat est une question délicate qui fait débat dans notre pays notamment pour la sauvegarde de notre 'exception culturelle'. Il faut que l'Etat puisse garantir l'indépendance artistique et ne pas la délaisser au secteur privé dans un but d'économie budgétaire. Il faut que ces deux financements puissent se compléter, pour cela il faut réussir à mettre en relation et en concordance deux politiques aux logiques distinctes. Car les comportements des artistes ou des entrepreneurs ne se commandent pas avec une loi, il faut aussi un travail de sensibilisation pour faire évoluer les mentalités.

⁵⁰ Actes du colloque international « Faut-il avoir peur du financement privé de la culture ? », organisé par Le Parvis, scène nationale Tarbes Pyrénées.

Conclusion

Le rôle de l'artiste dans notre société a beaucoup évolué depuis la création du Ministère des affaires culturelles. La question de l'Art a toujours été particulière au sein des politiques culturelles qui ont pu se succéder. Au delà des enjeux artistiques d'une œuvre, son rôle social a souvent été mis en avant, l'Art comme,

« ouverture de l'intelligence et de la sensibilité aux valeurs contemporaines de la culture, (...), dans le but de nous rendre meilleurs dans l'exercice de la citoyenneté⁵¹ ».

Mais l'Art possède un statut économique spécial et pose toujours des problèmes de légitimité des politiques en sa direction, en effet, bien qu'il corresponde effectivement à un investissement et une consommation finale, il reste une part symbolique difficile à quantifier selon les logiques du marché économique. Ses résultats ne sont que difficilement évaluables. De plus, l'environnement du monde de l'Art a lui aussi changé, ainsi aux côtés de l'Etat autrefois seul garant de l'accès à la culture sont venus s'ajouter de nouveaux acteurs tels que les collectivités, la communauté européenne ou encore bon nombre d'institutions professionnelles appuyant le secteur du spectacle vivant notamment. Le montée de la mondialisation des échanges a aussi favorisé l'arrivée de 'produits culturels' standards venant concurrencer la pratique culturelle en elle-même.

Face à ce contexte, l'intervention de l'Etat en soutien à la création artistique apparaît plus qu'indispensable pour protéger la culture vivante de la concurrence, l'Art ne saurait devenir qu'un objet commercial et de spéculation financière. A ce jour, les dispositifs d'aide à la création artistique sont multiples et complexes, ils ont montré leur efficacité d'où la naissance de notre exception culturelle à la française.

En ce qui concerne les arts de la rue et nous avons pu le voir avec le cas de la compagnie Artonik, malgré une reconnaissance institutionnelle accrue, il existe toujours des difficultés de mise en œuvre de cette légitimité dans la réalité. Les compagnies de rue sont fragiles et le sont particulièrement en phase de création, période au cours de laquelle tout se joue 'sur le fil'. Nombre de difficultés peuvent être recensées : humaines et logistique avec un statut intermittent délicat à gérer, mais aussi financières. A cette fragilité des compagnies il faut aussi ajouter celle des programmeurs.

L'économie des arts de la rue est sensible, plus largement c'est encore une fois la question de la rentabilité de la culture qu'il faut poser, le prix d'une manifestation artistique dans l'espace public n'est pas uniquement sa valeur marchande, il y a aussi

⁵¹ Claude Mollard, diplômé de l'ENA, conseiller maître à la Cour des Comptes, ancien chargé de mission dans le cabinet de Jack Lang. Source : la Documentation française

une part de non quantifiable comme le remarque très justement Jean François Chosson :

« même si l'économie de la culture a marqué quelques progrès il s'avère toujours bien difficile d'évaluer le coefficient de 'bonheur intérieur brut' d'une communauté à l'issue d'une création collective et, a fortiori les retombées sur l'économie locale⁵²»

La valeur de l'Art ne se limite pas au simple prix de sa présentation à un public cependant pour réaffirmer le rôle de l'artiste dans notre société et lui offrir un statut social au même titre que les salariés ou autres, les politiques culturelles demandent de plus en plus aux artistes de se rendre utiles et en ce sens d'être rentables au même titre que la production d'un bien. Les dérives observées sur le financement public de la création artistique sont pour la plupart issues du constat d'une montée de l'instrumentalisation de l'Art au profit d'intérêts politiques, économiques ou de médiatisation, faisant perdre à l'action artistique son autonomie de création. Le financement public connaît aussi un problème de régulation de l'activité artistique qui a pour principale conséquence un déséquilibre entre l'offre et la demande, il y a plus de création que de diffusion. Les efforts faits lors des périodes de création ne sont donc que très peu récompensés par une large diffusion venant ainsi limiter les ambitions créatives des compagnies.

Le contexte global qui entoure l'Art et le soutien à la création artistique dans notre société révèle à l'Etat ses limites comme initiateur d'actions artistiques et culturelles, de nouvelles formes de soutien sont à l'étude, notamment grâce à la mise en place de moments de réflexion entre les professionnels comme lors du « Temps des Arts de la rue » mais aussi par l'amélioration de dispositifs déjà existants tel que le mécénat culturel dans le spectacle vivant. De nouvelles voies sont envisageables par l'utilisation du financement privé mais aussi par l'adaptation de la politique au contexte actuel, le principal enjeu étant désormais d'impulser cette idée du besoin de changement auprès des différents acteurs de la culture : artistes, politiciens, citoyens, entrepreneurs...

Concernant les arts de la rue on peut se demander si leur capacité à être visible sur un territoire va leur permettre de trouver une place dans les nouveaux dispositifs tels que par exemple le mécénat et de dégager les moyens nécessaires et suffisants pour construire leur projet de création.

⁵² In, « L'Etat et la création artistique » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

Bibliographie

Ouvrages

« *Discours et Figures de l'espace public à travers les 'Arts de la rue', La ville en scène* », Philippe Chaudoir, édition L'Harmattan.

« *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence* », Elena Dapporto, édition de la Documentation Française, 2000.

« *Nouveaux territoires de l'Art* », propos recueillis par Fabrice Lextrait et Frederic Kahn. Ed.Sujet/Objet, 2005

« *Pour un débat National sur l'avenir du spectacle vivant* », Bernard Latarjet, compte rendu de mission, avril 2004.

« *Sources et Ressources pour le spectacle vivant* » Emmanuel Wallon, Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication, Paris, février 2006

« *Pour : un imaginaire citoyen, cultures, territoires communs, création artistique* », n°163 – la revue du Groupe de recherche pour l'éducation et la prospective, septembre 1999. Ed. GREP

« *L'Etat et la création artistique* » Regard sur l'actualité, La Documentation Française, n°322, juin-juillet 2006.

« *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des Arts de la rue* », Dominique Sagot-Duvaurox, Rapport final - le 24 janvier 2000, Mission d'étude menée à la demande du Ministère de la Culture et de la Communication par Franceline Spielmann, chargée de mission avec la collaboration de Catherine Pijollet et le concours d'Isabelle Drubigny.

« *Portrait de l'artiste en travailleur* », Pierre Michel Menger

Articles et périodiques

« *Le Goliath* », guide annuaire des Arts de la Rue et des Arts de la piste, édition Hors Les Murs, 2005.

Hors Série de la revue *Cassandra*, « *Rue, art, théâtre* », réalisé en collaboration avec le Parc de la Villette et Hors Les Murs, 1997.

Revue *Théâtre*, dossier spécial Arts de la rue, juin/juillet 2005.

Revue Mouvement (« *l'indisciplinaire des arts vivants* »), n°13, juillet-septembre et n°29, juillet-août 2004, « *Espace gratuit ?* ».

« *Rue de la folie* », la revue des arts et spectacles urbains, édition Hors Les Murs.

N°4, avril 1999 : « *Pardoxe et métamorphoses de l'espace urbain* »

N°5, juillet 1999 : « *L'intervention de l'artiste dans la cité* »

N°6, octobre 1999 : « *Ecriture de la rue_écriture pour la rue* »

N°8, juillet 2000 : « *Les écritures de la rue* »

Conférences et actes de colloques

Conférence sur le mécénat, organisé par l'espace culture à Marseille le vendredi 19 mai.

Participation à la conférence de presse organisée sur le festival de Morlaix le 7 août 2006, pour l'annonce des spectacles des compagnies Artonik et Transmémoria.

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

« *La vie d'artiste, Comment vivent et travaillent les artistes du spectacle vivant et de la musique dans les Bouches du Rhône ?* », étude réalisée par Frederik Kahn entre janvier et juin 2004 à la demande du conseil général des bouche du Rhône.

Les actes des Assises départementales de la culture, jeudi 9 février 2006, Hôtel du Département.

Actes du colloque international « *Faut-il avoir peur du financement privé de la culture ?* », organisé par Le Parvis, scène nationale Tarbes Pyrénées en 2004.

Documents électroniques

www.artonik.lafriche.org, site Internet présentant les différentes activités de la compagnie Artonik.

www.lefourneau.com, site du Fourneau, Centre National de Production des Arts de la rue présentant ses différentes activités et travail avec les compagnies accueillies.

www.temps-rue.fr, site consacré à l'actualité du « Temps des Arts de la rue » et des actions développées en France.

www.hors-champ.org, site Internet publiant des articles sur les Arts urbains.

www.culture.fr, site élaboré par le Ministère de la Culture et de la Communication

<http://socio.univ-lyon2.fr>, site de l'université de Lyon II proposant en ligne les mémoires de ses étudiants concernant le cursus « management de projets culturels ».

www.lafriche.org, espace de débats, de rencontres et de ressources, avec notamment les articles :

- « *Démocratie culturelle ou diversité culturelle, le modèle culturel Français est-il toujours indivisible?* » Luc Gruson, texte rédigé en vue des " *Rencontres de Rotterdam* ", organisées les 19 et 20 octobre 2001 par l'association des villes et régions d'Europe pour la Culture.
- « *travail artistique et création sociale* », Constant Kaïmakis, Chargé de mission ODAC Hérault, 19 Septembre 2000,

Entretien

Rencontre avec Alain Beauchet, Caroline Selig et Romaric Matagne de la compagnie Artonik, le vendredi 18 août sur le festival des Arts de la rue d'Aurillac.

Résumé

Ce mémoire a pour but de mettre en évidence le cheminement que doit parcourir une compagnie d'arts de la rue lors de la création d'un nouveau spectacle.

Tout d'abord il s'agit de situer le contexte actuel dans lequel se trouve la création artistique, à travers le rôle que l'on attribue à l'artiste dans notre société, les outils effectivement mis en oeuvre pour soutenir cette activité, et les dispositifs spécifiques dont bénéficient les Arts de la rue, distincts des autres formes par l'utilisation de l'espace public.

De par les échanges créés et les questionnements contemporains, l'Art nous propose une vision singulière du monde environnant. Le soutien à la création artistique au travers de la mise en oeuvre de politiques culturelles apparaît comme un élément déterminant pour conserver une dynamique citoyenne au sein de notre société. Le modèle français du soutien à la création apparaît comme disparate et parfois complexe, les formes d'aides sont réparties entre différents types d'acteurs aux enjeux et intérêts parfois distincts. Pour une compagnie de rue, mettre en place un projet de création nécessite une recherche importante sur les différentes possibilités de financement et un soutien indispensable du financement public. Les compagnies de rue connaissent une grande précarité accentuée par la crise de 2003 et la réforme de l'intermittence, par laquelle les conditions d'accès au régime ont été limitées. Les conséquences de cette crise ont montré l'importance du régime intermittent, condition essentielle pour la survie des compagnies.

La deuxième partie du mémoire est consacrée à l'étude du cas de « La rue est dans le pré », nouvelle création de la compagnie Artonik. Elle permet de présenter dans un premier temps le cadre légal dans lequel une compagnie peut développer ses activités, dans un second temps de comprendre le processus de création suivi par la compagnie pour aboutir à la diffusion du nouveau spectacle en été 2006. Ce nouveau projet s'est globalement bien déroulé selon un processus de création continu. Néanmoins un certain nombre de difficultés sont apparues au cours du temps car malgré un développement sensible des arts de la rue, les problèmes de fonctionnement inhérents au monde artistique perdurent, notamment la difficulté à gérer le statut intermittent, le manque de moyens des partenaires, et une gestion budgétaire toujours en déséquilibre entre des désirs artistiques et une réalité contraignante.

La dernière partie vient poser un certain nombre de problématiques concernant le financement public, tout d'abord par les dérives constatées sur l'instrumentalisation de l'artiste au profit d'intérêts économiques ou politiques mettant à mal la liberté de création. La deuxième problématique concerne la situation inquiétante de la diffusion en France : les efforts en matière de diffusion n'ont pas été suivis dans les mêmes proportions que ceux en faveur de la création. Ainsi les programmeurs se retrouvent en manque de moyens humains, logistiques, et bien sûr financiers face à la demande croissante d'aides des compagnies en période de création. Les politiques doivent être reliées, il apparaît important de pouvoir mener une politique d'aide à la

création suivie d'un soutien à sa diffusion. Enfin cette dernière partie s'ouvre sur une nouvelle voie possible de financement de la création artistique avec la notion de mécénat, une pratique récemment encouragée par le Ministère de la Culture notamment dans le spectacle vivant et qui doit venir compléter les aides offertes par le financement public. Néanmoins cette méthode est encore timide et demande du temps avant de pouvoir se mettre en place dans les Arts de la rue car il faut pouvoir mettre en concordance deux logiques distinctes et des acteurs qui n'ont pas l'habitude de se rencontrer.

Actuellement l'enjeu de la création artistique dans les Arts de la rue est bien de trouver les moyens nécessaires de créer en jouant sur la diversité des marchés sur lesquels ils peuvent se présenter et en diversifiant au maximum leur ressources pour atténuer les pressions externes qui viennent contrarier leur travail.

Table des matières

Avant propos	3
Sommaire	5
Introduction.....	6
Partie 1. La création artistique dans notre espace social.....	8
1. La portée de l'acte de création dans la société	8
Aux origines de la création	
Une inscription territoriale de l'œuvre	
L'Art, un enjeu de citoyenneté	
2. Les politiques culturelles d'aide à la création	12
La politique du Ministère de la culture	
Une multiplication des partenaires avec les collectivités et l'Europe	
Le statut de l'artiste : le régime de l'intermittence	
3. L'espace public : un élément de différenciation pour les arts de la rue 17	
L'espace public comme champ de création	
Un rapport singulier avec le public	
Une politique spécifique avec le 'Temps des Arts de la Rue' 2005-2006-2007	
Partie 2. Etude de cas de « La Rue est dans le pré », nouvelle création de la compagnie Artonik	24
1. Présentation de la compagnie	24
Cadre de fonctionnement de la compagnie	
le conventionnement et ses obligations	
la démarche artistique de la compagnie	
2. Chronologie' de la création de son nouveau spectacle : de la réflexion à la diffusion	28
Le concept du spectacle	
La phase de production	
La finition et la recherche de programmeurs	

3. Les difficultés rencontrées.....	33
la gestion difficile du statut intermittent	
la fragilité financière de ses possibles partenaires	
Une gestion prévisionnelle complexe	
Partie 3. Limites et perspectives pour la création artistique	38
1. Les dérives d'une 'dépendance' institutionnelle	38
Les attentes des commanditaires, entre animation et culture	
Le 'formatage' des créations par le marché	
Le manque d'autonomie	
2. La problématique de la diffusion	41
Les enjeux de la diffusion	
Le déséquilibre de l'offre face à la demande	
Des politiques à réadapter	
3. Une nouvelle voie : le mécénat, piège ou opportunité ?	45
La loi de Août 2003 dite « Aillagon » et ses principales modifications	
Une chance à saisir	
Des dérives identiques à tous modes de financements externes	
Conclusion	50
Bibliographie.....	52
Résumé	55
Table des matières.....	57
Table des Annexes	59

Table des Annexes

Annexe 1 : Les Arts de la rue en chiffres **page 60**

Répartition par budget des compagnies de rue
Evolution du nombre de compagnies d'Art de la rue
Crédits Arts de la rue 2005, DMDTS et DRAC

Annexe 2 : proposition de schéma **page 61**

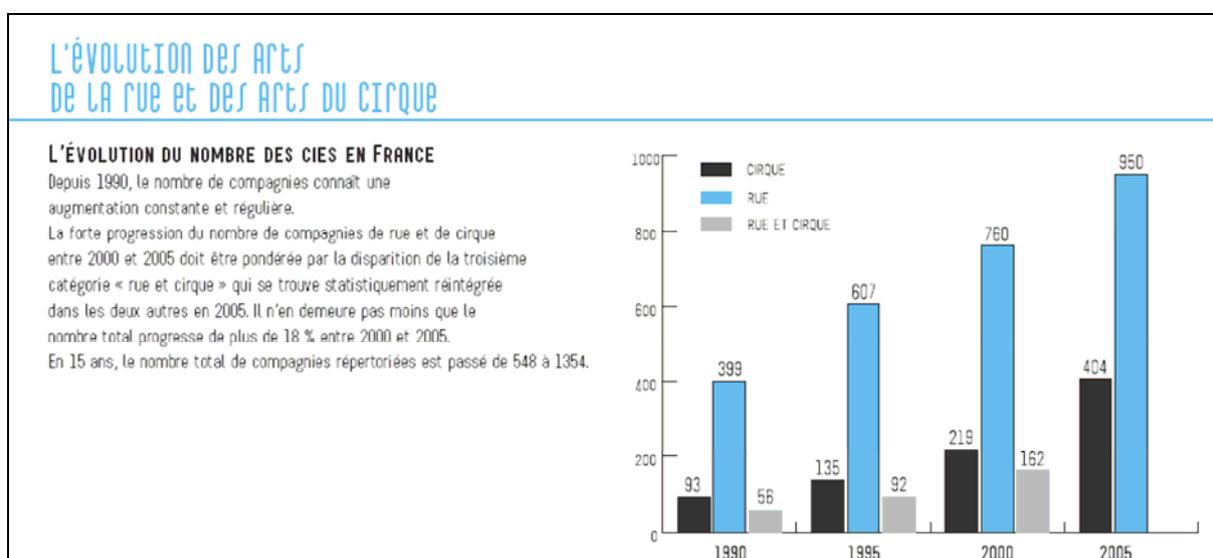
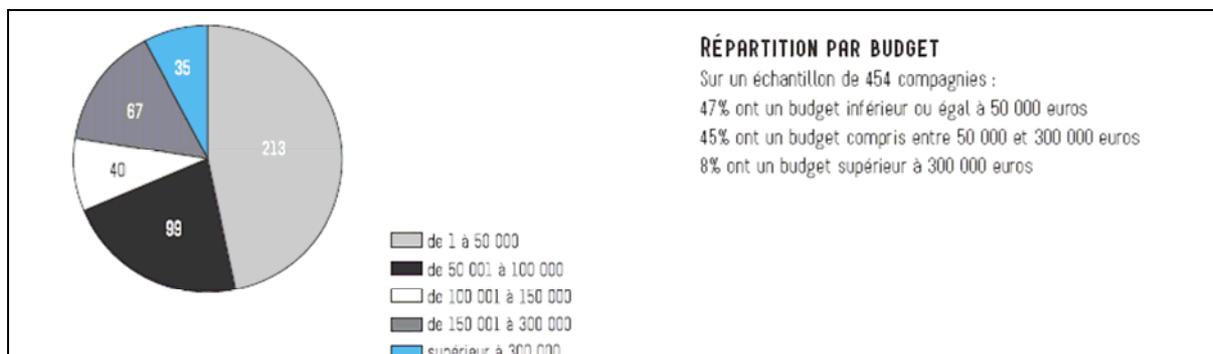
« Le projet artistique et le projet politique »

Annexe 3 : Présentation de la compagnie Artonik **page 62**

Présentation de l'équipe de « La rue est dans le pré »
Les précédents spectacles de la compagnie
Revue de presse de la nouvelle création

Annexe 1 : Les Arts de la rue en chiffres

« Chiffres clés 2005 » extraits du Cahiers de HorsLesMurs, n°32, janvier 2006.



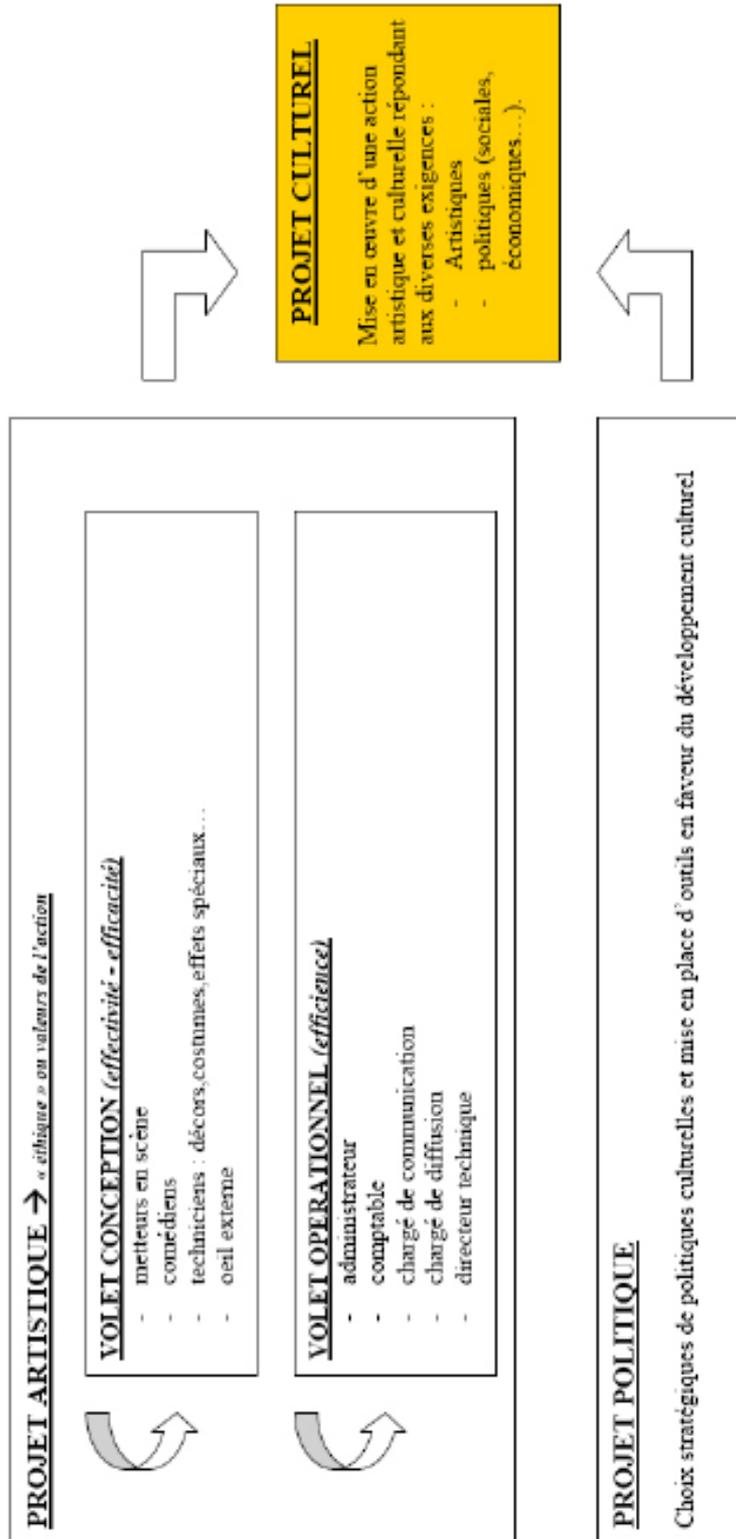
Ministère de la culture et de la communication		
CREDITS ARTS DE LA RUE 2005 (DRAC et DMDTS)		
	Nombre	Montant
Compagnies		3 770 799
dont compagnies conventionnées	34	2 735 554
et aides au projets (DRAC+DMDTS)	58	1 035 245
Lieux de fabrication, centre national de création et autres lieux	17	2 623 297
Dont CNAR et Lieux Publics	10	2 217 688
Festivals et actions diffusion		1 262 082
Dont fonds diffusion spectacles de rue ONDA		100 000
Formation		298 000
Organismes professionnels		452 000
dont Hors Les Murs		362 000
et Fédération des arts de la rue		90 000
Autres actions pour le Temps des Arts de la Rue		252 000
Secrétariat du comité de pilotage, rencontres, éditions, projet audiovisuel, autres projets		
TOTAL		8 658 178

Pour mémoire

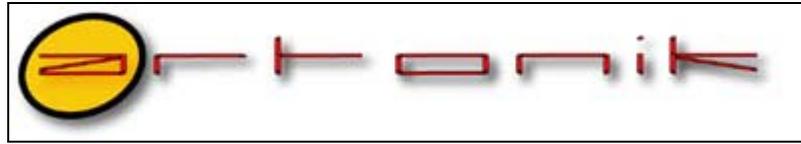
Total des crédits arts de la rue 2004 (DRAC et DMDTS) : 6 626 263

Annexe 2 : Schéma « Le projet artistique et projet politique »

Schéma établi selon le modèle du « schéma politique » étudié pendant le cours de Mr Reix intitulé « Management public territorial »



Annexe 3 : Présentation de la compagnie Artonik



➤ L'équipe de « La rue est dans le pré » :

Metteurs en scène : Alain Beauchet et Caroline Selig

Comédiens : Julie Alamelles, Sébastien Badachaoui, Jean-Serge Dunet, Romaric Matagne, Samia Metina, Marjorie Moy, Guilhyan Schirck, Julie Yousef, Cécile Zanibelli

Régie technique : Olivier Brun et Pablo Volo

Construction : Sylvain Georget

Costumes : Clarisse Guichard et Marie-Sidonie Segui

Administration : Romaric Matagne

Communication : Stéphanie Soubra

Comptabilité/site web : Bruno Merelli

➤ **Les précédentes créations :**

" 12' Chrono " - 2005

Spectacle de théâtre dansé, Scène de vie estivale à la terrasse d'un café

" Alice - Station 2 " - 2004-2005

Spectacle de théâtre dansé Huit personnages livrent des fragments de leurs histoires et leurs désirs sur un quai de gare.

" Alice - Station 1 " - Août 2003

Performance exclusive en gare de Gdansk (Pologne)

" Candy Candy " - 2001-2002

Spectacle de rue Trahisons coupables et petits crimes ordinaires

" Caliente " - 1999-2001

Spectacle de rue Sept tranches de vie particulières, ou sept femmes qui, dès le réveil, vont s'affairer à leurs tâches ménagères et dévoiler leurs obsessions.

" L'homme en friche " - 1997

Spectacle de rue et installation plastique Tragédie - parodie des reality-shows

" Petite fête de la mort " - 1995-1996

Installation-spectacle sur, dans et autour d'une caravane sur le thème de la mort" Le Bateleur " -

1993-1995

Installation-spectacle Entresort forain sur le thème du destin

" Aqua Tinta " - juillet 1992

Installation plastique sur le thème de l'eau Commande du "Festival pour enfants et tout public" (Espace Monclar - Avignon)

" Photophobie " - 1992

Installation réalisée dans le cadre de la première fête de la photographie

➤ **Revue de presse sur « La rue est dans le pré »**

La Marseillaise, 9 juillet 2006

DRACÉNIÉ Actualité



SEVENTIES CANCAN. - La concordance des temps chorégraphiques figurait au menu de la populaire scénographie de la compagnie Artonik.

Arts de la rue

Au pré du bonheur

La programmation estivale de Théâtres en Dracénie s'est clôturée vendredi soir dans la ville centre de l'agglomération. Une soirée qui a démontré que les attentes du public en matière de spectacle vivant ne se limitent pas à la seule enceinte du théâtre, fut-il communautaire. Mieux, le succès du chapitre dracénois du festival « Arts de la rue » est venu rappeler que le spectacle vivant a su depuis 1998 devenir un dénominateur culturel commun qui s'appuie désormais sur le regard du public. Comme pour marmotter que dans un tel contexte une programmation ne saurait se réduire à un attribut du pouvoir, fut-il culturel.

Et comme en illustration, vendredi le premier paragraphe des « Arts de la rue » a débuté par une plaisante coïncidence des temps, de 1998 à 2006. A l'action, la compagnie Trésor public pour une intervention sportive sur un rond point du 4 septembre 1974... dont on aurait pu croire l'usage désormais réservé aux supporters de l'équipe de France. Comme quoi, sports et culture savent se compléter pour offrir des moments à l'intensité aussi surréaliste que la rencontre fortuite sous une fontaine de sous-préfecture d'un club de golf



Réussite pour le pique-nique organisée rue de la République à l'occasion du spectacle « La rue est dans le pré ». Ci-dessous : Performances sportive et culturelle dans la fontaine de la sous-préfecture. (Photos Denis PERRIN)

et d'un parapluie... à l'avant-veille d'une finale de Coupe du monde.

Mention particulière aussi pour la création de la compagnie Artonik et son délicieux « La rue est dans le pré ». Un spectacle de théâtre dansé qui a invité un public familial à déguster un pique-nique bucolique sur la pelouse synthétique instal-

lée pour l'occasion rue de la République.

En forme de regard sur la concordance des temps avec l'époque charnière des seventies, « La rue est dans le pré » est surtout un spectacle qui nous a évoqué la palette de couleurs du film « Le bonheur » qu'Agnès Varda a réalisé en 1965. Beaucoup plus qu'une esthétique.

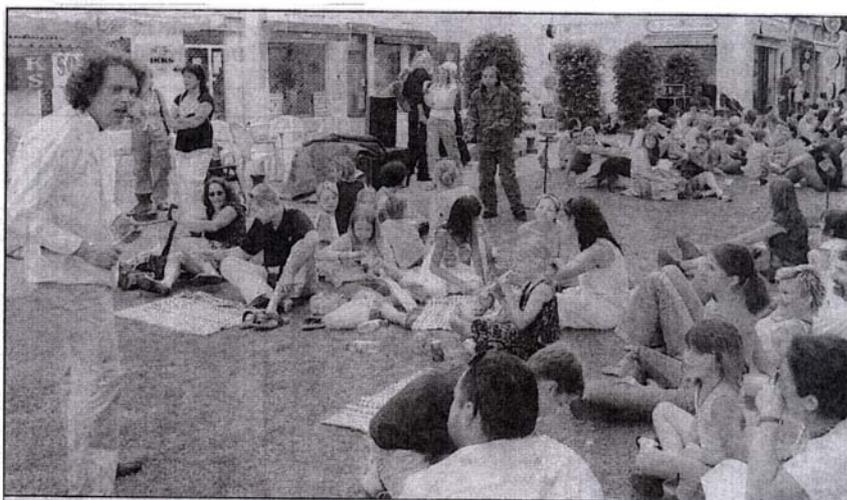
Denis PERRIN

■ théâtre

Positions de choix

Dans le cadre des « Arts de la rue » proposés par Théâtres en Dracénié, le public avait, pour assister aux différents spectacles dispersés un peu partout en ville, le choix des positions. Debout devant les ronds-points place Condorcet et du 4 septembre investis par la compagnie « Trésor Public » ou encore sur la place du Marché occupée par celles « d'Orphéon Théâtre Intérieur » et « d'Éléphant Vert ».

Assise au boulo-drome des allées d'Azémar pour frissonner devant les évolutions aériennes des voltigeurs de « Tout fou to fly ». Et enfin carrément allongée sur la verte pelouse synthétique, déroulée sur une bonne partie de la rue de la République par la compagnie Artonik. Autour de



Pas mal de belles surprises attendaient le public au coin des rues.

(Photo B. D.)

grandes nappes à carreaux rouge et blanc, le spectateur y était même incité à amener et partager entre

amis ou en famille un pique-nique, tandis que se jouait « La rue est dans le pré ». Le bonheur n'était pas loin

non plus chez tous ceux et ils étaient nombreux, qui avaient accepté l'invitation.

B. D.

Artonik

« La rue est dans le pré »

La compagnie Artonik a invité le public à se la couler douce le temps d'un pique-nique samedi sur le « pré » du cours Beaumont



Le jeu de boules du cours Beaumont recouvert de pelouse synthétique avait pris un air de vacances. On avait dressé les nappes et les Aubagnais ont pique-niqué avec les comédiens de la troupe Artonik. (Photo N.D)

Il flottait comme un air de vacances samedi matin sur le cours Beaumont. Dans la nuit, le jeu de boules s'était revêtu de vert comme un immense pré, recouvert de nappes à carreau...

La compagnie Artonik a planté le décor. Le gazon est synthétique, mais plus vrai que nature et l'on se croit pour un temps à la campagne.

Dans ce cadre bucolique les comédiens de la compagnie

de théâtre de rue avait invité les Aubagnais à un pique-nique à l'occasion de leur spectacle *La rue est dans le pré* : sur fond d'événements radiophoniques d'archives des trente glorieuses, les comédiens et danseurs ont fait revivre à travers des situations anodines des gens en vacances et les joies simples des premiers congés payés.

Le dépaysement était garanti et les Aubagnais ont ap-

précié le spectacle dont la sortie est prévu en juin prochain. Cet événement était programmé dans le cadre de d'Art/ruc/essais de Lieux publics- centre national de création des arts de la rue, qui a permis aux compagnies de rôder leur spectacle depuis le 21 avril à Aubagne et qui s'est clôturé samedi avec la compagnie Artonik basée à la Friche de la Belle de Mai.

N.D