

**DESS Développement culturel et direction de projet  
ARSEC – Université Lumière Lyon II**

**Amélie BOULANGER**

**LES ARTS DE LA RUE, DEMAIN  
-ENJEUX ET PERSPECTIVES  
D’UN “ NOUVEL ART DE VILLE ”-**

**Mémoire réalisé sous la direction de Philippe CHAUDOIR,  
Maître de conférences en Sociologie et Aménagement,  
Institut d’Urbanisme de Lyon,  
Université Lumière Lyon II.**

**Année universitaire 2001-2002**

**DESS Développement culturel et direction de projet  
ARSEC – Université Lumière Lyon II**

**Amélie BOULANGER**

**LES ARTS DE LA RUE, DEMAIN  
-ENJEUX ET PERSPECTIVES  
D'UN “ NOUVEL ART DE VILLE ”-**

**Mémoire réalisé sous la direction de Philippe CHAUDOIR,  
Maître de conférences en Sociologie et Aménagement,  
Institut d'Urbanisme de Lyon,  
Université Lumière Lyon II.**

**Année universitaire 2001-2002**

## **Remerciements**

Plusieurs personnes ont permis la réalisation de ce mémoire et je tiens ici à les remercier, à commencer par mon directeur de recherche, Philippe Chaudoir, qui a su m'écouter et me conseiller dans cet exercice parfois périlleux.

Merci à tous les professionnels que j'ai côtoyés durant mon stage à La Fédération et au cours des festivals de l'été 2002, ils ont beaucoup contribué à ce travail, même s'ils ne s'en doutent pas...

Merci enfin à toute l'équipe de l'Arsec, cette année de DESS fut un véritable plaisir.

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	p. 5
<b>PREMIERE PARTIE : UN SECTEUR EN VOIE DE STRUCTURATION PROFESSIONNELLE</b> .....	p. 7
I. La recherche de légitimité.....	p. 7
II. Tentatives de construction d'un discours collectif : La Fédération, association professionnelle des arts de la rue.....	p.11
<b>DEUXIEME PARTIE : DES ARTS DANS MA RUE : POUR QUOI DIRE ?</b> .....	p. 30
I. Une rue à plusieurs vitesses : entre animation et création.....	p. 30
II. L'espace public comme champ de création.....	p. 35
<b>TROISIEME PARTIE : ARTS DE LA RUE ET COLLECTIVITES LOCALES, LES ENJEUX DE LA RENCONTRE</b> .....	p. 40
I. Une rencontre inévitable... pour le meilleur et pour le pire.....	p. 40
II. Production, diffusion, création : l'invention de nouvelles formes.....	p. 44
III. Vers une refonte des politiques culturelles publiques ?.....	p. 50
<b>Conclusion</b> .....	p. 54
<b>Bibliographie</b> .....	p. 55
<b>Table des annexes</b> .....	p. 58

## INTRODUCTION

Pour parler des arts de la rue, on utilise aujourd'hui à tort et à travers le terme d'émergence, notion qui semble avoir le vent en poupe du côté des institutions, signifiant ainsi leur entrée dans l'ère des " nouveaux territoires de l'art<sup>1</sup> ". Un terme largement récusé par la profession, excédée de constater qu'après 30 ans de pratique en France, les arts de la rue pouvaient encore être qualifiés d'émergence. Economiquement parlant, il est pourtant clair que ce secteur, au niveau des budgets de l'Etat, ne fait qu'émerger. En effet, la rigueur est toujours de mise puisque les subventions bénéficiant aux arts de la rue correspondent environ à 1% des crédits accordés par la DMDTS<sup>2</sup>. Pourtant, les aides de l'Etat ont récemment augmenté de 25 % , faisant passer le budget de 5,447 millions d'euros en 2001 à 7 millions d'euros en 2002<sup>3</sup>. On est encore loin des 9 millions de mesures nouvelles promises par l'ancienne Ministre de la Culture, Catherine Tasca, suite aux revendications portées par La Fédération des Arts de la Rue au cours de l'été 2001.

Emerger, selon le dictionnaire Hachette, cela signifie " sortir de l'ombre, apparaître plus clairement ". Mais aux yeux de qui ? Non pas du public, il s'agit bien ici de l'institution, accommodant à sa guise la notion d'émergence. Ainsi, si la pratique des arts de la rue n'a rien d'émergente, ni pour les artistes, ni pour une grande partie du public, n'est émergent que le traitement réservé par les institutions à ce secteur. Par institutions, il faut ici entendre d'une part l'Etat, garant de la " reconnaissance " publique, et d'autre part les collectivités locales, qui occupent une place particulièrement importante dans la définition et la mise en œuvre des politiques publiques du fait de la décentralisation amorcée en France depuis plusieurs dizaines d'années.

Il ne s'agit pas dans cette étude de débattre de considérations **sémantiques** liées à la mise en place d'appellations, malgré tout l'intérêt que présenterait un tel sujet. L'objet de ce mémoire est tout d'abord de décrire la réalité actuelle d'un secteur, les arts de la rue, et d'en définir les enjeux dans le cadre de la décentralisation culturelle. On se trouve donc face à trois types d'acteurs, les deux principaux étant un secteur artistique d'une part et des collectivités locales d'autre part, avec en toile de fond la présence de l'Etat. Une donnée fondamentale relie entre eux ces trois acteurs : l'espace public. Cette notion représente la " matière première " sur laquelle artistes de rue, collectivités et Etat sont appelés à travailler.

---

<sup>1</sup> Nom de la mission interministérielle créée en mars 2002 pour trois ans et animée par Jean Digne, suite au colloque du même nom tenu à Marseille en février à La Friche de la Belle de Mai, intervenant après le rapport de Fabrice Lextrait (" Une nouvelle époque de l'action culturelle ").

<sup>2</sup> Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

Concrètement, on peut traduire ceci sous forme de constats, qui serviront de point de départ à cette analyse. Ces constats sont les suivants :

- Les arts de la rue sont depuis quelques années dans une phase de structuration professionnelle.
- Les arts de la rue et les collectivités locales sont amenés à “ opérer ” sur un territoire commun, celui de l’espace public.
- Il existe donc des liens, de natures très diverses, entre arts de la rue et collectivités locales, se rencontrant de gré ou de force sur le territoire de l’espace public.

Dès lors, une série de questions se posent : quels types de liens existent entre artistes de rue et collectivités locales ? Quelles transformations se produisent pour chacun des acteurs de cette inévitable rencontre ? Quels sont la place et le rôle de l’Etat dans ce processus ? Quelles sont les voies envisagées par chacun pour l’avenir et pour atteindre quels objectifs ? Quelles sont les attentes des uns et des autres ? En quoi l’avenir et la reconnaissance du secteur “ arts de la rue ” sont-ils déterminés par ces liens ? Enfin, dans le contexte de la décentralisation, dans quelle mesure les arts de la rue sont-ils appelés à participer à l’élaboration d’une conception renouvelée des politiques culturelles publiques ?

A travers ces nombreuses interrogations, qui se veulent être le reflet d’une certaine actualité, l’objectif est de saisir les enjeux fondamentaux liés à la rencontre entre l’artiste et l’élus, et de parvenir à identifier les facteurs nécessaires au bon déroulement de cette rencontre.

Pour tenter d’apporter des réponses à ce questionnement foisonnant, cette étude s’articulera autour de trois axes : dans un premier temps, nous mettrons en évidence la progressive professionnalisation des arts de la rue en tant que secteur artistique à part entière, nous démontrerons ensuite le caractère déterminant de la notion d’espace public dans les processus de création propres aux arts de la rue, puis enfin nous tenterons d’analyser les conditions de réalisation de la rencontre entre artistes de rue et collectivités locales et son importance considérable dans la définition des politiques culturelles publiques.

---

<sup>3</sup> Chiffres donnés par la revue Scènes Urbaines, n°1, 2002, p. 34.

## PREMIERE PARTIE

### UN SECTEUR EN VOIE DE STRUCTURATION PROFESSIONNELLE

#### I. LA RECHERCHE DE LEGITIMITE

Tout secteur professionnel, qu'il soit artistique ou non, doit passer à un moment de son existence par une phase de construction de lui-même et d'affirmation de son identité afin de trouver la reconnaissance à laquelle il aspire. Comme la danse ou le hip-hop auparavant, les arts de la rue n'échappent pas à cette règle et sont actuellement en plein cœur de ce processus de légitimation. Cette question est récurrente dans les travaux d'étudiants et de chercheurs qui se sont penchés sur le secteur, preuve de sa pertinence et de son actualité. Il est d'ailleurs édifiant de constater l'engouement croissant de la recherche pour les arts de la rue : multiplication des mémoires d'études, apparition de la discipline dans le cursus universitaire<sup>4</sup>, etc. Les chercheurs sont parfois même directement associés à des aventures artistiques, comme le sociologue et urbaniste Philippe Chaudoir, président de Lieux Publics<sup>5</sup>, Centre National de Création pour les Arts de la Rue, depuis début 2002. Néanmoins, il ne faut pas se leurrer : la littérature concernant le secteur des arts de la rue reste encore très pauvre (en quantité) et n'en est évidemment qu'à ses balbutiements.

L'engouement croissant des chercheurs pour les arts de la rue a pour intérêt de mettre en lumière le phénomène de recherche de légitimité dont il est question ici. L'enjeu, pour les arts de la rue, est de parvenir à être considéré comme un secteur artistique à part entière, ce qui est loin d'aller de soi. Les destinataires de ce message sont l'ensemble des pouvoirs publics et en tout particulier l'Etat, seule entité habilitée à accorder la reconnaissance désirée.

L'emploi du terme de " secteur " pour désigner les arts de la rue est en lui même significatif. En effet, l'essor de la rue survenu en France à partir des événements de mai 1968 est passé par bien des phases, et du cogne-trottoir au scénographe urbain, l'univers de la rue reste aujourd'hui encore difficilement lisible du fait de sa grande hétérogénéité. Comment, donc, est-on passé du terme d'univers à celui de secteur ? Ce passage est-il vraiment effectif ?

---

<sup>4</sup> L'Université Censier, à Paris, dans le cadre de son Institut d'Etudes Théâtrales, propose depuis peu en deuxième année un module intitulé " Théâtre et Arts de la Rue ".

<sup>5</sup> Il succède à Marcel Freydefont, enseignant à l'Ecole d'Architecture de Nantes.

Dans le premier numéro de **Scènes Urbaines**<sup>6</sup>, Floriane Gaber se livre à un exercice de rétrospective pour tenter une approche historique des arts de la rue. Elle conclue ainsi son article : “ Tout le dilemme aujourd’hui, trente ans après la reconquête, réside, comme au XVIIIème et XIXème, dans la reconnaissance comme artiste de ceux qui se produisent à ciel ouvert. Tout en lorgnant du côté des chiffres, ceux de la rue se regroupent en fédération, lancent des appels aux pouvoirs publics. Mais s’ils réclament des moyens, c’est aussi (et peut-être avant tout) de respect qu’il est question, au nom de leur art. Car si “ la rue ” reste peu lisible pour tous ceux qui ne prennent pas la peine de la lire, elle n’en continue pas moins à susciter des vocations d’artistes qui ont besoin de cet espace-là pour créer.<sup>7</sup> ”

La reconnaissance qui est évoquée ici soulève deux aspects : la revendication de moyens pour créer mais également, et surtout, la reconnaissance artistique. L’autre problème évoqué est celui de la lisibilité. Peu évidente, elle montre bien la difficulté qui existe encore à appréhender les arts de la rue en terme de secteur professionnel.

C’est cette lisibilité que les professionnels s’efforcent de clarifier auprès de leurs tutelles et des institutions en général. On prendra ici pour exemple la journée professionnelle organisée à Tours le 28 février 2002 sur l’initiative de la compagnie Off. Avec une vingtaine d’années d’existence, cette compagnie est aujourd’hui devenue incontournable dans le paysage des arts de la rue et fait partie des 24 compagnies conventionnées par l’Etat. Pour autant, co-production et diffusion n’allant pas de soi, la compagnie a souhaité rassembler le temps d’une journée ses partenaires (actuels mais aussi potentiels) en région Centre. Ainsi, Etat, Région, Département et municipalités étaient conviés à cette réunion, tenue dans les salons de l’Hôtel de Ville (lieu symbolique s’il en est, particulièrement pour des artistes de rue) au côté d’institutions culturelles locales et de diverses autres compagnies de rue. L’objectif de cette “ journée professionnelle des arts de la rue ” était avant tout pédagogique, grâce à l’intervention d’intervenants extérieurs (artistes, institutions...) chargés de dresser un tableau des arts de la rue dans leur réalité actuelle. Il s’agissait ainsi de sensibiliser un maximum de partenaires locaux (dont on voit déjà ici s’esquisser l’importance) à un secteur artistique peu ou mal connus d’eux. Le pari était celui d’une action de formation, qui a d’ailleurs également profité aux plus jeunes compagnies présentes, souvent peu conscientes du passé et des évolutions du secteur dans lequel elles viennent d’entrer. Pour commencer cette journée, un film commenté<sup>8</sup> rappelait l’évolution historique des arts de la rue en France. Le choix de débiter la “ formation ” avec ce film n’est pas anodine. En effet, prouver qu’un

---

<sup>6</sup> Revue semestrielle publiée par HorsLesMurs, elle remplace en 2002 **Rue de la Folie**, une publication dont le premier numéro date de juin 1998.

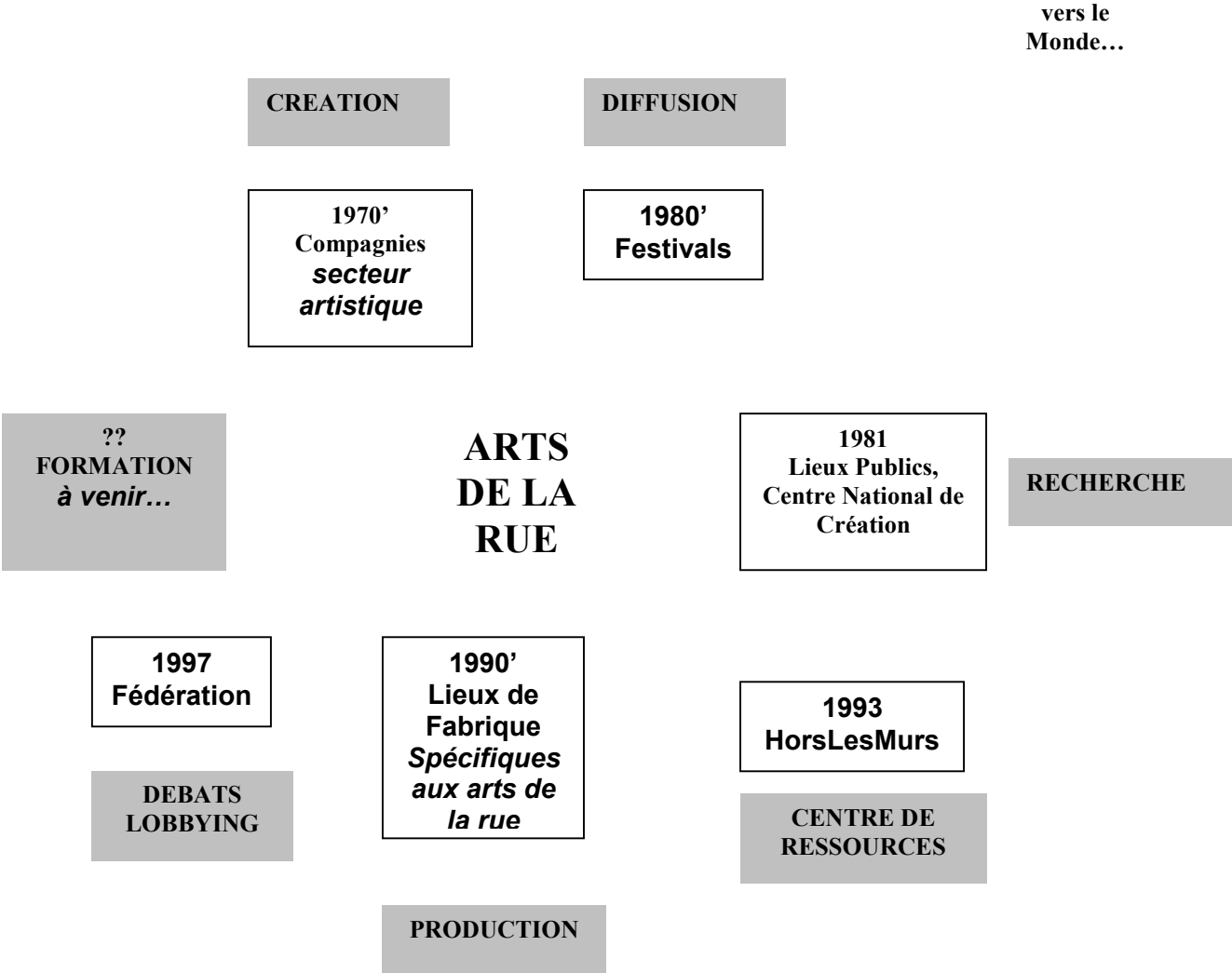
<sup>7</sup> **Scènes Urbaines**, n°1, mai 2002, p.7.

<sup>8</sup> Film monté par HorsLesMurs à la demande de la compagnie Off et de la Fédération (co-organisatrice de la journée), disponible sur demande.



mouvement est ancré dans l'histoire participe de la construction de sa légitimité, et conduit donc aux voies de la reconnaissance.

L'après-midi, consacrée à des débats ponctués de témoignages d'intervenants, permettait la rencontre plus concrète des participants et une tentative de réflexion commune sur un sujet défini le matin. Car pour compléter le film, dans une configuration de salle de classe avec tableau et chaises, Maud Le Floch, co-directrice de la compagnie, s'était essayé à un exercice (ou plutôt une leçon) intitulé "questions de vocabulaire". L'idée était de montrer sous forme d'un schéma le "paysage des arts de la rue", un paysage complet devant convaincre l'auditoire que les arts de la rue constituent bien un secteur artistique à part entière. Ce schéma, retracé ci-dessous, tente de retracer les étapes successives de la structuration de la profession, toujours dans une démarche de légitimation.



Ainsi, sous la forme déguisée d'un cours magistral, agrémenté de données statistiques ("selon une étude du DEP de 1998, 28 % de la population française aurait déjà assisté à un spectacle de rue au moins une fois dans sa vie"), trente années d'existence sont explorées. Au final, il s'agit d'ancrer dans les esprits la complexité de la structuration professionnelle d'un secteur artistique, un secteur qui a donc le droit à une reconnaissance des pouvoirs publics et avec lequel il faut compter.

Ce schéma et l'utilisation qui en a été faite démontrent clairement la volonté de plus en plus forte des professionnels de se donner les moyens d'une lisibilité auprès des institutions. Pour être complet, notamment dans les domaines qui vont compter dans l'avenir, on aurait pu introduire dans ce schéma des notions fondamentales comme la décentralisation culturelle, cadre de la politique publique ; les collectivités locales, partenaires inévitables et nécessaires ; le réseau des institutions culturelles françaises, appelées à assumer un rôle de co-production et de diffusion ; ou encore le croisement de différentes formes artistiques, phénomène de plus en plus prégnant dans les processus de création.

La recherche de légitimité, dont il était question dans ce point, est donc bien réelle au sein d'une profession toujours en mal de reconnaissance. Elle va de paire, on l'a vu, avec le processus de structuration professionnelle actuellement à l'œuvre dans les arts de la rue. Un phénomène relativement récent si l'on se réfère à la création de La Fédération, association professionnelle des arts de la rue, qui voit le jour en 1997. Son apparition est synonyme d'un début de production d'un discours collectif, qui ne fait évidemment pas l'unanimité dans la profession.

## **II. Tentatives de construction d'un discours collectif : La Fédération, association professionnelle des arts de la rue**

Interviewé par **Scènes Urbaines** en mai 2002, Bruno Schnebelin, président de La Fédération et fondateur de la compagnie Ilotopie, définissait ainsi la spécificité de ce regroupement : “ La Fédé est un regroupement professionnel constitué de personnalités très diverses. On y trouve des artistes, mais aussi des animateurs socio culturels, des programmateurs, des chercheurs, des gens aux intérêts très différents. Cela fait de la Fédé un espace humain où l'on peut se rencontrer. Malgré tout, nous ne sommes pas le reflet réel de ce qui se passe dans l'espace public. Nous devrions rassembler les autres arts qui opèrent hors des salles, mais aussi tous les opérateurs de l'espace public : les aménageurs, les paysagistes, par exemple. Mais cela arrive, doucement. Nous rencontrons ces différents acteurs même si nos regards sont distancés.<sup>9</sup>” Décivant ensuite les objectifs de La Fédération, Bruno Schnebelin évoque la nécessité de “ faire évoluer les arts de la rue en les qualifiant. ” Il fait référence ici à la mission essentielle que s'est donnée ce regroupement professionnel : contribuer à la structuration professionnelle d'un secteur artistique considéré comme l'éternel “ parent pauvre ” du Ministère de la Culture. Nous analyserons dans les pages qui vont suivre le contexte de création de La Fédération, ses finalités et son mode de fonctionnement, pour enfin dégager ses perspectives d'évolution.

En août 1997, La Fédération fait son apparition dans le monde des arts de la rue. La création de cette nouvelle entité tient plus de la déclaration de guerre que de l'acte de naissance ; pour preuve, l'acte fondateur rebaptisé “ Déclaration d'Aurillac ”, qui semble sonner le début d'une grande bataille.

Artistes, techniciens et diffuseurs se rassemblent en effet lors de la 12<sup>ème</sup> édition du Festival d'Aurillac, festival médiatique s'il en est, pour en quelque sorte “ passer à l'attaque ”. Les “ cibles ” sont nommées : “ le Ministère de la Culture et les autres partenaires impliqués dans la politique de la ville ”. Les objectifs sont énoncés : “ modifier dès 98 les financements notoirement insuffisants accordés aux Arts de la Rue ” et “ se positionner dans de nombreux domaines : le spectacle vivant (...) mais aussi les problématiques de société, de transformations urbaines et d'aménagement du territoire. ”

---

<sup>9</sup> **Scènes Urbaines**, n°1, mai 2002, p.50.

## **Déclaration d'Aurillac, 22 août 1997**

"A l'occasion de la 12<sup>e</sup> édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac un grand nombre d'artistes, directeurs de compagnies, directeurs et programmeurs de festivals, responsables de Lieux de fabrication et techniciens, ont décidé de créer "La Fédération", Association Professionnelle Française des Arts de la Rue.

Cette association a pour vocation de fédérer le secteur professionnel des Arts de la Rue, de promouvoir et de défendre une éthique collective liée à sa spécificité de création, à savoir, utiliser comme scène l'espace de la ville en générant des formes artistiques nouvelles (originalité des spectacles, du rapport au public, des modes de production et de diffusion...). Dès la nomination de ses représentants, "La Fédération" interpellera officiellement le Ministère de la Culture et les autres partenaires impliqués dans la politique de la ville pour modifier dès 98 les financements notoirement insuffisants accordés aux Arts de la Rue. Forte de l'expérience de ses membres, "La Fédération" entend également se positionner dans de nombreux domaines : le spectacle vivant d'une façon générale mais aussi les problématiques de société, de transformations urbaines et d'aménagement du territoire." <sup>10</sup>

### **Contexte de création de La Fédération**

Les signataires de la Déclaration d'Aurillac, également appelés "membres fondateurs", sont des personnalités reconnues parmi les professionnels des arts de la rue, ce qui suggère la légitimité de leur déclaration publique.

Leur action témoigne d'une prise de position commune et fait apparaître la volonté d'une union placée sous le signe de la revendication. En effet, les arts de la rue souffrent jusqu'à aujourd'hui d'une difficile reconnaissance par les pouvoirs publics, et sont souvent désignés comme les "parents pauvres" du Ministère de la Culture. C'est dans ce contexte économique et politique précaire que naît La Fédération, portée par un ensemble d'acteurs reconnus par leurs pairs. Le choix du "lieu de naissance" de La Fédération, quant à lui, n'est pas anodin. Premier festival entièrement dédié aux arts de la rue, Eclat est créé en 1986 par l'emblématique Michel Crespin. Festival de référence, il constitue l'un des plus gros "marchés" des arts de la rue et surtout l'événement médiatique par excellence pour une profession timidement relayée par les media. Ainsi, La Fédération est créée dans un des

---

<sup>10</sup> Les signataires de cette déclaration sont : Daniel Andrieu, Bernard Bellot, Pierre Berthelot, Barthélémy Bompard, Michèle Bosseur, Franck Bouilleaux, Brigitte Burdin, Jean Chamailé, Michel Crespin, Claudine Dussolier, Philippe Freslon, Jean-Raymond Jacob, Enrique Jimenez, Pierre Layac, Maud Le Floch, Jacques Livchine, Jean-Marie Maddedu, René Marion, Claude Morizur, Serge Noyelle, Patrice Papelard, Jacques Quentin, Pierre Raynaud, José Rubio, Philippe Saunier-Borel, Bruno Schnebelin, Jean-Marie Songy, Jeff Thiebaut.

“ hauts lieux ” des arts de la rue, et ce choix symbolique fort témoigne à la fois d’une volonté de reconnaissance des membres fondateurs par leurs pairs mais aussi par les institutions.

La question de la reconnaissance est donc au cœur de La Fédération, et c’est une bataille qu’elle entend mener avec les institutions. Mais cette bataille est également vouée à se livrer sur un autre front, plus inattendu, celui de la profession dans son ensemble. En effet, nombreuses sont les critiques à l’encontre d’une Fédération “ auto-proclamée ” et qui se désigne elle-même pour être le porte-parole d’une profession qui ne se reconnaît pas forcément dans cette Fédération.

### **Les missions définies par les statuts**

Adoptés lors de l’Assemblée Générale constitutive du 21 septembre 1997, les statuts de La Fédération définissent les missions de l’association, qui sont les suivantes :

“ Article 2 : L’Association a pour vocation de fédérer le secteur professionnel des Arts de la Rue, de faire circuler des idées, de promouvoir et défendre une éthique et des intérêts communs, de prendre position dans des domaines se référant au spectacle vivant et en particulier aux Arts de la Rue, notamment en ce qu’ils sont concernés par la définition des politiques culturelles, par l’aménagement du territoire et la pratique artistique de l’espace public. L’Association adhère à l’universalité des valeurs de liberté et de tolérance. ”

Groupe de pression mais aussi espace de circulation d’idées, d’échanges et de débats, La Fédération se propose de défendre une éthique et des intérêts communs liés à la spécificité de la création dans l’espace public. Ouverte à tous les acteurs confrontés à cette problématique, La Fédération se situe davantage comme “ un réseau de compétences actives et plurielles plutôt qu’une association de défense d’une corporation ”.

### **Historique**

- **22 août 1997** : Déclaration d’Aurillac, acte fondateur de La Fédération, Association Professionnelle Française des Arts de la Rue.
- **21 septembre 1997** : Assemblée Générale constitutive à Châtillon pour la création de “ La Fédération ”, Association Professionnelle des Arts de la Rue. Les statuts de La Fédération sont adoptés à la majorité des 118 votants et sont élus les 24 membres de son Conseil d’Administration.

- **13 octobre 1997** : Premier Conseil d'Administration avec les 24 membres élus lors de l'A.G. constitutive.
- **20 septembre 1998** : Première Assemblée Générale de La Fédération.

### **Une instance de professionnalisation**

Avec Lieux Publics (Centre National de Création des Arts de la Rue, unique en son genre en France) et HorsLesMurs (Centre de Ressources pour les Arts de la Rue et les Arts de la Piste), La Fédération constitue l'un des piliers du mouvement de professionnalisation actuellement à l'œuvre dans les arts de la rue. Le rôle de structuration joué par l'association, créée sur l'initiative d'un rassemblement de professionnels, témoigne d'un besoin collectif de professionnalisation d'un secteur en panne d'interlocuteurs institutionnels.

L'idée est donc la suivante : “ fédérer le secteur professionnel des arts de la rue ” afin de pouvoir mettre en place une instance capable d'être un interlocuteur pour les différentes institutions intervenant dans le secteur des arts de la rue. C'est le but premier de La Fédération que l'on retrouve dans la “ Déclaration d'Aurillac ” :

“ Dès la nomination de ses représentants, La Fédération interpellera officiellement le Ministère de la Culture et les autres partenaires impliqués dans la politique de la ville pour modifier dès 1998 les financements notoirement insuffisants accordés aux Arts de la Rue. ”

### **La question de la reconnaissance comme leitmotiv**

On l'a dit plus haut, la question de la reconnaissance se trouve au cœur de La Fédération. Cette question se pose à deux niveaux : reconnaissance par les pairs d'une part, et par les pouvoirs publics et les institutions de l'autre.

Concernant la reconnaissance des pairs, c'est-à-dire les professionnels des arts de la rue, La Fédération se trouve dans une position délicate. En effet, comment revendiquer l'appellation de “ Fédération des Arts de la Rue ” sans bénéficier de l'adhésion d'un maximum de professionnels du secteur ? Une cruciale question de légitimité est posée. Pour y répondre, La Fédération se définit très largement :

“ La Fédération mobilise les différentes familles des Arts de la Rue et fonde sa légitimité sur sa capacité à rassembler les différentes générations des Arts de la Rue, ainsi que les acteurs de son réseau dans leurs diversités : artistes, directeurs de compagnie, organisateurs et programmeurs de festival, responsables de lieux de fabrication, techniciens, amateurs passionnés. ”

Bien entendu, tout le monde ne se reconnaît pas dans La Fédération, loin de là, ce qui peut sembler assez normal lorsqu'on connaît la très grande hétérogénéité du secteur, comme le décrit Elena Dapporto dans son ouvrage " Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence "11. Si un grand nombre d'artistes ne se sentent pas concernés par les activités de La Fédération, d'autres par ailleurs émettent des critiques à son égard. On reproche à La Fédération de vouloir institutionnaliser un secteur particulièrement épris de liberté et traditionnellement méfiant vis-à-vis des " politiques " et de leur tendance à la " récupération " des artistes. De plus, certains suspectent la dérive possible de La Fédération vers une " co-gestion ", crainte souvent exprimée dès lors qu'une organisation professionnelle travaille avec une institution à la fondation d'une politique.

Concernant la reconnaissance par les pouvoirs publics et les institutions, elle est l'objectif premier de ce regroupement et s'inscrit dans la démarche de structuration de la profession évoquée précédemment. En effet, l'objectif de La Fédération est de pouvoir faire entendre une voix porteuse de revendications et de propositions, voix qui manque à la profession pour qu'elle puisse s'imposer comme un interlocuteur légitime et incontournable : " Il s'agit surtout de faire entendre la voix de centaines d'artistes qui touchent des millions de personnes, en France et à l'étranger, réinventent des formes anciennes ou inventent des formes nouvelles, secouent les traditions, défendent un art résolument vivant, urbain ou rural, toujours proche des gens, mais qui n'ont droit qu'à une reconnaissance marginale et ridicule des pouvoirs publics, à une place microscopique dans les media, à une suspicion constante de beaucoup de préfectures, à une incompréhension de la plupart des anciennes institutions artistiques, pourtant soumises à des obligations de diffusion. "

### **Diversité des finalités**

Diverses finalités peuvent être repérées s'agissant des missions que s'est donnée La Fédération. On peut distinguer, de manière schématique, quatre grands axes.

Au préalable, il faut rappeler que La Fédération se définit souvent par la négative, c'est en tous cas perceptible dans le discours des adhérents, soucieux d'une certaine intégrité : La Fédération n'est pas un syndicat, ni une association de défense d'une corporation, ni un simple groupe de pression. La Fédération, c'est :

1. Un rassemblement d'acteurs du secteur professionnel des arts de la rue oeuvrant pour " la reconnaissance professionnelle et artistique dans le domaine de l'art

---

<sup>11</sup> DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris : La Documentation Française, 2000.

contemporain et du spectacle vivant ” et l’obtention de la part des pouvoirs publics “ des moyens nécessaires à leur développement. ”

2. Un “ espace de circulation d’idées, d’échanges et de débats ” propre à faire réfléchir la profession sur les problématiques qui l’animent et à défendre “ une éthique et des intérêts communs liés à sa spécificité de création ”, l’espace public. De ce fait, “ La Fédération se donne la possibilité de prendre position sur des sujets concernant directement les réalités du spectacle vivant, du développement urbain, de l’aménagement du territoire et, d’une manière générale, des domaines interférant avec les Arts de la Rue. ”
3. Un “ réseau de compétences actives et plurielles. ”
4. Une organisation professionnelle oeuvrant à la “ consolidation du réseau des Arts de la Rue, au développement de ses équipes artistiques, à l’ouverture et au dialogue avec les autres acteurs de la culture. ”

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

### **Le Ministère de la Culture, premier partenaire**

Le Ministère est le premier partenaire de La Fédération puisqu’il en est l’unique source de financement, exception faite des cotisations des adhérents. La subvention de fonctionnement accordée à l’association pour l’exercice 2001-2002 est égale à un montant de 250 000 francs (soit 38 112 euros), somme que perçoit La Fédération depuis 1998<sup>12</sup>. Cette subvention provient plus précisément de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, le dossier de La Fédération étant traité par la Sous-direction de la formation professionnelle et des entreprises culturelles. La Fédération ne faisant pas à l’heure actuelle l’objet d’un conventionnement pluriannuel, ses ressources et donc son existence restent soumises à une incertitude forte.

Les relations existant entre La Fédération et le Ministère méritent d’être étudiées car elles présentent une certaine singularité. En effet, il se trouve que l’unique financeur de l’association est également son principal interlocuteur dans la négociation entamée pour



“ faire reconnaître la place des Arts de la Rue dans le paysage du spectacle vivant. ” Depuis sa création, La Fédération n’a de cesse d’interpeller le Ministère de la Culture pour travailler avec lui à l’élaboration d’une politique qui prenne en compte les réalités des arts de la rue. De fait, elle est devenue en quelques années d’existence, au fil des rendez-vous obtenus avec le Ministère, un partenaire incontournable et surtout reconnu par les pouvoirs publics. On peut noter une évolution significative des rapports entretenus par les deux partenaires dans le courant de l’année 2001, La Fédération ayant alors décidé d’entamer, suite au constat d’une situation de blocage, une “ phase de revendication active ” s’appuyant sur trois types d’action :

- “ 1. Envoi de courriers aux nouveaux maires de France, nouveaux élus, les interpellant sur leurs intentions pour les Arts de la Rue.
2. Action publique destinée à interroger l’Etat sur son absence de politique à notre égard et sa considération déficiente pour nos formes d’expression.
3. Série d’actions répétées pendant la saison des festivals avec interpellation de nos publics. ”

Un texte est par ailleurs publié par les festivals et les manifestations des arts de la rue de l’été 2001. Il appelle le public à être solidaire de l’action de La Fédération en remplissant une carte postale “ Pour la création d’un Ministère de la Culture ”. Ce texte est le suivant :

### **"Pour la création d'un Ministère de la culture !"**

“ Aujourd’hui, de nombreux artistes et groupes d’artistes inventent leur art aux vues et sus de tous, parmi ou avec les gens, dans les lieux infinis des espaces publics.

Ces nouveaux artistes qui n’ont pas choisi seulement les habituels consommateurs de la culture comme public, se retrouvent face à l’indifférence de leur ministère de tutelle et des institutions culturelles.

Pourtant, ne pas donner les moyens de chercher et de travailler à des cultures populaires contemporaines, c’est brader nos espaces communs à la vitrine marchande et aux dérives des fêtes commerciales ; c’est aussi faire peu de cas d’un mouvement artistique qui construit tout un paysage (des rendez-vous peu communs, des lieux de fabrique, des dispositifs d’innovation) avec exigence, souplesse et intelligence territoriale.

La Fédération - Association Professionnelle des Arts de la Rue -, collectif représentant les artistes, les programmeurs et les passionnés de l’espace public, demande la création d’un vrai Ministère de la culture, accompagnant solidairement ces artistes et les publics.

---

<sup>12</sup>Une légère hausse à noter : la subvention accordée pour 2002-2003 équivaut à 300 000 francs.

Cher public, nous comptons sur vous pour manifester votre soutien. Trouvez notre carte postale et répondez à notre appel ! ”

La stratégie adoptée par La Fédération à l’égard du Ministère de la Culture est donc une stratégie de combat, de lobbying. Elle est de l’ordre du rapport de force et place l’association en position de groupe de pression.

### **Les relations avec HorsLesMurs**

Association nationale créée en 1993 sur l’initiative du Ministère de la Culture, HorsLesMurs, Centre de ressources pour les Arts de la Rues et les Arts de la Piste, est l’un des référents professionnels incontournables du secteur. En toute logique, La Fédération devrait être amenée à travailler main dans la main avec ce Centre, ce qui ne commence à être véritablement le cas que depuis 2001, année à partir de laquelle La Fédération est invitée à participer au C.A. d’HorsLesMurs en tant qu’observateur, aux côtés du S.N.F.A.C. (Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du Cirque). Cette ouverture de l’institution est significative car elle permet à La Fédération, qui a sollicité cette ouverture par le biais d’un groupe de contact, d’exposer ses vues sur les politiques et les actions mises en œuvre par HorsLesMurs. L’apparition de La Fédération au sein du C.A. d’HorsLesMurs renforce l’association dans son rôle de partenaire et ouvre une porte à la négociation. Il en résulte que La Fédération continue donc de s’imposer auprès des pouvoirs publics, et joue là encore un rôle de groupe de pression. Selon La Fédération, il est encore trop tôt pour se prononcer sur la stratégie de relation à conduire, la question se posant aujourd’hui sous ces termes : “ adopter une logique de service public ou d’opportunités professionnelles ? ”

### **Les adhérents**

Au nombre de 150 (d’après le rapport moral 2001), ils représentent la légitimité de l’association et sa deuxième source de financement, après le Ministère de la Culture. Les cotisations perçues par La Fédération sont de deux natures :

- 1) Une cotisation individuelle annuelle de 55 euros .
- 2) Une cotisation annuelle par structure de 200 euros (pour les structures en dessous d’un million de francs de chiffre d’affaires et les collectivités) ou de 400 euros (pour structures au dessus d’un million de francs de chiffre d’affaire).

Dans la très grande majorité des cas, les adhésions à La Fédération se font de manière individuelle, ce qui correspond davantage à une logique d’engagement personnel. Ce choix s’explique également par la fragilité économique de nombreuses structures, qui préfèrent marquer leur engagement à La Fédération par une adhésion individuelle, impliquant

symboliquement le reste de la structure. Ainsi, au titre de structure, seules quelques “ grosses ” compagnies cotisent, ainsi que la majorité des festivals de rue, et l’on compte également une collectivité (ville de Sotteville-lès-Rouen).

Les adhérents se réunissent en Assemblée Générale au moins une fois par an, comme prévu dans les statuts par l’article 5, et élisent à cette occasion leur Conseil d’Administration pour un an.

### **Les membres actifs**

La qualité de membre actif est définie dans les statuts de l’association comme tel :  
“ Peuvent être membres actifs toutes personnes physiques ayant une implication active dans les Arts de la Rue notamment dans le domaine de la création artistique, de l’organisation et de la programmation. Deviennent membres actifs de l’association, toutes personnes physiques ayant acquitté le montant de l’adhésion déterminé annuellement par l’Assemblée Générale. ”

En réalité, les membres actifs constituent ce que l’on peut appeler les forces vives de l’association. Ces personnes, qui exercent par ailleurs leur propre activité professionnelle, s’impliquent de manière bénévole au sein de La Fédération afin de participer aux travaux mis en œuvre dans les différentes commissions (Fiscalité, Formation, International, Lieux de Fabrique, Fédération en région...).Mettant à disposition leurs temps et force de travail selon leurs disponibilités, ils permettent à La Fédération d’avoir une existence réelle. C’est ce qui est souligné dans le compte-rendu du C.A. du 10 janvier 2002 : “ Les membres élus de La Fédération prennent en charge les interrogations de la profession. Ce n’est pas une tâche facile. D’une part parce que nous avons fait le pari d’exprimer une parole plurielle, d’autre part parce que l’investissement de chacun est lié à ses disponibilités, à la place singulière qu’il occupe dans le paysage des arts de la rue, et à ses compétences. La dynamique de La Fédération est le reflet de tous ces paramètres. Donc en mouvement permanent. C’est d’ailleurs ce qui la maintient vivante et active. ”

Avec une subvention accordée par le Ministère de la Culture et les cotisations de ses adhérents que l’on peut qualifier de ressources propres, La Fédération ne dispose que d’un seul partenaire sur le plan financier. Pour autant, d’autres partenariats existent par le biais du dialogue, avec le Ministère de la Culture et HorsLesMurs. Un constat : l’importance de l’implication bénévole des adhérents dans l’association est cruciale pour la vitalité de celle-ci.

## Commissions et groupes de travail

Il existe actuellement quatre commissions identifiées, regroupant adhérents et non adhérents autour d'un même sujet. Ces commissions fonctionnent de manière plus ou moins efficace, selon le niveau d'implication de leurs membres, et sont autonomes vis-à-vis de La Fédération. Chaque commission est pilotée par un ou plusieurs référent(s), chargé d'animer les réunions et de rendre compte des avancées du groupe. Leur travail est rendu public par les compte-rendus adressés à la coordinatrice qui se charge de les diffuser auprès de l'ensemble des adhérents et de les mettre en ligne sur le site Internet. Ces commissions sont les suivantes :

- Fiscalité et statut juridique :

Cette commission, l'une des plus actives, travaille en partenariat avec le Ministère des Finances, dans le cadre de l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles<sup>13</sup>) dont elle est membre fondateur. La commission Fiscalité est engagée sur le statut de la création artistique, elle s'interroge particulièrement sur le statut des artistes travaillant en espace public. C'est la plus " technique " des commissions, elle est la plus régulière et celle qui se réunit le plus souvent, du fait de son lieu permanent avec l'UFISC.

- Formation :

Elle définit avec la DMDTS le cadre des dispositifs nationaux et régionaux d'actions de formation ( ex : accord-cadre sur les emplois-jeunes). Ainsi, en 2000, une subvention de 20 000 francs a été accordée par le Ministère de la Culture permettant d'associer La Fédération à la mission confiée à Franceline Spielmann concernant la formation : " Cette subvention complémentaire, à caractère exceptionnel, est destinée à permettre à votre Fédération d'identifier et de proposer, avec l'aide de Francine Spielmann, quelques projets de formation professionnelle qu'il vous semble prioritaire d'engager et susceptibles d'être rapidement mis en œuvre, à partir notamment d'une identification des lieux et organismes de formation mobilisables, des publics concernés et de leur statut durant la formation, de leur montage budgétaire et des partenariats financiers mobilisables, en particulier auprès de l'AFDAS et des Conseils Régionaux. "

- Lieux de Fabrique :

Elle est issue du collectif Lieux de Fabrique initié en 1997 par Le Fourneau. Son but est de tenter de produire un travail de clarification du paysage des Lieux de Fabrique. Une première étude a conduit à l'élaboration d'un document intitulé " Lieux de Fabrique Arts de la Rue :

radioscopie 2000 de 9 pôles aidés par l'Etat au titre de l'accueil en résidence et l'aide à la production ". Actuellement, l'enquête se poursuit sur les lieux de création partagés.

- Coordination internationale :

Dernière-née des commissions (juillet 2000), elle souhaite développer une activité de lobbying européen et s'emploie à constituer une amorce de réseau professionnel international des arts de la rue, rassemblant à l'image de La Fédération des producteurs, des festivals, des lieux de résidence et des équipes artistiques.

Outre ces commissions, il existe également d'autres groupes de travail, fonctionnant de manière plus informelle et soumis à la réflexion de chacun. Ces groupes de travail sont intitulés " chantiers ", il s'agit bien de réflexions " en cours " et qui demandent à être discutées de manière collective par La Fédération. Quatre chantiers sont actuellement en cours : la communication, la diffusion, l'utilisation d'Internet, le Manifeste Professionnel pour le développement des Arts de la Rue (orientations 1999-2005). Ces sujets touchent directement la Fédération et sont propres à son activité, contrairement aux commissions qui sont des groupes de travail autonomes.

Commissions et groupes de travail sont donc constitués autour de sujets qui font débat, tant au sein de l'association que, et surtout, au sein de la profession tout entière. En ce sens, ils sont le reflet des préoccupations d'un secteur et révèlent particulièrement bien son actualité.

## **Le dialogue avec l'Etat**

Le dialogue est engagé avec l'Etat sur de nombreux sujets, on l'a déjà évoqué, et demeure l'une des activités majeures de La Fédération, si ce n'est sa raison d'être. Les relations instaurées au fil des rendez-vous restent néanmoins fragiles, et les avancées très timides. La Fédération entame ici un travail de fond dont les résultats, peu visibles, traduisent la difficulté de la profession à se faire entendre puis à négocier avec les pouvoirs publics. Régulièrement, des questions se posent au sein de l'association et font débat quant à l'attitude à adopter pour interpeller l'Etat. Peut-être touche-t-on là à l'une des faiblesses majeures de La Fédération qui semble souffrir d'une difficulté à définir sa " ligne politique ". D'où l'impossibilité d'établir un livre blanc (à la demande du Ministère de la Culture) qui fait poser à la coordinatrice la question suivante en janvier 2001 : " La fédération est-elle assez solide, pertinente et mure pour répondre aux sollicitations du Ministère ? " Une question qui

---

<sup>13</sup> L'UFISC regroupe, entre autres, des organisations professionnelles comme Federcies et Féduroc.

revient de manière chronique dans les débats du C.A. et montre la jeunesse de l'organisation et donc son incapacité à se définir parfaitement.

### **Les fédérations en région**

Phénomène récent, elles sont apparues au cours de l'année 2001 et se sont rapidement imposées comme l'une des priorités de La Fédération. Créées à partir d'initiatives locales, elles sont pour l'instant le fait de quelques individus éprouvant le besoin de se regrouper sur un territoire commun. Chaque fédération régionale a sa propre organisation et ses propres caractéristiques, elle est le reflet des problématiques inhérentes à un territoire particulier. Les fédérations en région permettent également de faire connaître La Fédération à des jeunes compagnies, les réunions régionales ne comptant que peu de membres de la Fédération " nationale ". Sur le même principe que les commissions, les fédérations régionales sont animées par un ou plusieurs pilote(s), en général lié à La Fédération (et souvent membre du C.A.). Ce mouvement de regroupement régional correspond à la compréhension des enjeux désormais liés au territoire et aux collectivités locales, principales actrices de la décentralisation culturelle mise en œuvre par l'Etat. C'est donc un mouvement " logique ", qui en est pour l'instant à ses débuts et dont on ne peut faire aucun bilan. Il semble néanmoins être appelé à prendre de l'importance dans les années à venir, et La Fédération souhaite pouvoir l'accompagner au maximum, comme on peut le lire dans une lettre aux adhérents datée de mars 2001 : " Consolider, affirmer, développer l'existence de notre spécificité professionnelle passe par des échanges et un soutien sur l'ensemble des territoires sur lesquels nous sommes implantés en France. Notre action se doit d'être lisible et fort aussi bien au niveau national que localement. C'est le chantier prioritaire pour la coordination de La Fédération. De fait, la Fédé est déjà relayée par certains de ses adhérents qui se sont organisés localement, voire rassemblés en collectifs dans certains cas. Il n'y a pas un cas de figure uniforme mais des formes de fédérations locales développées de façon autonome en fonction des réalités de chacun. [...] Rappelons que notre volonté n'est pas de créer des Fédérations décentralisées mais de soutenir des initiatives locales singulières. Ces initiatives ont pour but de provoquer la création de " collectifs " affirmant l'existence des arts de la rue dans le paysage du spectacle vivant. "

Commissions, groupes de travail, fédérations en région et dialogue avec l'Etat : on voit bien ici, en examinant les champs d'intervention de La Fédération, que l'objectif vers lequel toutes ces actions tendent est la structuration et la professionnalisation du secteur des arts de la rue, qui peine à se débarrasser de son qualificatif d' " émergence " .

## **Un réseau “ unique ” ?**

L'originalité du réseau constitué par La Fédération réside dans la diversité de ses adhérents, ce que revendique fortement l'association comme critère de pluralisme. En effet, ce ne sont pas uniquement des artistes qui sont regroupés au sein de cette organisation, qui aurait alors une teinte plus corporatiste, mais l'ensemble d'une profession, c'est-à-dire : artistes individuels, compagnies, diffuseurs, programmateurs, techniciens, directeurs de structure.

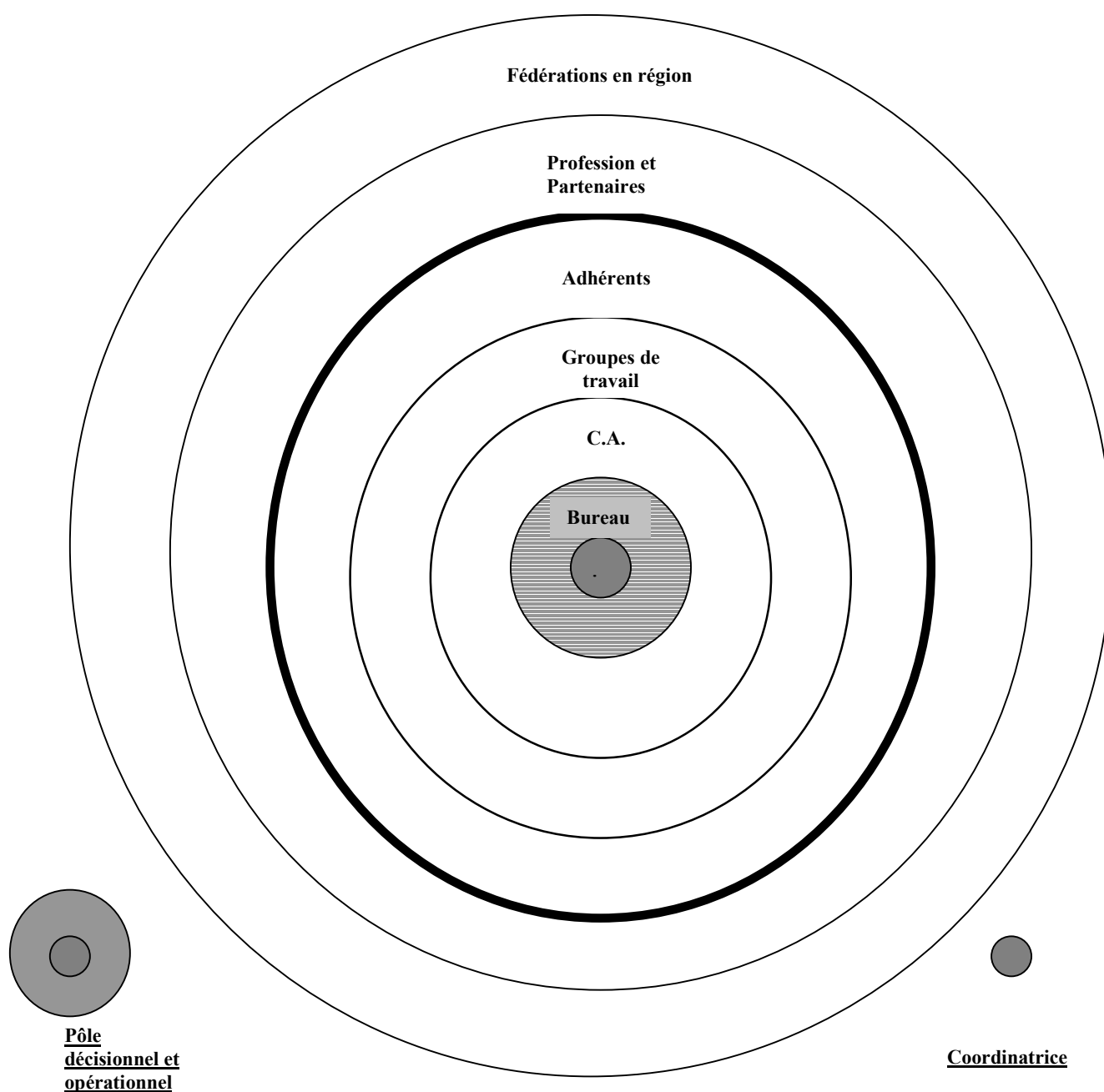
En réalité, La Fédération est composée de compagnies dans sa grande majorité, la diversité dont se réclame l'association reste donc toute relative. C'est pourtant ce qui devrait fonder sa légitimité à être le porte-parole d'une profession dans son ensemble, ce dont elle se réclame. Néanmoins, lorsqu'on s'intéresse à la composition du C.A., on s'aperçoit que celui-ci compte plus un très large tiers de programmateurs ou directeurs de structure. Ceux-ci semblent donc davantage représentés au C.A. que parmi les adhérents, ce qui permet finalement de rétablir l'équilibre.

On peut parler de La Fédération comme d'un réseau “ unique ” dans le sens qu'elle tend réellement à être le lieu d'une parole plurielle permise par un souci constant de démocratie, ce qui génère dans un même temps une certaine difficulté de ce réseau à s'organiser.

## Un réseau concentrique

Le schéma ci-dessous tente de retracer la structuration du réseau constitué par La Fédération. Il permet de mieux comprendre la manière dont circule l'information et représente une " photographie " de l'organisation.

**International,**  
Regroupements artistiques professionnels,  
Autres professions (architectes, urbanistes...)





La première remarque à faire est qu'il ne s'agit pas ici d'un réseau de forme pyramidale. Bien qu'il existe une tête de réseau, celle-ci n'est pas placée au sommet d'un édifice mais au cœur d'un dispositif fonctionnant sur le mode horizontal. Plus précisément, la tête de réseau se trouve au centre d'une ramification complexe composée de groupes plus ou moins proches de ce centre.

Au cœur du réseau se trouve le pôle décisionnel et opérationnel constitué du bureau et de la coordinatrice. Autour de ce pôle, plusieurs cercles représentant de groupes se concentrent. Plus un cercle est proche du centre, plus l'information y circule de manière intense et précise. L'information est véhiculée en trois temps :

-1<sup>er</sup> stade : l'information est descendante, de l'ensemble des différents cercles vers la coordination.

-2<sup>ème</sup> stade : l'information est montante depuis la tête de réseau (coordination) jusqu'au cercle des adhérents.

-3<sup>ème</sup> stade : la diffusion de l'information se fait à partir du cercle des adhérents vers les autres cercles extérieurs.

Actuellement, faute de temps et de moyens suffisants, le travail effectué par la coordinatrice, ou tête de réseau, se concentre principalement sur les cercles les plus proches, c'est-à-dire le C.A. et les membres du bureau.

Ce schéma représente bien le mode de fonctionnement du réseau actuellement mais, en revanche, ne retrace pas les évolutions en cours ou souhaitées. A l'avenir, l'objectif est de pouvoir davantage travailler sur les autres cercles, à commencer par les adhérents. Chaque cercle, à terme, est donc amené à s'élargir, ce qui ne pourra se faire qu'en fonction du degré d'évolution de La Fédération.

Réseau " unique " rassemblant les différentes composantes d'une profession, La Fédération s'organise à travers un fonctionnement complexe où l'informel tient malgré tout une part importante. La force, et en même temps la faiblesse de cette organisation, se fonde sur le souci constant d'expression d'une parole plurielle. A cet égard, on peut dire que La Fédération est un réseau unique en son genre, " made in arts de la rue ".

### **La nécessaire consolidation économique**

L'évolution de La Fédération peut se mesurer, on l'a vu, selon deux critères. D'une part, il faut considérer l'accroissement du nombre de ses adhérents : ils sont deux fois plus nombreux aujourd'hui qu'il y a quatre ans. Certes, cette augmentation n'est pas foudroyante, mais elle révèle tout de même l'intérêt croissant de la profession pour La Fédération. Ce qui confère à cette dernière une légitimité plus grande : la reconnaissance par les pairs serait

donc en train de s'effectuer enfin, petit à petit. D'autre part, on constate un élargissement des activités de La Fédération, tant au niveau des champs de réflexion couverts (par les commissions et groupes de travail) qu'au niveau géographique (par le biais des fédérations en région).

Cette double dynamique d'évolution a permis à La Fédération de s'imposer comme partenaire dans les négociations avec les pouvoirs publics. Ce qui réaffirme ici sa légitimité est donc une deuxième forme de reconnaissance, celle qui s'opère par les institutions.

Pour autant, La Fédération ne possède pas les moyens de son évolution, comme on l'a déjà évoqué. A l'heure actuelle, toute " croissance " semble bloquée par le manque de moyens financiers. La question qui se pose est alors la suivante : le développement de La Fédération est-il intentionnellement freiné par l'Etat ? On peut supposer que le Ministère de la Culture préfère dialoguer avec des interlocuteurs qui ne soient pas trop puissants, mais qu'il juge néanmoins leur existence nécessaire, d'où la faible subvention accordée jusqu'à présent. Peut-être, par ailleurs, le Ministère ne juge-t-il pas La Fédération prête à assumer le développement qu'elle revendique. Ou enfin, il est possible que les pouvoirs publics se refusent à considérer La Fédération comme le représentant légitime de la profession, remettant donc en cause son existence même. La Fédération doit-elle chercher ailleurs les moyens de son développement ? Le système de bénévolat sur lequel elle repose semble aujourd'hui trouver ses limites dans la mesure où le soutien de l'Etat reste trop faible.

### **La poursuite de l'élargissement et de la structuration du réseau**

Ce que souhaite désormais La Fédération, par le biais de la coordinatrice, est de pouvoir travailler à l'élargissement de son réseau. En effet, dans son entreprise de structuration du secteur des arts de la rue, La Fédération doit elle-même, en interne, tendre vers une structuration de plus en plus forte de son fonctionnement. Ainsi, d'une part, ses actions doivent prendre de plus en plus d'ampleur, par le biais notamment des fédérations en région. D'autre part, outre l'action, davantage de temps doit être consacré à la réflexion sur les problématiques qui traversent la question de l'espace public. Evidemment, faute de temps, cette activité de réflexion est menée avec moins de force qu'il n'en faudrait. La dynamique actuelle étant, pour la coordinatrice, d'avancer dans un contexte d'urgence, la part laissée à la réflexion s'en trouve réduite. Pourtant, l'un des objectifs de La Fédération, outrepassant l'activité de lobbying, est bien d'être un agitateur d'idées au sein de la profession. Ce manque de réflexion de fond sur le secteur est un problème perçu par les administrateurs. Ainsi, régulièrement, le C.A. rappelle l'impérative nécessité de faire une place plus grande à l'artistique au sein de La Fédération.

Cependant, pour parvenir à cela, le temps de travail de la coordinatrice doit être doublé et la venue d'une autre personne dans l'équipe semble nécessaire, si La Fédération veut prétendre à autre chose que la gestion de l'urgence. Si l'on se réfère au schéma proposé plus haut, l'élargissement et la structuration du réseau passent par un travail approfondi en direction des adhérents, encore trop peu impliqués et informés. Pour l'instant, la coordinatrice concentre son travail en direction du bureau et du C.A., et c'est ce qui doit évoluer. L'information doit de mieux en mieux circuler, les différents cercles du réseau doivent progressivement grossir et tisser davantage de liens entre eux. Le cercle le plus délaissé est l'international, celui qui se situe le plus loin du centre. Le développement des fédérations en région, qui assurerait un maillage plus complet du territoire, pourrait en outre permettre à La Fédération " nationale " de se recentrer sur les questions et problématiques de fond touchant à la profession dans son ensemble, tandis que les antennes régionales pourraient davantage se positionner sur des actions plus ponctuelles et répondant à des interrogations locales.

Voilà donc les évolutions auxquelles on peut s'attendre pour La Fédération dans les années à venir, c'est ce qui semble en tous cas souhaitable.

### **La définition d'une " ligne politique " forte : une priorité pour l'avenir**

Pour parvenir à la structuration du réseau tel que nous venons de la décrire, non seulement une consolidation économique est nécessaire, mais aussi et surtout une consolidation politique. En effet, l'un des principaux problèmes de La Fédération est de ne pas parvenir à dégager une ligne d'action claire et lisible, tant par la profession que par les pouvoirs publics. Cette difficulté touche à la question fondamentale de la définition de l'identité de La Fédération. Or, c'est bien le propre des jeunes structures que d'avoir du mal à se définir, ce qui reste néanmoins un préalable indispensable à toute évolution. Si La Fédération revendique le rôle de porte-parole pour la profession, il n'empêche que ses prises de positions ont du mal à prendre corps par manque de définition, et donc de réflexion. La question est évidemment très délicate car il s'agit d'arriver à conjuguer parole plurielle et ligne d'action claire, ce qui pour l'instant reste en suspens. On touche donc ici au degré de maturité de l'organisation, qui peine encore à exprimer de manière limpide quelle est sa " ligne politique ", ce qui explique peut-être la frilosité des pouvoirs publics à son égard. Continuer à construire son identité est donc un impératif fort pour La Fédération, qui demeure malgré tout une structure très jeune.

Les enjeux qui animent aujourd'hui La Fédération sont basés sur sa consolidation politique et économique, préalables indispensables à son bon développement. Ainsi, il sera

possible à l'avenir d'envisager une structuration plus forte du réseau qu'elle constitue, de manière à ce que La Fédération soit à même de réaliser ses objectifs : accompagner le secteur des arts de la rue dans sa professionnalisation et sa structuration.

### **Une structure jeune en plein développement**

Entamant sa cinquième année d'existence comme représentante d'un secteur qui existe en France depuis une trentaine d'années, La Fédération est une organisation toute jeune, et donc en pleine évolution. On a souvent tendance à oublier cette jeunesse qui peut parfois expliquer les difficultés rencontrées par l'association. Paradoxalement, si l'on observe la composition du C.A., les élus sont dans leur grande majorité des " anciens " des arts de la rue, tandis que la jeunesse, et donc la relève, n'est que très peu représentée. C'est sans doute le signe que pour l'instant, seuls les professionnels les plus " aguerris " voient dans La Fédération un outil indispensable pour la structuration du secteur des arts de la rue. Les plus jeunes manquent peut-être encore de recul pour percevoir l'utilité d'une telle entreprise, qui œuvre tant bien que mal à la reconnaissance de la profession qu'ils exercent. C'est pourtant ces jeunes qui font encore défaut à La Fédération si elle veut prétendre à un développement de son réseau et de ses activités. La Fédération et son niveau d'évolution reflèteraient donc le degré de maturation de la profession dans son ensemble, l'une ne pouvant avancer sans l'autre.

### **Un miroir pour les arts de la rue ?**

On arrive ici à l'idée que La Fédération puisse être considérée comme une sorte de miroir pour les arts de la rue. Non pas dans sa jeunesse d'existence, puisque le secteur est actif depuis bien plus longtemps que l'instance qui tente de le représenter. Par contre, la notion de jeunesse est partagée du fait du regard nouveau porté par l'Etat sur ce qu'il commence à peine à considérer comme un secteur à part entière. En effet, la jeunesse de La Fédération va de paire avec la jeunesse de l'attention et de la reconnaissance amorcée par les pouvoirs publics. A ce titre, bien qu'il s'agisse d'une aberration, l'Etat parle de " forme émergente " pour qualifier une profession qui commence à s'affirmer en tant que telle, et donc s'organise en conséquence. A cette jeunesse il faut associer la précarité, qui touche La Fédération au même titre que les artistes, travaillant dans un secteur particulièrement délaissé par les pouvoirs publics. D'autre part, La Fédération, tout comme les arts de la rue, a du mal à trouver son identité et à l'affirmer, objectif vers lequel elles doit tendre afin de prendre la place qui lui revient de droit dans l'espace public.

Finalement, à l'image de la profession, La Fédération est en cours de structuration. Son étude permet de concevoir une vision assez juste d'un secteur traditionnellement rebelle à l'institution, aujourd'hui en passe de s'acheminer vers une certaine maturité.

Ainsi, pour conclure, on peut dire que les arts de la rue sont à un point de leur évolution que l'on peut comparer à la fin de l'adolescence. Pour autant, ils défendent farouchement leurs racines "révolutionnaires" et leur force de contestation politique et sociale, qui les placent sur un terrain de négociation ambigu vis-à-vis de leurs principaux partenaires, les municipalités. Et pourtant, comment faire autrement que dialoguer et avancer ensemble lorsque l'on partage un même univers de travail, l'espace public ?

## DEUXIEME PARTIE

### DES ARTS DANS MA RUE : POUR QUOI DIRE ?

#### I. UNE RUE A PLUSIEURS VITESSES : ENTRE ANIMATION ET CREATION

A l'époque où les artistes de rue font leur réapparition en France, c'est-à-dire vers la fin des années 60, portés par la déferlante de mai 68, on peut déjà distinguer différents courants qui font de la rue un univers complexe et contrasté. En effet, si les "néo-saltimbanques" occupent une grande partie du trottoir, il existe également des mouvements plus engagés, issus d'une tradition théâtrale revisitée par des formations célèbres telles que le Living Theater ou le Bread and Puppet Theatre. Le terme de "néo-saltimbanque" évoque quant à lui une nébuleuse composée pêle-mêle de jongleurs, acrobates, chanteurs de rue, musiciens, mimes, renouant avec une certaine tradition foraine et une culture populaire de la fête.

Outre la perpétuation d'une certaine tradition festive, les arts de la rue ont donc d'autres origines, plus "engagées", décrites par Philippe Chaudoir comme des "filiations" qui "ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre Art et Politique."<sup>14</sup> Ces trois formes d'expression esthétique sont l'Agit-prop, le happening et le théâtre radical. Avec ces trois "courants", on voit s'instaurer une nouvelle relation entre l'art et le politique. Une relation ou l'art se définit comme "procès social, volontaire en engagé, de signification"<sup>15</sup> et où le politique trouve sa signification dans le sens grec de "polis", "cité, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective."<sup>16</sup>

Aujourd'hui encore, jouer dans la rue ne revêt pas une signification identique pour tous ceux qui se lancent dans l'aventure. En effet, il existe différentes conceptions de la rue qui induisent autant de modes opératoires, allant de la démarche d'animation à celle de création. Ces différentes perceptions de la rue sont à mettre en parallèle avec les données

---

<sup>14</sup> CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, Paris : L'Harmattan, 2000.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

économiques de ce secteur “ en pleine effervescence ”, pour reprendre le titre de l'étude d'Elena Dapporto, consacrée à l'économie des arts de la rue.

Selon cette étude<sup>17</sup>, environ 800 compagnies françaises des arts de la rue sont répertoriées par HorsLesMurs<sup>18</sup>. Parmi elles, seulement 17 % existent depuis plus de quinze ans tandis que 60 % ont moins de dix ans d'existence. Malgré la grande diversité des appellations utilisées par les compagnies pour qualifier leurs pratiques artistiques (une cinquantaine environ, toujours d'après **Le Goliath**), on peut distinguer quatre secteurs : le théâtre et la danse (48 %), les arts des prouesses et du cirque (27 %), la musique (18 %) et les arts plastiques (7 %). Selon Elena Dapporto, “ une grande précarité [en l'absence d'un soutien institutionnel] entrave la structuration et le développement de la profession. Largement dépendante de la vente (pour la moitié des compagnies, elle constitue la seule recette) et face à des marchés saisonniers disposant de faibles moyens (50 % des festivals ont un budget inférieur à 500 000 F), la création se trouve pénalisée. ” Toujours selon cette étude, si le budget annuel moyen d'une compagnie est d'un peu plus de 76 224 euros, pour la moitié d'entre elles il est inférieur à 38 112 euros, alors que seulement 15 % des compagnies ont un budget supérieur à 152 450 euros. Comment une telle disparité est-elle possible ? Pour le journaliste Frédéric Kahn, “ ce fossé est le reflet de la très grande hétérogénéité du secteur, ce qui fausse d'ailleurs la lecture des moyennes. Beaucoup d'artistes travaillent dans la rue, mais peu sont véritablement engagés dans une démarche de création. Pourtant, seuls ces derniers peuvent prétendre à de véritables moyens de production. Les autres doivent se contenter d'une économie de la débrouille.<sup>19</sup> ” Ce qu'il faut retenir de commentaire, c'est l'affirmation selon laquelle, pour prétendre à des moyens de production, et donc à des aides de l'Etat, une compagnie se doit d'être engagée dans un véritable processus de création. Ce que Michel Roussel, conseiller théâtre à la DRAC Rhône-Alpes, réaffirme pour sa part clairement. En effet, selon lui, les compagnies de rue, dans leur grande majorité, n'offrent trop souvent qu'une faible qualité artistique dans leurs spectacles. D'où le petit nombre de compagnies conventionnées par l'Etat. D'autres rétorqueront que c'est précisément le manque de moyens qui contraint les compagnies à diffuser un maximum, le temps de la création étant alors singulièrement écourté. Créer ou diffuser, un dilemme classique chez les artistes de rue...

Le débat sur la dérive “ animatoire ” trop fréquente dans les arts de la rue date déjà d'une trentaine d'années. En effet, quand, dans les années 70, MJC et villes périphériques

---

<sup>17</sup> DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris : La Documentation Française, 2000.

<sup>18</sup> Données issues du guide **Le Goliath**, édité par HorsLesMurs, dont la dernière édition date de début 2002.

commencent à acheter des spectacles de rue, leur souci est rarement celui d'une programmation artistique. Populaires et bon marché, les artistes de rue semblent être une solution inespérée pour remédier au manque d'animation dans les quartiers défavorisés, regorgeant de " non-public " ou " public empêché ", pour reprendre un terme actuellement en vogue, ou bien tout simplement pour gagner la sympathie des électeurs. On est là davantage dans une démarche populiste qui consiste à fournir au peuple " du pain et des jeux " plutôt qu'une réflexion sur un processus artistique. Après avoir longtemps écumés cités et banlieues, les artistes de rue ont progressivement investi les centre-villes, ce qu'explique Bruno Schnebelin, fondateur d'Ilotopie et actuel président de La Fédération : " Ce ne sont pas les artistes, mais les acheteurs qui se sont déplacés de la maison de quartier à la mairie. L'investissement du centre-ville est le fait des décideurs. " <sup>20</sup> Pour autant, les artistes de rue sont encore souvent " utilisés " en remplacement du traditionnel défilé de majorettes, devenu trop ringard, et interviennent trop rarement pour démontrer qu'ils possèdent une réelle particularité artistique et des savoir-faire de qualité.

Evidemment, il est difficile d'analyser la situation des compagnies de manière uniforme, comme on l'évoquait plus haut. Peut-être pouvons-nous proposer une lecture, personnelle, afin de clarifier les différents acteurs de ce champ et leurs stratégies. Quatre grandes tendances peuvent être dégagées. Tout d'abord, on peut repérer un certain nombre d'artistes ayant fait le choix délibéré de placer leur travail sur le créneau de l'animation, choix souvent motivé par la nécessité de vivre de sa profession. Mariages, fêtes de village, comités d'entreprise, nombreuses sont les demandes dans ce secteur. Ensuite, oscillant entre animation et apprentissage d'une démarche artistique, existent de nombreuses compagnies, " plus tout à fait novices, mais dont le discours et l'écriture n'ont pas encore mûri, ou tout simplement dont la place au sein de la profession et les logiques d'installation et de diffusion restent encore floues <sup>21</sup> ". Ces compagnies sont légion dans le off du festival d'Aurillac, pour une durée de vie parfois éphémère. Un troisième groupe peut être dégagé, celui des compagnies réellement engagées dans un processus de création mais qui n'hésitent pas à créer régulièrement des événementiels destinés à faire survivre économiquement leur structure. Le dernier groupe est composé de compagnies qui, par la qualité de leur travail, ont obtenu une certaine reconnaissance de la part des pouvoirs publics et une notoriété auprès du public (et donc en général des municipalités, mandantes de leur public-électeur), facteurs qui leur permettent de se consacrer au maximum sur le travail de création. Leur situation économique n'est toutefois pas forcément enviable. Ainsi,

---

<sup>19</sup> *Scènes urbaines*, n°1, mai 2002, p. 32.

<sup>20</sup> *Cassandra*, " Entretien Pierre Sauvageot et Bruno Schnebelin " mai-juin 2001, p. 35.

<sup>21</sup> *Scènes urbaines*, n°1, mai 2002, p. 7.



Transe Express, compagnie reconnue au niveau national et international, fonctionne sur la base d'un auto-financement à 80 %.

Finalement, on se rend compte que la problématique de l' " animateur " est loin d'être simple. Pour une compagnie " émergente ", il est parfois difficile de juger dans quelle mesure son travail peut être utilisé à des fins d'animation plutôt qu'artistiques. Le passage par cette étape est souvent nécessaire pour permettre à une compagnie de vivre et de financer ses créations par ses propres moyens. L'animation ne serait donc pas forcément un choix, mais un passage parfois obligé. Quoi qu'il en soit, le fait est que le regard d'un spectateur quelconque ou d'un élu novice dans le domaine des arts de la rue est largement troublé par l'hétérogénéité des pratiques exercées à ce titre. En effet, entre un cracheur de feu installé à la sauvette sur un bout de place et le travail d'artistes comme par exemple la compagnie Arthur et Astride, spécialisée dans les spectacles de feu, un monde existe, bien qu'une seule rue les sépare... Difficile alors de faire son chemin et de parvenir à exercer un regard critique sur une profession dont on a du mal à définir les contours. D'où la nécessité, selon Philippe Freslon, co-directeur de la compagnie Off, de " dissiper la confusion pénalisante entre une simple animation de rue et un véritable spectacle artistique. Tout le monde peut s'auto-proclamer artiste de rue. La rue est bien sûr à tout le monde. Mais ce n'est pas parce qu'on défile sur des échasses en jouant du tambour qu'on est un artiste de rue ! La rue offre du très bon, mais aussi du mauvais. Et le mauvais dégrade l'image des arts de la rue. Un événement artistique avec des idées n'a rien à voir avec une simple animation de rue. <sup>22</sup> " On touche ici à l'un des enjeux déterminants pour l'avenir de ce secteur. La question qui se pose est la suivante : comment accompagner la professionnalisation d'une part, et imaginer des partenariats intelligents avec des interlocuteurs capables de porter un regard professionnel et conscient de dialoguer avec des artistes créateurs d'une œuvre ?

Un débat est actuellement en cours dans la profession, lancé par Pierre Prévost, directeur de la compagnie Acidus, avec le soutien de La Fédération. Ce débat est significatif des interrogations évoquées plus haut et concerne ce que Pierre Prévost a appelé les " formes légères, ou légèrement considérées ". Le point de départ de cette polémique est un questionnaire, diffusé électroniquement par le biais de la liste de diffusion des arts de la rue<sup>23</sup>, mais aussi par le biais de La Fédération dans les festivals sur lesquels elle est présente. Ce questionnaire a pour but d'amener les compagnies à réfléchir sur le choix de leurs formes artistiques, et plus particulièrement celles qui se considèrent comme des

---

<sup>22</sup> **La Nouvelle République du Centre-Ouest**, quotidien régional, samedi 2 et dimanche 3 mars 2002, p.2.

<sup>23</sup> Cette liste de diffusion, unique en son genre, regroupe environ 900 abonnés. L'inscription se fait sur le site du Fourneau (<http://www.lefourneau.com>) qui l'a mise en place et la gère techniquement.

formes légères. Plusieurs interrogations sont soulevées par le biais de cette initiative, qui s'avère être prétexte (de l'aveu de son auteur) pour amener les compagnies à débattre entre elles de démarches artistiques. Les questions qui en découlent sont les suivantes : le choix de créer des formes légères est-il purement économique ? Les spectacles monumentaux méritent-ils davantage de considération artistique ? Comment défendre la qualité artistique d'une forme légère ? Les créateurs de forme légère sont-ils voués à n'être que légèrement considérés ?

Volontairement " provocatrices " et formulées sur le ton de l'humour (peu perçu par les compagnies), ces questions sont néanmoins révélatrices de la prise de conscience d'un réel déficit en matière de débat au sein de la profession portant sur des problématiques artistiques. Cette initiative est d'autant plus importante qu'elle interroge toute une partie de la profession qui en est à un stade de réflexion sur son devenir et sur la pertinence de ses choix. La question de la dérive " animatoire " est bien sûr présente au coeur de ce débat, non pas de manière diabolisée et peu constructive, mais sous l'angle, essentiel, de l'artistique. Une rencontre de deux jours est prévue les 15 et 16 novembre 2002, à la Fabrik'Albédo<sup>24</sup>, où les compagnies intéressées se réuniront pour débattre de ces questions et passer au crible les expériences de quelques-unes d'entre elles. Une expérience dont on peut dire, pour conclure, qu'elle va dans le sens de l'accompagnement de la professionnalisation évoqués précédemment.

Finalement, on voit bien se dessiner la perspective d'une évolution de la rue à plusieurs vitesses. Avec des acteurs plus ou moins conscients d'appartenir à une profession confrontée à des enjeux précis et sommées d'y réfléchir afin d'éviter une déperdition qui les guette depuis ses débuts, à l'époque de l'utilisation intempestive des artistes pour servir de cache-misère aux banlieues. Il s'agit donc bien de réfléchir à ce qu'est la création, peut-être aujourd'hui touchée par une " petite crise ", selon Pierre Sauvageot, directeur de Lieux Publics, qui propose ainsi sa vision des choses : " L'espace public me semble ouvrir une voie pour sortir d'une petite crise qui traverse la création <sup>25</sup>". Envisager l'espace public comme source d'inspiration et de création est une conviction partagée par de nombreux professionnels des arts de la rue, qui défendent une vision engagée d'un art, peu importe qu'il soit urbain ou rural, l'essentiel étant qu'il se nourrisse de son environnement.

---

<sup>24</sup> Lieu privé de création et de résidence, il appartient à la compagnie Albédo et se situe à Boulieu-les-Annonay, en Ardèche.

<sup>25</sup> **Mouvement**, n°14, octobre-décembre 2001, p. 45.

## II. L'ESPACE PUBLIC COMME CHAMP DE CREATION

“ On joue dans la rue parce qu'il fait froid à l'intérieur ”, affirme Bruno Schnebelin, fondateur d'Illotopie. Cette phrase devenue “ mythique ” semble démontrer que jouer dans la rue, c'est avant tout un état d'esprit, celui d'artistes engagés qui n'auraient pas succombé au “ syndrome de consensus mou ”<sup>26</sup>. Dans l'article “ en rue libre ” de la revue **Mouvement** n°13, les idéaux des “ pionniers ” sont brièvement résumés ainsi : “ Ce que remettaient en cause les pionniers visait le rapport au public, matérialisé par la coupure sémiotique scène-salle et l'embourgeoisement capitonné des fauteuils en velours cramoisi. La rue, c'est d'abord un état d'esprit pourrait-on dire, c'est un antidote contre la torpeur ambiante. ”

Au-delà de l'existence réelle de cet état d'esprit, qui fait référence aux origines “ historiques ” des arts de la rue, il existe une réelle spécificité des arts de la rue à investir comme champ de création l'espace public. Cette spécificité est décrite par Philippe Chadoir, dans son ouvrage précédemment cité, qui tente de démontrer en quoi “ l'intervention culturelle en espace public [doit être considérée] comme manifestation d'une pensée post-moderne ”. Quoi qu'il en soit, il est clair que la notion d'espace public est primordiale, ce que défend Pierre Sauvageot : “ L'espace public m'apparaît comme une notion fondamentale, en ce qu'il impose une dialectique entre le sujet et l'objet, entre le texte (dramatique, littéraire, chorégraphique, musical...), le contexte (lieu, public, date, heure...) et le prétexte (festival, fête, programmation...). Il ne faut pas se tromper : le point de départ de la démarche est artistique avant d'être sociologique.”<sup>27</sup> Cette dernière phrase prend toute son importance avec la question, essentielle, soulevée ensuite par Pierre Sauvageot : “ La première question que je me pose quand je vois un spectacle de rue, c'est : ne serais-je pas mieux dans une salle, calé dans un fauteuil, parce que là il fait chaud (ou froid), je suis debout, je n'entends rien, je ne vois rien... Si le projet ne se nourrit pas de l'environnement, pour moi, c'est raté. ”

Tout l'enjeu serait donc là : l'œuvre présentée se nourrit-elle de son environnement extérieur, est-elle pensée pour lui, adaptable à ses formes, contraintes et possibilités ? Ou bien l'œuvre est-elle présentée dans cet espace faute de mieux, parce que peut-être elle n'a pas trouvé d'acheteur pour être produite en salle ? On se rend compte ici à quel point la création liée à l'espace public n'est pas une question anodine. S'il existe des spectacles auxquels, instinctivement, on peut penser ( les déambulations de Generik Vapeur par exemple) comme étant spécifiquement conçus pour la rue, on croise également dans

---

<sup>26</sup> **Mouvement**, n°13, juillet-septembre 2001, p.10.

<sup>27</sup> **Mouvement**, n°14, octobre-décembre 2001, p.45.

l'univers des arts de la rue une foule d'autres formes en lien non direct avec l'espace public. C'est ce qu'évoque Michel Roussel à propos d'un entresort comme *La Tour*, de la compagnie Babylone. Le spectacle, prévu pour une petite jauge, se déroule à l'intérieur d'une roulotte. Bien loin d'une problématique de rapport à l'environnement ou de gestion des déplacements du public, on se trouve ici dans l'univers clos de la roulotte, issue de la tradition foraine. Ceci étant dit, si le spectacle en lui-même ne fait pas l'objet d'un travail sur l'espace public, en revanche, c'est l'entresort qui peut alors revêtir des significations fortes en rapport avec l'environnement dans lequel il est placé. Dans le cas du festival d'Annonay, la roulotte de Babylone était située au cœur d'une place bordée d'imposants immeubles caractéristiques de l'architecture du centre-ville. Volontairement placé à cet endroit, l'entresort pouvait alors prendre toute sa dimension poétique par le contraste ainsi créé entre les immeubles austères et la roulotte. La réflexion d'un programmateur peut (ou doit ?) donc être créatrice de sens en lien avec l'espace public, afin d'affirmer la spécificité des arts de la rue à s'emparer de l'espace public comme problématique majeure.

Pour Bruno Schnebelin, la France constitue peut-être le seul endroit où l'artiste puisse encore s'emparer de l'espace public pour en faire une lecture visant à faire prendre conscience au public que cet espace, par définition, est le sien : " Il n'y a, dans aucun pays, un modèle d'une expression populaire qui s'emparerait de l'espace public pour qu'il devienne l'espace de chacun. L'espace, la ville sont le jouet du politique, puis de l'urbaniste et de l'architecte, mais en aucun cas de l'utilisateur. On dispose des bancs, et le public doit se charger de les essayer. Le citoyen n'est qu'un utilisateur d'espaces aménagés à son insu. La France est peut-être le seul pays au monde dans lequel on peut faire dévier cet axiome.<sup>28</sup> " Bruno Schnebelin plaide ici pour la ré appropriation de l'espace public par ses usagers. Il explique ainsi sa réflexion sur cet espace commun : " Ce qui m'embête dans la définition de lieux publics, c'est la séparation entre lieu et public. L'espace s'est ségrégué et la liberté a fui l'espace public. Nous vivons dans une société qui n'est pas tenue par du commun, par une culture commune. On a affaire à une culture dominante qui prend le texte comme référent. Un référent qui n'est pas démocratique. " Et de rappeler la préoccupation centrale des artistes de rue : " Ce qui nous importe, c'est le lien public. Le lien public, c'est remettre des hommes au centre, et j'espère que c'est encore possible. " Ce qui est loin d'être gagné selon Schnebelin. Il jette en effet un regard très critique sur les partenaires publics, sans l'aide desquels toute action artistique dans l'espace public est impossible : " Les projets doivent passer par de multiples censures. L'intervention des artistes se doit d'être morale et ludique. On nous considère comme les nouvelles majorettes ou les fusibles de l'espace public. Il y a finalement plus de liberté sur le plateau d'une Scène Nationale que dans

l'espace public." Schnebelin touche là à la délicate question de la liberté toute relative de l'expression artistique dans l'espace public. Sans l'accord et l'accueil des "propriétaires" de cet espace, c'est-à-dire les collectivités locales, et plus particulièrement les municipalités, détentrices des "clés" de la ville, les arts de la rue sont condamnés au silence ou au "consensus mou" évoqué plus haut.

L'espace public, placé au cœur des préoccupations artistiques des arts de la rue, contribue donc à forger la spécificité de cet art. Rappelons que cet espace public peut être envisagé tant comme un espace urbain que rural, l'essentiel étant la prise en compte d'un territoire dans toute ses dimensions. Et justement, l'une des données majeures d'un territoire est sa population. Il faut évoquer ici le terme de "public-population", imaginé par Michel Crespin et Minelle Verdier pour décrire un phénomène spécifique de la pratique artistique du spectacle de rue : le "public-population" est, par définition, "le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première, le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention."<sup>29</sup> Cette manière d'appréhender le public met en lumière une idée-force des arts de la rue, revendiquant leur capacité à "rassembler et constituer ainsi une population en un public"<sup>30</sup>.

Pour autant, la notion de public n'est pas toujours aussi simple qu'on pourrait le penser. En effet, sous couvert de cette capacité des arts de la rue à transformer une "bande passante" en public, il devient alors tentant de prétendre que parce qu'un spectacle est dans la rue, alors il est populaire, c'est-à-dire qu'il touche toutes les "classes sociales" sans distinction aucune. On est en droit de supposer que cette déduction est bien trop simplificatrice. Ce n'est pas parce qu'on joue dans la rue qu'on arrive à toucher et à intéresser tout le monde de la même manière. Et ce n'est pas parce que, dans le public d'un spectacle, on aperçoit des enfants et des personnes âgées qu'il faut en déduire que l'idéal de démocratisation culturelle prôné par Malraux trouve son aboutissement par le biais des arts de la rue. Les spectacles de rue véhiculent des codes, connus d'une certaine partie du public (c'est flagrant sur des festivals comme celui d'Aurillac, où les pratiques artistiques sont aussi codées qu'au théâtre classique) et qu'il est nécessaire de s'approprier pour comprendre ces spectacles. L'éducation du public s'avère donc nécessaire, tout comme on peut le faire aujourd'hui à l'école en transmettant aux élèves les codes du théâtre classique.

---

<sup>28</sup> **Cassandre**, "Entretien Pierre Sauvageot et Bruno Schnebelin" mai-juin 2001, p. 34.

<sup>29</sup> CHAUDOIR Philippe, op.cit., p.66.

<sup>30</sup> Ibid.

Pour conclure, l'idée qu'il faut retenir ici est qu'on apprend à devenir spectateur de rue, que ce n'est pas une faculté innée, tout comme d'ailleurs on apprend à jouer dans la rue. Il serait donc trop facile de décerner aux arts de la rue la palme de la démocratisation culturelle, sans pour autant dénier l'attention omniprésente de nombreux créateurs pour cette part fondamentale de leur œuvre qu'est le public. C'est ce que rappelle Pierre Sauvageot <sup>31</sup>: " La préoccupation d'élargissement des publics, si elle vient après la nécessité artistique, surgit inévitablement. Jouer dans la rue oblige à se confronter à un ensemble de publics différents : il y a ceux qui sont pour, ceux qui sont de côté, ceux qui sont contre, ceux qui braillent, ceux que ça dérange, ceux qui trouvent ça génial, ceux qui sont venus pour ça, ceux qui se sont trompés... " Et de poser LA question : " Comment embarque-t-on une foule composée d'une multitude d'individualités dans une aventure commune ? " La réponse est sans doute à trouver dans l'ingéniosité et la créativité des formes artistiques proposées.

Bruno Schnebelin, lui aussi, place le public au cœur de sa création. Il part du constat que la ville s'est figée dans le XIXème siècle, qu'elle s'est transformée en décor factice ne produisant plus d'imaginaire pour ses habitants et ne véhiculant plus que de l'anonymat. Il explique ainsi son processus de travail : " Que je travaille sur les autobus de Saint-Denis de la Réunion ou à Melbourne, je cherche toujours à produire une polysémie abordable par le plus grand nombre. Notre démarche consiste à partir du public pour lui faire oublier l'espace qui l'environne. Nous agissons sur un fond planétaire commun, celui que véhiculent les media, pour proposer de nouvelles pistes créatives. Au fond, il s'agit de déceler les archétypes que nous cachent les apparences de la modernité. <sup>32</sup>"

Les efforts de Bruno Schnebelin pour proposer de " nouvelles pistes créatives " semblent être le souci commun de ceux qui travaillent sur l'espace public. Plus encore qu'un souci, la recherche de nouvelles formes est considérée comme une orientation nécessaire et vitale, déterminante pour l'avenir des arts de la rue. C'est ce à quoi Pierre Sauvageot fait référence lorsqu'il juge que l'espace public lui semble ouvrir une voie pour sortir de la " crise " qui traverserait actuellement la création, en manque de vitalité. Il fait en effet le constat suivant : " On sent aujourd'hui que les artistes, tout comme les spectateurs, ont tendance à se boucler sur eux-mêmes. Les salles et les troupes ne débordent pas de jeunes qui cherchent à pousser les vieux dehors. La relève esthétique reste encore bien timide. <sup>33</sup>" La région Rhône-Alpes est un bon exemple de ce manque de " relève ", selon le conseiller théâtre de la DRAC, Michel Roussel. En effet, outre les quelques compagnies phares

---

<sup>31</sup> **Mouvement** n°14, op. cit., p.45.

<sup>32</sup> **Cassandre**, mai-juin 2001, p.35.

<sup>33</sup> **Mouvement** n°14, op. cit., p.45.

reconnues et conventionnées par l'Etat (Transe Express, Délices Dada, Kumulus, et jusqu'en 2001 Laboratoire Tricoe), il existe une foule de jeunes compagnies qui peinent encore à se faire repérer par leurs tutelles. La qualité des propositions artistiques semble encore une fois un obstacle à cette reconnaissance tant désirée, c'est en tous cas l'avis de la DRAC. Mais revenons aux propos de Pierre Sauvageot. Celui-ci prône l'importance de la mise en question de l'espace public comme préalable indispensable à toute démarche de création : " Je crois que tous les artistes, et non pas seulement les compagnies répertoriées en rue, devraient se poser, au moins une fois dans leur cheminement, la question de l'espace public, donc du contexte, donc des formes et de l'écriture, donc de l'altérité, donc de l'échange, donc de la réception, donc des publics. <sup>34</sup>" Il rappelle enfin ce qui fait selon lui la force première des arts de la rue et qui passe par une interpellation globale de l'espace public : " Je crois vraiment que si les arts de la rue abandonnent leur force première, qui est l'interpellation de la ville, le rapport à l'espace public et aux publics, ils risquent de se fondre comme un petit plus au milieu des formes décalées, non-conventionnelles. <sup>35</sup>" Il existe donc bien une spécificité des arts de la rue, et c'est telle que nous venons de la décrire qu'elle est défendue et revendiquée par Lieux Publics.

Si l'espace public se trouve au cœur des préoccupations des artistes de rue jusqu'à constituer leur problématique fondatrice, il en va de même pour un tout autre type d'acteurs que sont les collectivités locales. En effet, elles assument la pleine et entière responsabilité de cet espace, elles en sont les détentrices légales. Dès lors, la rencontre entre artistes de rue et élus locaux (premiers partenaires parmi l'ensemble des collectivités locales) devient incontournable et revêt des enjeux primordiaux pour tous les acteurs de cette rencontre.

---

<sup>34</sup> **Mouvement** n°14, op. cit., p.45.

<sup>35</sup> **Mouvement** n°14, op. cit., p.46.

## TROISIEME PARTIE

### ARTS DE LA RUE ET COLLECTIVITES LOCALES, LES ENJEUX DE LA RENCONTRE

#### I. UNE RENCONTRE INEVITABLE... POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE

Avec l'espace public pour dénominateur commun, artistes de rue et élus locaux peuvent difficilement faire l'économie d'une collaboration. Dans un article publié en 2000 sous la direction de C. Bernié-Boissard<sup>36</sup>, Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux mettent en question cette alliance entre artistes de rue et édiles et présente successivement les risques d'un " mariage de raison " puis les enjeux d'un " mariage d'amour ".

Selon leur analyse, l'émergence des arts de la rue, d'un point de vue quantitatif et médiatique, est due en grande partie à la forte implication des municipalités depuis la fin des années 80 dans les fêtes et festivals accueillant des spectacles de rue. Ainsi, si artistes et élus sont amenés à se rencontrer, c'est qu'il existe différentes raisons.

D'une part, comme on l'a déjà évoqué au chapitre précédent, " les arts de la rue ont fondé la spécificité de leur démarche sur deux choix précis : l'appréhension de l'espace public comme espace de jeu et l'approche des populations comme public. Or, les élus municipaux sont les responsables de l'espace public sur le plan administratif et les premiers interlocuteurs des populations sur le plan politique.<sup>37</sup> Voici donc les deux premières raisons évoquées par les auteurs de l'article afin de justifier le rapprochement artistes-élus, les premiers entendant agir sur un espace et sur un public administrés par les seconds.

D'autre part, " les élus locaux se trouvent au cœur du débat sur la refondation des politiques culturelles publiques et cela essentiellement pour deux raisons : l'accentuation du mouvement de décentralisation de l'appareil administratif et l'émergence des villes comme territoires d'interrogation sur le sens de l'art dans un contexte social de plus en plus tendu. Or, les artistes de rue se veulent être les porteurs d'une forme alternative d'action artistique

---

<sup>36</sup> BERNIE-BOISSARD (sous dir.), **Espaces de la culture, Politiques de l'Art**, L'Harmattan, Paris, 2000 : article de DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, **Culture de l'espace : lieux et formes d'appropriation, Artistes de rue et édiles : mariage d'amour ou mariage de raison ?**, p. 106-128.

<sup>37</sup> Ibid., p. 107-108.



qui puisse investir autrement les cités, y compris dans leur dimension politique et sociale.<sup>38</sup> Une hypothèse que confirment les propos de Pierre Layac, co-directeur de Châlon dans la rue, interviewé par **Libération** à l'occasion de l'édition 2002 du festival : " La culture en général doit travailler sur la fracture sociale. Les arts de la rue en sont un formidable outil : l'artiste est au centre de la ville dans une proximité réelle avec le public.<sup>39</sup>"

Pour autant, si tout semble rapprocher artistes et élus, la réalité est souvent bien loin d'être aussi idyllique. Ainsi, pour Jean-Marie Songy, directeur du festival d'Aurillac mais aussi du festival Furies, à Châlon-en-Champagne, les rapprochements entre artistes et élus peuvent générer de graves dérives. En effet, selon lui, " le rôle des artistes est de pointer les dysfonctionnements, pas de résoudre les problèmes de l'espace public.<sup>40</sup>" Des dérives également soulignées par Dapporto et Sagot-Duvaurox qui notent que " le risque d'instrumentalisation et de censure des arts de la rue par les élus existe d'autant plus fortement que leur travail se déroule dans la rue. Et les artistes, confrontés à la nécessité de vendre sur un marché dont les débouchés proviennent essentiellement des municipalités, peuvent être incités à " formater " leurs créations dans le sens des demandes estimées de villes pour des spectacles d'animation ou des spectacles consensuels. Le mariage se révèle alors être plus souvent de raison que d'amour.<sup>41</sup>" Caty Avram, co-directrice de Generik Vapeur, fait écho à ces dangers et met en garde les compagnies contre ce risque de " formatage " : " Les grands festivals [Châlon, Aurillac...] sont indispensables pour rencontrer le public et les programmeurs, et créer une aventure artistique. Mais il faut prendre garde à ne pas imaginer des spectacles qu'en fonction de ces événements. Il faut se confronter à de nouveaux territoires, à une population qui n'a pas l'habitude de ces rassemblements.<sup>42</sup>"

Ainsi, pour résumer, on peut dire que si la rencontre entre artistes de rue et édiles est inévitable, cela s'explique par les choix artistiques des premiers et les responsabilités politiques des seconds. Les principales dérives qui en découlent sont d'une part le risque d'instrumentalisation de l'acte artistique par les élus, et d'autre part la propension des artistes à l'autocensure, qui peut alors engendrer un phénomène d'uniformisation des démarches artistiques suite à l'uniformisation de la demande des élus. Cette dernière dérive possible pose la question, essentielle, de la liberté de création : " Comment préserver la liberté et la diversité des propositions lorsque le cadre de diffusion et les intentions qui le

---

<sup>38</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 108.

<sup>39</sup> **Libération**, lundi 22 juillet 2002.

<sup>40</sup> **Le Monde**, samedi 20 juillet 2002.

<sup>41</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 108.

<sup>42</sup> **Le Monde**, samedi 20 juillet 2002.

président sont uniformisés ? Le risque le plus immédiat est qu'au processus de standardisation des festivals, essentiellement voué à des finalités d'animation, corresponde un processus de standardisation des propositions artistiques. On assiste aujourd'hui au prévaloir des animations consensuelles sous l'impulsion d'une demande municipale qui ne vise souvent qu'au divertissement ou aux retombées économiques. <sup>43</sup>»

A ces dérives il faut aussi ajouter l'importance des contraintes techniques qui se fait de plus en plus fortement sentir aujourd'hui. Ainsi, le monde de la rue est directement touché par l'obsession accrue de sécurité et de réglementations, imposant une coordination méticuleuse avec les municipalités. A tel point que la ville semble encore plus difficile à envisager comme territoire d'expérimentation artistique, ce que déplore Jean-Marie Songy : “ ce support de la ville, qui nous a tant excités, est en train de nous échapper. <sup>44</sup>” Bruno Schnebelin partage ce point de vue lorsqu'il évoque la venue des spectacles de rue dans les centres-ville, synonyme d'un contrôle accru des décideurs politiques : “ Le mouvement du théâtre de rue a débuté dans les quartiers, ou à la fête du PSU, extraordinaire espace d'invention, où l'art pouvait s'exploiter dans ses dimensions les plus élémentaires. Dans les quartiers, nous avons affaire à des animateurs socioculturels, des directeurs de MJC. Souvent leurs propositions étaient mièvres et faciles à déborder. Dans les centres-ville, la demande est devenue précise, et chaque projet est passé au crible du politiquement correct. Avec Ilotopie, nous avons vite vidé ces lieux, trop chargés en signes marchands ou historiques, pour travailler sur la non-ville. <sup>45</sup> ”

Finalement, s'il existe une nécessité vitale à travailler ensemble pour les artistes et les élus, cette nécessité est dans un même temps contradictoire puisqu'elle contraint à réunir deux types d'acteurs aux finalités d'actions radicalement différentes. Ainsi, on trouve d'un côté des artistes prêts à “ en découdre ” avec la ville, par le biais de propositions artistiques visant à bouleverser le quotidien urbain et “ provoquer un chamboulement des repères tel que l'on en ressort groggy <sup>46</sup> ” ; tandis que de l'autre côté on affaire à “ la volonté des élus de “ recoudre ” cette même ville que les traumatismes urbanistiques, sociaux ou économiques ne cessent de fragmenter <sup>47</sup>”. Comment dépasser cette contradiction ? Comment parvenir à créer les conditions d'une rencontre saine entre artistes et élus ? Quelles solutions mettre en œuvre afin de trouver des terrains d'entente et d'enrichissement mutuels ? Les réponses à

---

<sup>43</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 121.

<sup>44</sup> **Le Monde**, samedi 20 juillet 2002.

<sup>45</sup> **Cassandre**, mai-juin 2001, p. 35.

<sup>46</sup> **Libération**, lundi 22 juillet 2002.

<sup>47</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 120.

ces questions sont à chercher dans les évolutions, artistiques et politiques, qui traversent actuellement le secteur des arts de la rue.

## II. PRODUCTION, DIFFUSION, CREATION : L'INVENTION DE NOUVELLES FORMES

Les arts de la rue, s'ils sont connus du grand public, le sont principalement grâce aux grands festivals mis en place par les municipalités depuis les années 80, comme on vient de l'évoquer. En effet, ces dernières ont rapidement évalué les " externalités positives " engendrées par ces manifestations populaires, tant en termes économiques qu'en termes médiatiques, et ont su se les approprier. Il en va toujours de même aujourd'hui, comme en témoigne cet article paru en avril 2001 dans **La Gazette**<sup>48</sup>, intitulé : " Comment organiser un spectacle de rue ? " avec pour sous-titre " Faire venir des compagnies pour jouer dans les rues est une idée peu coûteuse. A condition d'observer quelques principes de base. " Les arguments développés dans l'article démontrent clairement que les communes sont conscientes des enjeux propres à la mise en place de ce genre de manifestation : " Pour une commune, de tels spectacles procurent de nombreux avantages, puisqu'ils apportent du dynamisme au centre-ville. Les compagnies diffusent leurs créations à l'ensemble de la population (tous âges et classes sociales confondus), et renvoient une image moderne, rajeunie de l'agglomération. [...] Il reste que le succès est quasiment assuré auprès du public. Il y a toujours quelques râleurs pour les nuisances (bruit, circulation...), mais l'immense majorité des spectateurs plébiscite ce genre de manifestation. "

Réduire les arts de la rue à une dimension festivalière ne semble plus aujourd'hui d'actualité. En effet, l'idée que les arts de la rue soient voués à n'exister que dans ce temps de fête cloisonné et exceptionnel est actuellement dépassée. Pour sortir de ce carcan étrié, des nouvelles formes de production, de diffusion mais aussi de création sont expérimentées par des acteurs de plus en plus nombreux et conscients de la nécessité pour les arts de la rue d'inventer de nouvelles formes d'action car il en va de l'avenir et de la survie même du secteur.

Concernant la production, le secteur a récemment connu une évolution importante consacrant la pratique de la co-production des spectacles. Si cette pratique peut paraître banale dans l'ensemble du secteur artistique, elle représente pour les arts de la rue une nouveauté réelle. Ainsi, les compagnies se produisant dans le " in " des festivals bénéficient de plus en plus de coproductions pour leur spectacle, comme l'attestent les programmes diffusés auprès du public. Les coproducteurs sont essentiellement les lieux de fabrication existant sur le territoire français et dont des festivals comme Aurillac ou Chalon-sur-Saône sont pourvus. Plus rarement, on commence néanmoins à trouver parmi la liste des coproducteurs d'autres institutions culturelles telles que certaines scènes nationales

(Bonlieu, par exemple, Scène Nationale d'Annecy, co-productrice des créations 2002-2003 de Transe Express et Kumulus) ou d'autres partenaires plus inhabituels comme Monum, travaillant avec des équipes comme Générrik Vapeur, Ilotopie, Délices Dada. Cette montée en puissance de la pratique de la co-production témoigne d'une évolution notoire ouvrant la porte à des collaborations nouvelles et permettant aux arts de la rue de s'enrichir par le biais d'une plus grande transversalité et de continuer à progresser dans leur professionnalisation.

Le deuxième point essentiel dans le renouveau actuel des arts de la rue est la mise en place de nouveaux moyens de diffusion. Le principe de la saisonnalité trouve ici toute son importance. En effet, il est clair que la mise en place de saisons d'arts de la rue est devenue aujourd'hui une priorité, tout d'abord en réaction aux dérives engendrées par les événements ponctuels de type festival, rassemblements festifs utiles mais ne pouvant répondre aux besoins de développement de la création artistique de rue. Ce principe de saisonnalité, s'il nécessite la mise en place de collaborations avec les collectivités locales, est par ailleurs fortement soutenu par l'Etat, qui souhaite soutenir des actions artistiques pérennes au niveau des différentes régions du territoire national. On peut prendre ici l'exemple de la ville d'Annonay. Depuis 15 ans, la MJC organise le Festival de la Manche et commence depuis 2001 à développer une saison arts de la rue, le SOAR. Encourageant le principe de saisonnalité plutôt que l'événement festif ponctuel, la DRAC Rhône-Alpes déclare en 2002 qu'elle souhaite, à terme, consacrer l'essentiel de ses aides au SOAR, considérant qu'il est du ressort de la municipalité de financer le festival. Reste aux municipalités de jouer le jeu, ce qui n'a pas été le cas pour Annonay puisqu'au cours de l'été 2002, le maire annonce sa décision de mettre un terme au festival. C'est là un exemple flagrant de "sabotage culturel" opéré par des élus qui, malgré tout, ont reçu les suffrages de leurs concitoyens et peuvent donc légitimement prendre cette décision, aussi révoltante soit-elle. Cette situation rappelle l'expérience significative d'une autre ville, St-Gaudens. Faisant des arts de la rue l'une de ses spécialités en matière de politique culturelle, St-Gaudens organise de 1992 à 1999 un festival de grande qualité, La Saint-Gaudingue. En 1999, Philippe Saunier-Borell, responsable des affaires culturelles, et la municipalité décident de mettre un terme à ce rendez-vous ponctuel pour créer Les Pronomades, saison des arts de la rue se déroulant de mai à octobre et diffusée dans les plus petites communes des environs. Ce geste est alors précurseur et vise à lancer une dynamique novatrice selon laquelle une programmation plus étendue et en quête d'un nouveau public tend à remplacer la logique festivalière. Malheureusement, un changement de municipalité intervenant en mars **xxx** va changer la donne et réduire à néant les avancées de Saunier-Borrell. Les Pronomades sont ainsi supprimées par le nouveau maire, Philippe Perrot, clair dans ses choix : " Tout allait vers la

---

<sup>48</sup> La Gazette, 23 avril 2001, p. 26.

médiocrité et les gens venaient en masse parce que c'était gratuit. Nous allons réaliser deux millions d'économie sur le budget de la culture, qui s'élève à huit millions, en mettant un terme aux Pronomades et en favorisant une autre culture, plus proche de notre pays. Ces vues, divergentes de celles de Saunier-Borell, vont nous amener à nous séparer.<sup>49</sup> Pour autant, l'histoire ne s'arrête pas là, puisque aujourd'hui Les Pronomades existent bel et bien. Pour cela, Saunier-Borell a reçu le soutien d'une autre collectivité, le département de Haute-Garonne, qui a décidé de prendre en charge cette saison des arts de la rue. L'aventure des Pronomades est exemplaire dans ce sens qu'elle est significative des évolutions actuellement en cours, c'est-à-dire qu'on y trouve l'implication d'une collectivité à une échelle départementale dans un projet novateur d'irrigation culturelle du territoire par le biais d'une saison des arts de la rue. Ce genre de collaboration représente certainement l'une des possibilités d'évolution du secteur dans les années à venir, et c'est à ce titre qu'elle est édifiante.

Par ailleurs, on retrouve cette tendance à la saisonnalité dans d'autres contextes et sous d'autres formes, comme la mini-saison organisée cette année par le festival d'Aurillac (qui étend temporellement et géographiquement sa programmation en 2002, ce qui semble être le début d'un mouvement appelé à s'amplifier), ou bien encore le Mai des Arts de la Rue, expérience tout à fait originale sur l'initiative du Fourneau. Ce projet est particulièrement intéressant car il implique culturellement la Communauté d'Agglomération du Pays de Morlaix, et initie donc un nouveau mode de coopération entre artiste et collectivité locale. Le but de cet événement est de " provoquer durant le mois de mai une circulation d'œuvres, d'artistes et de public dans les communes de la Communauté d'Agglomération en portant le spectacle là où, à priori, il n'est pas.<sup>50</sup> " Ce projet a été reconnu dès sa première année, en 2001, comme une expérience pilote en matière de culture et d'intercommunalité. Il a reçu le prix Territoria 2001 " Culture " qui récompense la meilleure innovation de l'année réalisée au sein d'une collectivité locale. On peut penser que cette expérience essaiera à l'avenir et contribuera ainsi au développement de nouveaux modes de diffusion pour les arts de la rue, impliquant du même coup de nouveaux modes de collaboration avec les collectivités locales. Pierre Sauvageot, directeur de Lieux Publics, témoigne également de la volonté du Centre National de Création à mettre en œuvre une programmation sous forme de saison : " Les arts de la rue doivent impérativement d'une part développer d'autres rapports de diffusion et d'autre part trouver des formes imprévisibles qui interviennent dans la ville quand on ne les attend pas. Certains comme Philippe Saunier-Borell avec Les Pronomades ou quelques-uns des lieux de fabrique ont déjà commencé à mettre en place une programmation sur une

---

<sup>49</sup> **Libération**, 30 avril 2001.

<sup>50</sup> Brochure éditée pour l'événement par la Communauté d'Agglomération et Le Fourneau.

saison. Lieux Publics va proposer un projet de saison au niveau du département<sup>51</sup>. La difficulté est que les circuits de diffusion traditionnels restent pour la plupart fermés aux arts de la rue, même lorsque les formes peuvent très bien s'adapter à la salle.<sup>52</sup> ”

Enfin, des évolutions notables sont à l'œuvre au niveau de la création. C'est ce que Pierre Sauvageot évoque lorsqu'il souligne la nécessité impérative de “ retrouver des formes imprévisibles qui interviennent dans la ville quand on les attend pas ”.

Comme on l'a déjà vu au cours de cette étude, nombreuses sont les démarches artistiques existant dans l'univers des arts de la rue, et parmi elles on en trouve qui s'adressent globalement à la ville, entendu comme espace public de la cité, et non plus uniquement comme espace hors-les-murs, lieu de la contestation. La particularité de ces démarches est d'appréhender la ville non seulement comme lieu de représentation mais aussi et surtout comme sujet d'investigation en tant que champ social et politique en mutation. Expérimentées par quelques compagnies pionnières telles qu'Illopie ou Generik Vapeur, ces expériences sont aujourd'hui menées par certaines jeunes compagnies, ouvrant la voie d'un développement de la création contemporaine dans les arts de la rue. Le magazine **Mouvement** consacre une partie de son numéro d'été 2002 à ce phénomène de renouvellement des formes artistiques dans un dossier intitulé “ un nouvel art de ville ”, et souligne la forte capacité des artistes à opérer des détournements du réel pour critiquer la ville et non plus seulement la divertir : “ Lieu où s'exprime la contestation autant que l'ordre culturel établi, la ville est devenue aujourd'hui le lieu et le sujet d'investigation des artistes. En utilisant un vocabulaire urbain, ces créateurs inventent un nouvel art de la ville qui révèle, avec poésie, humour et onirisme, les failles d'une société fragmentée.<sup>53</sup> ” Au travers de l'étude de différentes expériences menées par des compagnies, un dénominateur commun est mis en avant : “ En explorant ce qui se voit (les espaces, les monuments, les habitants, les comportements, les rythmes, les couleurs) et ce qui ne se voit pas (l'histoire, la mémoire, le symbolique), ils mettent le public en relation avec une réalité qui émerge de sous la surface pour faire écho à un état de civilisation. [...] Cet art du décalage et du détournement incite le spectateur à décentrer le regard calé dans la routine, ouvre de nouveaux points de vue. Il insinue aussi que le monde n'est qu'une fiction fabriquée par la communauté, plus crédible parce que coutumière.<sup>54</sup> ”

Deux expériences, parmi d'autres, peuvent être retenues à titre d'exemple, menées par le groupe parisien Ici Même et, dans un autre registre, la compagnie KomplexKapharnaum, implantée à Villeurbanne. Ces deux jeunes compagnies proposent des œuvres de nature

---

<sup>51</sup> Projet intitulé “ L'Année des Treize Lunes ”.

<sup>52</sup> **Mouvement**, n°14, p. 47.

<sup>53</sup> **Mouvement**, été 2002, n°17, p. 83.

très différente dans leur mode d'expression, mais qui poursuivent la même finalité de questionnement de la ville par l'interpellation directe de ses habitants.

Ici Même propose, avec " L'agence Opaque ", une installation au cœur de la ville composée de mobilier urbain revu et corrigé pour le confort de l'usager. Exemples : un banc public convertissable en canapé, des réverbères transformés en bocal à poisson rouge pour introduire une présence rassurante dans les rues la nuit, ou encore des cabines téléphoniques-douches pour une meilleure hygiène. Pour Mark Etc, directeur artistique, " la ville n'es pas un espace neutre : son urbanisme, ses quartiers, son mobilier urbain... reflètent une conception dominante du " vivre ensemble ". [...] Notre objectif vise à réintroduire de la complexité, du questionnement là où il n'y en a plus, d'entraîner les habitants à évaluer les politiques d'aménagement urbain et à écouter avec un sens critique les logiques argumentaires de ceux qui les décident. <sup>55</sup>"

Pour KomplexKapharnaum, la forme est tout autre puisqu'il s'agit d'une déambulation à travers le quartier d'une ville, parcours guidé par la projection d'images sur les façades, images tournées avec les habitants du quartier. L'histoire qui se raconte est donc celle des habitants, avec qui la compagnie travaille durant des résidences de plusieurs semaines. Chaque représentation de " SquarE, télévision locale de rue " est à proprement parler une création. Le travail se déroule de la sorte : " Au fil des résidences, des interventions sont mises en place à partir de matériaux fournis par les habitants (textes, photos, objets) et des captations de sons et d'images sur le territoire : affichage de portraits dans les rues, diffusion de bande-sons dans les stations de métro, organisation de projections de rue... De la captation de ces signes sous quelques formes que ce soit, SquarE travaille à la création d'un imaginaire collectif en résonance avec un territoire d'intervention. Nous cherchons à provoquer de l'intelligible à partir d'une forme nourrie de l'infime, de l'imperceptible.<sup>56</sup> " Au final, " SquarE " est revendiqué par KomplexKapharnaum comme un " manifeste contre la ville anonyme, fonctionnelle aseptique ".

Les deux exemples que nous venons d'évoquer rapidement sont significatifs car révélateurs des formes variées que peut prendre la création appréhendée comme regard critique porté sur l'espace public. Ils témoignent de la capacité des arts de la rue à se renouveler dans ses formes artistiques et interpellent quant à la nécessité de créer ces " formes impromptues " évoquées par Pierre Sauvageot. Ils ouvrent également la voie à des œuvres marqués par une certaine interpénétration entre différents domaines, artistiques ou non, Ici Même faisant place à l'urbanisme, tandis que KomplexKapharnaum mêle spectacle vivant et vidéo. Cette transversalité, encore trop peu pratiquée dans les arts de la rue, est pourtant l'une des

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 84.

<sup>55</sup> **Mouvement**, n°17, p. 86-87.

<sup>56</sup> Pierre Duforeau, co-directeur artistique, interviewé par **Mouvement**, n°17, p. 89.



préoccupations majeures d'un secteur soucieux de construire son avenir. Les résidences dans les lieux de fabrique et les collaborations avec d'autres institutions culturelles comme les Scènes Nationales sont éventuellement le lieu de ces possibles interactions entre différents processus de création. On peut déduire de ces évolutions toute l'importance prise actuellement par l'idée de formation, récemment apparue dans le domaine des arts de la rue. Si plusieurs projets suivent leur cours, le plus médiatique et le plus soutenu reste celui de Michel Crespin, défendant depuis plusieurs années un projet d'université permanente d'envergure nationale au sein de la future Cité des Arts de la Rue implantée à Marseille, Cité elle-même imaginée par Michel Crespin et Pierre Berthelot, l'un des responsables de Générk Vapeur. Partant du fait qu'il n'existe en France aucune formation en matière d'arts de la rue, Michel Crespin, en pionnier, décide d'y remédier par le biais de son projet. En attendant la mise en place effective de la Cité, une formation itinérante sera proposée à partir de la saison 2002-2003<sup>57</sup>. Il s'agit de former des artistes à un travail de création ayant pour objet d'intervention et de réflexion l'espace public, spécificité des arts de la rue. La mise en place d'instances de formation semble bien représenter une nouvelle étape dans la structuration professionnelle du secteur, et correspond aux souhaits émis par l'Etat quant au nécessaire perfectionnement de la qualité artistique des œuvres présentées en rue.

Ainsi, les évolutions en cours dans le monde des arts de la rue en matière de production, diffusion et création semblent annoncer de nouveaux horizons pour un secteur qui commence à prendre conscience d'enjeux déterminants pour son avenir. Et puisque de nouvelles formes apparaissent, de nouvelles alliances se dessinent à travers une interrogation de plus en plus insistante : pourquoi ne pas essayer de croiser la vision du politique et du créateur dans l'exploration de l'imaginaire urbain ?

---

<sup>57</sup> Projet présenté lors des rencontres professionnelles de l'édition 2002 de Chalon dans la Rue.

### III. VERS UNE REFORTE DES POLITIQUES CULTURELLES PUBLIQUES ?

Les collectivités locales apparaissent aujourd'hui comme les interlocuteurs et partenaires privilégiés des porteurs de projets culturels. En effet, on assiste à un lent mouvement de désengagement de la part de l'Etat au niveau culturel, ce dernier cherchant à déléguer un maximum de pouvoir aux collectivités, avec tous les aléas que cela peut comporter, notamment en terme de déficit de compétence des élus et responsables locaux en matière culturelle. Quoi qu'il en soit, la démarche est en cours, dans la continuité logique du mouvement de décentralisation amorcée de manière globale en France, tout particulièrement depuis le début des années 80. On se souvient du "tour de France de la culture" de Michel Duffour, alors secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, au cours duquel il s'était rendu sur le chantier de la Cité des Arts de la Rue, à Marseille. Il annonçait alors : " Je suis le premier membre du gouvernement à m'occuper de la décentralisation culturelle, c'est la preuve d'une volonté du gouvernement de mieux prendre en compte les besoins des différentes structures participant à l'action culturelle de ce pays.<sup>58</sup> " Lors de l'édition 2002 de Chalon dans la Rue, des déclarations de Marie Moreau-Descoings, inspectrice théâtre à la DMDTS, exposent plus clairement les raisons poussant l'Etat à trouver de nouvelles formes de partenariat avec les collectivités. Ces raisons sont essentiellement financières, Marie Moreau-Descoings ne s'en cache pas : " Il s'agit de trouver une autre méthode de financement, la plupart des spectacles étant présentés gratuitement, contrairement à ceux joués en salle. Une décentralisation permettrait alors de croiser les moyens de l'Etat à ceux des collectivités locales. [...] Il nous faut maintenant encourager et soutenir les résidences de création et les œuvres des artistes en mettant en relation les compagnies avec les élus locaux. <sup>59</sup>"

La question de la mise en place de nouveaux partenariats est donc au cœur des problématiques qui traversent actuellement les arts de la rue. Ces partenariats concernent en premier lieu les artistes et les collectivités locales, mais ils impliquent également l'Etat, pouvant jouer à la fois un rôle d'intermédiaire et de garant artistique. Quelles peuvent être, dès lors, les conditions d'une rencontre réussie, intelligente, entre un artiste et une collectivité locale ? Sans vouloir établir de " recettes " pré-conçues, il semble tout d'abord indispensable que le travail artistique présenté soit de qualité et que le responsable de la collectivité soit en mesure de l'apprécier. Ceci implique un travail de recherche et de création solide pour la compagnie, d'où l'importance des préoccupations actuelles autour de la notion de formation. D'autre part, il est nécessaire de sensibiliser un maximum de responsables de

---

<sup>58</sup> **La Marseillaise**, samedi 16 décembre 2000.

<sup>59</sup> **Le journal dans la rue** (édité uniquement durant le festival), dimanche 21 juillet 2002, n°4.

collectivités locales à un art qu'il méconnaît bien souvent, le but étant de parvenir à établir des programmations réfléchies en évitant l'utilisation des artistes de rue comme de nouvelles majorettes de l'espace public, pour reprendre l'expression de Bruno Schnebelin. Ces préoccupations sont présentes dans les journées professionnelles qui commencent à être organisées dans diverses régions, la première ayant eu lieu à Tours en février 2002, la prochaine étant prévue pour 2003 à Paris, sur l'initiative de la fédération île-de-France. Ce type de journée est pensé pour créer le début de rencontres entre artistes et collectivités locales, amorcer des partenariats et affirmer la professionnalisation d'un secteur trop mal connu.

Une autre expérience actuellement en cours témoigne des tentatives de rapprochement et de compréhension mutuelle entre artistes et élus, il s'agit du projet mis en œuvre par Lieux Publics et Maud Le Floc'h (co-directrice de la compagnie Off) : Mission Repérage(s). Tout juste lancé, ce projet consiste à mettre en relation un artiste et un élu, qui vont ensemble sillonner le territoire de la ville pour le questionner, sans finalité de production. C'est véritablement une démarche de recherche à laquelle sont ici conviés artistes et élus, qui va dans le sens d'un apprentissage du " mieux travailler " ensemble.

Selon Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, la proximité entre le monde de l'art et celui du politique ouvre des perspectives intéressantes sur au moins deux points : la possibilité d' " inventer des laboratoires d'expérimentation pour des politiques culturelles qui puissent trouver une synergie entre les trois pôles : arts, territoire, politique " et un moyen de " repenser la fonction sociale de l'art et de l'action culturelle dans le contexte actuel de mutation du sens de l'engagement politique. <sup>60</sup> " Ce mouvement de rapprochement, que l'on commence à pouvoir observer, contribuerait ainsi à décroiser le milieu des arts de la rue tout en offrant aux structures culturelles et aux formes artistiques pleinement reconnues l'occasion de penser autrement leurs missions ou leurs démarches. En effet, les constats trop fréquents d'échecs en matière de démocratisation culturelle (comme le prouvent la floraison de communications et conférences ayant pour mystérieux sujet le " non-public ") poussent aujourd'hui les responsables culturels locaux à réinventer la notion de décentralisation et de territoire. Par le biais des artistes de rue et dans la relation complexe qui les lie à ces responsables, des interrogations surgissent et mettent en lumière les problématiques qui animent actuellement le champ culturel : " L'art doit-il avoir une utilité sociale ? Quelles est la place du politique dans l'art ? Comment refonder une politique culturelle plus soucieuse de son sens social, sans pour autant instrumentaliser l'art ? <sup>61</sup> " Ainsi, comme l'affirment en guise de conclusion les auteurs de l'article, il s'agit, pour les élus,

---

<sup>60</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 120.

<sup>61</sup> BERNIE-BOISSARD, op. cit., p. 108.

de “ repenser en profondeur ce que signifie fonction politique dans une société de plus en plus complexe et parcellaire<sup>62</sup> ”, et pour cela il semblerait que les arts de la rue offrent un intéressant terrain d’expérimentation.

Finalement, il semble que les arts de la rue parviennent à concrétiser le passage d’une logique de démocratisation culturelle, issue du modèle Malraux, à une pratique de la démocratie culturelle. De plus, par leur force d’interpellation de la sphère politique, ne participent-ils pas en quelque sorte à la refonte des politiques culturelles publiques ?

Philippe Chaudoir, dans un article récemment publié dans **L’Observatoire**<sup>63</sup> remet à plat la notion d’émergence pour la considérer comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, à travers l’exemple spécifique des arts de la rue, “ dans la mesure où leur engagement social et territorial est particulièrement présent. <sup>64</sup>” En retraçant l’histoire des arts de la rue et leur évolution depuis leur apparition en France au début des années 70, Philippe Chaudoir met en avant l’articulation existant “ entre un champ artistique en définition et un référentiel des politiques publiques en mutation. Les années 70, en effet, peuvent s’analyser en termes d’animation culturelle et l’on pourrait mettre en évidence, en quelques sorte, un partenariat “ naturel ” entre des artistes qui font de l’animation urbaine leur objet et le champ du politique. De la même manière, et dans les années 80, à travers la mutation du développement culturel, semble se mettre en œuvre une nouvelle congruence entre la prégnance de la notion de projet et un discours artistique fortement ancré territorialement. <sup>65</sup>” La problématique soulevée par l’auteur est donc la suivante : “ de quelle manière les arts de la rue rendent-ils compte ou, plus encore, constituent-ils un symptôme de cette articulation ? En quoi peuvent-ils être perçus, du même coup, comme des formes expérimentales permettant, d’une part, de lire les modifications structurelles qui traversent les logiques sous-jacentes aux politiques publiques et, d’autre part, de voir s’éprouver de nouveaux modes d’intervention de l’action publique ? <sup>66</sup>”

Au terme d’une démonstration faisant apparaître les principales évolutions propres à la relation entre l’institution et les arts de la rue, Philippe Chaudoir arrive à la conclusion que “ si les arts de la rue permettent de mieux comprendre les modifications structurelles qui ont traversé les politiques publiques, ils permettent également d’analyser la recomposition des modes de l’intervention qui s’est mise en œuvre, en particulier au plan local. <sup>67</sup>” Selon

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 123.

<sup>63</sup> Publication de l’Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble.

<sup>64</sup> **L’Observatoire**, n° 22, printemps 2002, p.9.

<sup>65</sup> Ibid., p.10.

<sup>66</sup> Ibid., p. 10.

<sup>67</sup> **L’Observatoire**, op.cit., p.12.

l'auteur, il existerait ainsi trois logiques particulièrement présentes dans les arts de la rue, logiques qui auraient eu un impact significatif sur les politiques publiques et que l'on peut mesurer à travers un phénomène de transformation des modes de faire. Ces trois logiques sont : la reconnaissance du principe de la transversalité disciplinaire de l'art (caractéristique des arts de la rue), l'apparition de nouveaux territoires de l'action et du développement culturel, impliquant la reconnaissance d'autres formes de publics, et enfin la reconnaissance de nouveaux lieux dédiés à la fabrication de l'art, lieux amenant le politique à redéfinir ses logiques de l'équipement et à réfléchir sur de nouvelles formes propices à l'échange entre professionnels.

Au final, pour Philippe Chaudoir, on peut imaginer que " les arts de la rue pourraient participer à l'élaboration de nouveaux concepts dans le champ des politiques culturelles<sup>68</sup> ", en abordant des questions telles que le développement durable ou encore l' " écologie culturelle ". Quoi qu'il en soit, si l'on peut reconnaître un rôle particulier à cette figure de l'émergence, c'est d'avoir participé à " identifier et institutionnaliser, en quelque sorte, la question du renouvellement de la création contemporaine. "

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 13.

## CONCLUSION

“ Les arts de la rue sont-ils capables de refonder le rapport entre l’art et les citoyens ? ” Cette question, posée par Pierre Sauvageot alors qu’il prend la direction de Lieux Publics, parvient à résumer bien des interrogations à l’origine de cette étude. En effet, si les arts de la rue sont susceptibles, comme on l’a vu, de participer à une refonte des politiques culturelles publiques, c’est bien qu’ils sont porteurs de changement dans ce rapport art / citoyen.

Le point essentiel de cette étude reste au final la nécessaire prise de conscience que la rencontre entre artistes de rue et collectivités locales est inévitable, et que cette rencontre est synonyme d’enjeux forts. Ces enjeux concernent l’avenir de la profession, c’est pourquoi chacun, c’est-à-dire chaque partenaire potentiel d’un travail artistique ayant pour thème de création l’espace public, se doit d’être conscient de sa responsabilité dans cette rencontre. Les évolutions traversant actuellement le secteur des arts de la rue et la décentralisation culturelle à l’œuvre au sein des collectivités locales sont telles que la question centrale qui en découle est donc la possible refonte des politiques culturelles publiques, question posée avec de plus en plus de force par les acteurs travaillant en partenariat sur des projets liés aux arts de la rue. Le problème majeur reste à présent de réussir à trouver les conditions de rencontres riches et intelligentes, et pour cela quelques pionniers devront ouvrir la voie à des modes fructueux de collaboration, où tout est encore à inventer. Ce processus est en train de s’établir doucement ; on peut penser ici, par exemple, à l’aventure des Pronomades, qui ouvre la voie vers une sorte de « nouvelle époque » de l’action culturelle.

Pour aller vers où, vers quoi ? Peut-être faut-il penser, comme Pierre Sauvageot, que « si tout le monde se préoccupait de la signification sociétale de l’espace commun, les arts de la rue pourraient disparaître dans dix ans. Leur déclin signifierait alors que l’espace est véritablement habité et partagé. » D’ici là, des modes de travail en commun restent encore à inventer, avec les institutions (politiques, culturelles, urbanistiques) mais aussi avec d’autres formes artistiques, afin que la question du rapport entre art et citoyens soit véritablement au centre des politiques culturelles publiques.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

BERNIE-BOISSARD (sous dir.), **Espaces de la culture, Politiques de l'Art**, Paris : L'Harmattan, 2000. Article de DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, **Culture de l'espace : lieux et formes d'appropriation, Artistes de rue et édiles : mariage d'amour ou mariage de raison ?**, p. 106-128.

CHAUDOIR Philippe, **Discours et Figures de l'Espace Public à Travers les " Arts de la Rue "**, **La ville en scènes**, Paris : L'Harmattan, 2000.

DAPPORTO Elena, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, **Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence**, Paris : La Documentation Française, 2000.

RAYNAUD DE LAGE Christophe, **Intérieur Rue : 10 ans de Théâtre de Rue 1989-1999**, Paris : Editions théâtrales, 2000.

**Théâtre de rue : dix ans d'Eclat à Aurillac**, Paris : Ed. Plume, 1995. (HorsLesMurs).

### GUIDE, ARTICLES et DOSSIERS

**Le Goliath** (guide publié par HorsLesMurs), édition 2002. (A consulter notamment pour sa bibliographie sur les arts de la rue, listant les principaux ouvrages de référence).

*Ennui t'es foutu, le théâtre est dans la rue*, Pascal CHARRIER in **La Rue**, n° 9, juillet 1994.

*Rue, art, théâtre*, M. CRESPIN, J. LIVCHINE, O. CLAUDE, J.-J. DELFOUR in **Cassandra**, hors-série, octobre 1997.

**Rue de la Folie** ( revue publiée par HorsLesMurs) : n° 1 (juin 1998), n°2 (octobre 1998), n° 3 (mars 1999), n° 4 (avril 1999).

*Cité des arts de la rue, un pôle de référence pour les compagnies* in **La Scène**, n° 13, juin 1999.

*Le théâtre est dans la rue* in **Libération**, dossier paru en août 1999.

*Arts de la Rue, Arts de la Scène : à perspectives nouvelles, nouvelles alliances*, Marcel FREYDEFONT in **Lieux Publics**, mars 2000.

*Formation et transmission dans les arts de la rue*, dossier réalisé par **La Fédération**, 24 mars 2000.

*Formation, qualification et transmission des arts de la rue*, Franceline SPIELMANN in **Rue de la Folie**, n° 7, avril 2000.

*Quand le théâtre investit les rues* in **La Gazette**, 31 juillet 2000.

*Les lieux singuliers : “ une chance à saisir ”* in **La Marseillaise**, samedi 16 décembre 2000.

*Comment organiser un spectacle de rue ?* in **La Gazette**, 23 avril 2001.

*Saint-Gaudens barre la route au théâtre de rue* in **Libération**, lundi 30 avril 2001.

*Entretien avec Pierre Sauvageot et Bruno Schnebelin* in **Cassandra**, mai-juin 2001.

*Mise en œuvre du schéma de développement urbain, Mission d'expertise sur le secteur “ Arts de la Rue ”, Commune d'Annonay, Institut d'Urbanisme de Lyon*, étude réalisée sous la direction de Philippe CHAUDOIR, juin 2001.

*En rue libre* in **Mouvement**, n°13, juillet-septembre 2001.

*Adresse à la ville*, interview de Pierre Sauvageot in **Mouvement**, n° 14, octobre-décembre 2001.

*Les parents pauvres du ministère de la culture*, in **Le Monde**, 6 décembre 2001.

*Marseille, capitale des arts de la rue* in **Le Monde**, vendredi 7 décembre 2001.

*Les arts à l'assaut de la rue* in **La Nouvelle République du Centre-Ouest**, samedi 2 et dimanche 3 mars 2002.

**Scènes Urbaines** (revue publiée par HorsLesMurs, faisant suite à Rue de la Folie), n° 1, 2002.

*L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, le cas des arts de la rue*, Philippe CHAUDOIR in **L'Observatoire**, n° 22, printemps 2002.

*Un nouvel art de ville*, dossier paru dans **Mouvement**, n° 17, été 2002.

*Les arts de la rue aux limites de la ville* in **Le Monde**, samedi 20 juillet 2002.

*Nonchalant Chalon*, Bruno MASI in **Libération**, lundi 22 juillet 2002.

*Arts de la rue, arts populaires ?* in **Sciences Humaines**, hors-série “ l'art ”, n° 37, juin-juillet-août 2002.

## **MEMOIRES**

BAUSSAY RICHARD, **Les contes urbains mis en scène par les arts de la rue**, Dijon : IUP Denis Diderot, Université de Bourgogne, 2000.

COIRINT Didier, **Les spectacles de rue : une nouvelle politique du spectacle vivant ?**, Grenoble : Observatoire des Politiques Culturelles (DESS Direction de projets culturels), 1997.

ROCHE Sandrine, **Le théâtre de rue, d'une pratique artistique à une réflexion sur la notion d'espace public urbain. L'exemple français**, Toulouse : IEP, 1991.



SIVIGNON Delphine, **Les enjeux du développement international des arts de la rue**, Lyon, DESS Droit des relations et échanges culturels internationaux, 1999.

VIVIER Valérie, **Le théâtre hors les murs : enjeux-situations-publics**, Grenoble, DESS Métiers de la Culture, 1994.

### **SITES INTERNET**

**utiles à consulter pour tout ce qui concerne l'actualité des arts de la rue**

Lieux Publics : <http://www.lieuxpublics.com>

HorsLesMurs : <http://www.horslesmurs.asso.fr>

Le Fourneau : <http://www.lefourneau.com>, site sur lequel on peut s'inscrire à la liste de diffusion des arts de la rue

La Fédération des Arts de la Rue, hébergée sur le site du Fourneau : <http://www.lefourneau.com/lafederation>

Ministère de la Culture et de la Communication-DMDTS : <http://www.culture.fr/culture/dmd.htm>

### **COLLOQUES, RENCONTRES**

**Ville et Culture : arts de la rue et pratiques culturelles**, actes du colloque de Sotteville-lès-Rouen, 19 et 20 novembre 1998.

**Les rendez-vous de Lieux Publics – Un art urbain au pied du mur**, Marseille : Lieux Publics, 1993.

**Les enjeux du théâtre de rue dans le cadre des politiques touristiques et culturelles des collectivités territoriales**, rencontre professionnelle du 24 août 2001 organisée par Athéna (Agence régionale du théâtre en Auvergne et dans le Massif Central) et le Festival d'Aurillac, lors de la 16<sup>ème</sup> édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac, 22-25 août 2001.

**Journée professionnelle des arts de la rue**, 28 février 2002, à l'initiative de la compagnie Off.

## TABLE DES ANNEXES

### Articles

- p. 1 ● *Un nouvel art de ville*, dossier paru dans **Mouvement**, n° 17, été 2002.
- p. 9 ● *Les arts de la rue aux limites de la ville* in **Le Monde**, samedi 20 juillet 2002.
- p. 11 ● Sommaire de la revue **Scènes Urbaines**
- p. 12 ● *Il y a trente ans... les Macadam Cow-Boys*, in **Scènes Urbaines**,n°1, 2002.
- p. 15 ● *Les champs des signes de rue*, in **Scènes Urbaines**,n°1, 2002.
- p. 17 ● *Comment vivent les compagnies ? Au ras du trottoir*, in **Scènes Urbaines**,n°1, 2002.
- p. 21 ● *Une formation aux arts de la rue*, in **Scènes Urbaines**,n°1, 2002.

### Documents sur La Fédération

- p. 23 ● Rapport moral 2001
- p. 26 ● Déclaration d'Aurillac (22/08/97)
- p. 27 ● Statuts de l'association
- p. 30 ● Projet de Manifeste Professionnel pour le développement des  
Arts de la Rue : Orientations 1999-2005
- p. 37 ● Questionnaire « Etes-vous une forme légère ? », juin 2002.
- p. 42 ● “ De l'air pour l'espace public ”, manifeste envoyé à l'Etat en mars 2002