

Martin JULHES

Mémoire de fin d'études (master) – Parcours Métiers des Arts et de la Culture / administration, année 2009 - 2010
Faculté d'Anthropologie et de Sociologie - Université Lumière Lyon 2

**La mise en place de projets culturels dans l'espace public
suffit elle à créer des espaces publics ?**



PASCALE CIAPP, performance intitulée « Affichage(s) » - place de la Bienfaisance à Aurillac le 18 août 2010

**Une réflexion à partir de l'expérience de la compagnie
Toxique Trottoir à Montréal et du
Regroupement des Arts de Rue du Québec**

Directeur de mémoire : Denis Cerlet, maître de conférence en anthropologie
Second lecteur : Norbert Bandier, maître de conférence en sociologie
Tuteurs de stage : Dominique Marier, Marie-Hélène Côté et Muriel de Zangroniz

« *Le théâtre de rue, ce n'est pas travailler dans des espaces publics,
c'est rendre public des espaces.*¹ »

Cathy Avram, codirectrice de la compagnie Générrik Vapeur.

¹ Cathy Avram, « Cinquième table ronde Création artistique et aménagement urbain », in *Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles*, Colloque de Sotteville-lès-Rouen, novembre 1998, p.34. Cité par Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). « Le cracheur de feu est-il un artiste ? », p. 51.

Je tiens à remercier :

La Compagnie Toxique Trottoir : Marie-Hélène Côté, Muriel de Zangroniz et Dominique Marier, pour leur accueil chaleureux, leur gentillesse et la totale confiance qu'elles m'ont accordé durant ces quatre mois de stage. Longue vie à leurs projets et chapeau pour l'énergie qu'elles dégagent ;

L'ensemble des artistes et bénévoles qui ont travaillé sur la première édition de La rue Kitétonne ;

Chantale Jean, régisseur général du festival de théâtre de rue de Lachine ;

Sylvain Marotte, réalisateur d'une série de reportages sur les arts de la rue ;

Mathieu Riel, de la compagnie de théâtre de rue NomadUrbains ;

Annie Roy et Pierre Allard de l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) ;

L'équipe du Regroupement des Arts de Rue du Québec représentée par son président Pierre Potvin de la compagnie ZAL Théâtre, et Anaïs Pourrit, stagiaire ;

Denis Cercllet, directeur de mémoire et Norbert Bandier, second lecteur, pour leurs précieux conseils et pour le temps qu'ils m'ont consacré ;

Elisabeth Julhès, Michèle Breuil, Anne Azéma et Clément Delage, pour la relecture et l'œil extérieur ;

Serge Chaumier, Anne Gonon, le Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac, HorsLesMurs, Philippe Chaudoir, Pascal Le Brun-Cordier, le festival de théâtre de rue de Lachine, la liste rue du Fourneau, mes camarades de promotion expatriés à Montréal, Marie-Paule Rozon des Bonimenteurs du Québec ;

Une pensée pour tout ceux que j'oublie...

TABLE DES MATIÈRES

La mise en place de projets culturels dans l'espace public suffit-elle à créer des espaces publics ?

Introduction	p. 8
1) Présentation générale.....	p. 8
2) Méthodologie.....	p. 10
3) Pistes de réflexion.....	p. 12
PREMIÈRE PARTIE : L'espace public	p. 15
Chapitre 1 : Qu'entend-t-on par « espace public »	p. 16
1.1) L'espace public comme espace physique.....	p. 16
1.2) L'espace public comme zone de tension sociopolitique.....	p. 18
1.3) L'espace public comme espace de création artistique.....	p. 19
Chapitre 2 : Espace public, espace des possibles ?	p. 22
2.1) Les espaces publics comme projet utopique.....	p. 22
2.2) L'espace public oppositionnel.....	p. 24
2.3) Peut-on et doit-on s'approprier l'espace public ?.....	p. 26
Chapitre 3 : Les finalités du projet culturel dans l'espace public	p. 29
3.1) Une dimension structurante et porteuse de sens.....	p. 29
3.2) Une dimension rassembleuse et festive.....	p. 31
3.3) Une dimension esthétisante et réflexive.....	p. 33

DEUXIÈME PARTIE : Les arts de la rue.....	p. 35
Chapitre 4 : Un secteur professionnalisant dédié à l'art dans l'espace public.....	p. 36
4.1) Définition, origines et historique des arts de la rue.....	p. 36
4.2) Les arts de la rue comme secteur spécifique et structuré.....	p. 38
4.3) 2010 : état des lieux critique après 40 années d'existence.....	p. 41
Chapitre 5 : Spécificité du secteur des arts de la rue.....	p. 44
5.1) La relation au public dans les arts de la rue.....	p. 44
5.2) Économie et gratuité dans les arts de la rue.....	p. 47
5.3) Les arts de la rue dans la politique de la ville.....	p. 49
Chapitre 6 : Les arts de la rue au Québec, un secteur en pleine structuration.....	p. 52
6.1) Contexte géographique, politique et culturel du Québec, focus sur la ville de Montréal.....	p. 52
6.2) La compagnie Toxique Trottoir et son festival La rue Kitétonne.....	p. 55
6.3) Le R.A.R. - Regroupement des Arts de Rue du Québec.....	p. 57
6.4) Le festival de Théâtre de Rue de Lachine.....	p. 60
TROISIÈME PARTIE : espaces politiques.....	p. 63
Chapitre 7 : En quoi l'art en espace public est-il politique ?.....	p. 64
7.1) La symbolique du geste.....	p. 64
7.2) L'exemple de l'ATSA, Action Terroriste Socialement Acceptable.....	p. 65
Chapitre 8 : Art engagé et diffusion, quand la censure frappe.....	p. 69
8.1) Festivals, vers toujours plus de politiquement correct ?.....	p. 69

8.2) Caroline Amoros et la compagnie Princesses Peluches, retour sur un cas récent de censure.....	p. 71
8.3) Vers une aseptisation de l'art ?.....	p. 73

Chapitre 9 : Comment produire des espaces publics ?.....p. 76

9.1) Tout le monde dehors... et après ?.....	p. 76
9.2) Les nouveaux territoires de l'art.....	p. 78

Conclusion.....p. 81

Bibliographie.....p. 83

1) Ouvrages.....	p. 83
2) Vidéogrammes.....	p. 84
3) Conférences, rencontres.....	p. 84
4) Sites web.....	p. 85
5) Articles de presse.....	p. 86
6) Émissions de radio.....	p. 87
7) Rapports d'enquêtes, d'études et de recherches.....	p. 87

La mise en place de projets culturels dans l'espace public suffit-elle à créer des espaces publics ?

Introduction

1) Présentation générale

Installation plastique, festival, flashmob, graffiti, cinéma en plein air, arts de la rue, performance... les interventions artistiques et culturelles dans l'espace public n'ont jamais été aussi nombreuses, mais que se cache-t-il derrière cette envie d'occuper la ville et ses espaces publics ? Pourquoi créer et s'afficher sur la place publique, dans la rue, loin des lieux culturels prévus à cet effet ? La création artistique en espace public n'est-elle pas avant tout un acte politique puisqu'elle s'invite directement aux yeux de la société ?

Pour bien comprendre les enjeux de cette occupation de l'espace public à des fins artistiques et culturelles, il convient tout d'abord de bien comprendre ce qui se cache derrière cette notion « d'espace public ».

L'espace public c'est la rue ?

L'espace public c'est la ville à ciel ouvert ?

L'espace public c'est l'État ?

L'espace public c'est tout ce qui n'appartient à personne ?

C'est tout ce qui est en fait à tout le monde ?

Suffit-il de décider qu'un espace soit public pour qu'il en soit automatiquement ainsi ?

C'est évidemment plus compliqué que cela et il demeure impossible de répondre de manière satisfaisante à chacune de ces questions sans les contextualiser et les considérer dans une globalité.

Beaucoup de gens disent beaucoup de choses sur l'espace public qui est devenu incontestablement une notion à la mode. Nos sociétés en pleine mutation se transforment et évoluent avec une rapidité impressionnante, cela n'y est pas étranger. Mais pourquoi s'interroger sur cette idée qui à première vue ne concerne que les municipalités, les urbanistes à qui elles font appel et plus généralement les pouvoirs publics ? En quoi le passant, qui comme son nom l'indique ne fait que passer, pourrait-il décider de s'arrêter dans sa folle course avec la ville et revendiquer que cet espace public ne lui échappe plus ?

Des philosophes, des écrivains, des sociologues, des anthropologues, des politiques, des artistes, des historiens, se sont penchés sur la notion d'espace public afin d'en donner une définition et de mettre en lumière les problématiques que cette notion soulève. À la lecture des différents ouvrages sur le sujet on s'aperçoit très vite qu'« espace public » ne rime pas uniquement avec « espace physique », bien que cette conception soit la plus communément admise et la plus répandue. L'espace public c'est aussi un « espace sociopolitique » complexe, zone de tension où se rencontrent les êtres et où ils construisent ensemble, malgré les divergences fortes d'opinion, la société qu'ils habitent et qui les habitent.

Pour arriver à une définition satisfaisante de ce que peut bien être l'espace public et pour comprendre en quoi y prendre part est un acte éminemment politique, il convient de ne pas dissocier ces deux aspects de la définition qui ne sont pas en opposition mais se

complètement et s'interpénètrent. Cette erreur fondamentale interdit toute compréhension globale et aurait un effet tantôt réducteur, tantôt éloignant de la réalité car trop conceptuel.

Les arts de la rue regroupent depuis près de quarante ans artistes, créateurs et producteurs au sein d'un secteur à part entière qui s'est spécialisé dans la création en espace public. Avec près de 1000 équipes de rue² recensées en France et le nombre toujours croissant d'événements qui ont lieu un peu partout sur le territoire, on peut dire que ce secteur particulier arrivé aujourd'hui à une certaine forme de maturité est toujours en plein essor. Les municipalités ont depuis bien longtemps compris l'intérêt d'accueillir un événement dédié aux arts de la rue sur leur commune et certaines sont même sorties du relatif anonymat par ce biais (prenons l'exemple de Chalon-sur-Saône, Aurillac ou Sotteville-lès-Rouen pour ne citer qu'elles) en faisant largement rayonner leur ville à un niveau national – voire international – le temps d'un festival.

Mais qu'en est-il de l'espace public dans ces manifestations imposantes qui rassemblent plusieurs milliers de spectateurs pendant quelques jours devant des dizaines – voire des centaines – de spectacles ? Peut-on parler d'espace réinventé ou de grande fête populaire, qui, faute de redonner du sens à la ville, se contente de l'animer pour un temps ?

La question est complexe tant les enjeux diffèrent selon le point de vue que l'on adopte. Peut-être devrait-on alors se tourner vers les artistes afin d'analyser la lecture qu'ils font de leurs pratiques. Entre nécessité de joindre les deux bouts pour subsister et réelle volonté d'expression libre dans un espace public souvent bien malmené, les objectifs avoués comme les effets obtenus varient fortement d'une démarche à une autre, d'une compagnie à une autre, d'un spectacle à un autre.

Les arts de la rue comme secteur, et non comme pratiques préexistantes répondant à certaines caractéristiques, s'exporte au fil du temps, et notamment dans la francophonie, créant ainsi un vaste réseau structuré et structurant. C'est le cas au Québec – qui représente une partie de notre terrain d'étude – où nous verrons que malgré les spécificités, notamment culturelles, historiques ou structurelles, nous retrouvons bien souvent les mêmes problématiques. L'espace public peut prendre un sens bien différent selon l'endroit où l'on se trouve sur la planète, ce qui rend souvent difficile une comparaison objective des pratiques sans s'intéresser d'abord au terrain sur lequel elles se développent.

L'espace public est représenté par l'action, que la société exclue à tous les niveaux ; il faut comprendre par action « activité politique » qui est la condition du souvenir et de l'entrée dans l'histoire. La politique répond à la liberté et ce terme ne doit pas être compris d'une manière péjorative ou faussement déplacée, on parle de politique au sens large du terme et non au sens de « politique politicienne ». La politique revient à l'acte de changer la société et ceci se traduit à différents niveaux. Le terme « politique », notamment dans ce qui a trait à l'art et à la culture ne doit pas s'opposer à la notion d'esthétique ou s'apparenter uniquement à de l'activisme.

La politique au sens du mot grec *politeia* revient à ce qui concerne l'organisation de la cité, à la vie en communauté, au collectif et s'intéresser à la politique revient alors à vouloir prendre part à la construction de la société. Le sens critique, tout comme la dénonciation des injustices et de l'abus de pouvoir de certains, sont évidemment au centre de la pensée et de l'action, mais cela n'exclut pas le rapport esthétisant au monde et la mise en avant d'autres possibles avec la part d'utopie qui en découle. Ne pas résumer la politique à l'activisme permet de mieux comprendre en quoi chaque geste, qui plus est

² 1000 compagnies de rue sont répertoriées en 2010 dans la base de données de HorsLesMurs.

artistique, peut-être éminemment politique, c'est à dire chargé de sens.

L'artiste endosse alors une lourde responsabilité en plaçant son action dans l'espace public et en la rendant ainsi visible au yeux de tous. Prendre la parole, s'imposer même parfois alors que l'action artistique s'inscrit dans l'espace public, n'est pas un acte anodin puisqu'il renvoie à la société sa propre image : l'artiste, bien que témoin de son temps, fait avant tout partie de la société qu'il dépeint et ne peut s'en exclure sous prétexte qu'il crée. La création fait partie intégrante de la vie qui est un éternel recommencement, sans début et sans fin. L'œuvre perdure après la mort et s'inscrit dans une continuité, un processus plus global qui peut échapper à l'humain si celui-ci ne prend pas pleinement conscience que l'espace public auquel il prend part ne peut pas être édifié « *pour la durée de vie des hommes mortels*³ ».

2) Méthodologie

Ce travail d'écriture qui nous occupe s'inscrit directement dans la continuité du mémoire réalisé l'an dernier qui s'intitule « *Zone urbaine : entre occupation, abandon et réhabilitation ; comment les tentatives de réappropriation de la ville par la mise en place d'actions culturelles participent et questionnent le développement urbain ?* », réalisé à l'issue d'un stage à Marseille aux ateliers Sud-Side⁴ à l'occasion de la première année de master d'anthropologie parcours « Métiers des Arts et de la Culture volet Administration⁵ ».

Il avait été question de comprendre avec ce précédent travail comment les actions artistiques et culturelles menées dans un environnement urbain, qui prennent place dans des espaces non prévus à cet effet (friches industrielles, squats, espaces publics, manifestations, zones autonomes temporaires, etc.) – qu'elles soient « sauvages » ou « institutionnalisées » – participent au développement de la ville et sont d'excellents moyens de se la réapproprier. Différentes démarches artistiques avaient été décrites, tout en s'attachant à souligner les caractéristiques inhérentes à ce que nous avons appelé la « zone urbaine », toujours en mutation et en perpétuelle construction. La « ville en ordre de marche » offre des petits espaces de liberté dont certains n'hésitent pas à se saisir, afin de pouvoir s'exprimer d'une part et afin de façonner la cité à leur image d'autre part. Recréer une ville à l'image des gens qui la vivent, à l'opposé des « ville-musée » comme c'est le cas de certaines villes dans le monde – à l'instar de Paris – qui perdent petit à petit de leur vitalité, de leur dynamique et de leur incroyable pouvoir de transformation.

Ce nouveau travail de mémoire reflètera l'état de ma réflexion après une nouvelle année passée à me questionner sur la création artistique en espace public, sur ses enjeux et sur le développement du secteur des arts de la rue en France et au Québec où j'ai effectué mon stage. Cette expérience de stage au sein de la compagnie de théâtre de rue montréalaise Toxique Trottoir m'a permis de m'ouvrir à la réalité du secteur des arts de la rue au Québec – et plus largement en Amérique du Nord – qui demeure bien moins structuré et développé qu'en Europe. La notion d'espace public au Canada ne prend pas exactement le même sens, ne renvoie pas aux mêmes problématiques et est souvent perçue

³ Arendt Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Pocket, 2002. 406 p. (Agora les classiques).

⁴ Les ateliers Sud-Side à Marseille font partie de la prochaine Cité des Arts de la Rue et œuvrent dans la conception, la réalisation de structures scéniques et de décors pour le spectacle vivant.

⁵ Master professionnel proposé par la faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2 et dirigé par Denis Cercllet maître de conférence en Anthropologie.

avant tout comme un espace réglementé. Dans ce contexte il m'a fallu m'adapter pour mieux en comprendre les enjeux et pour saisir ce qui motive ces artistes qui décident de sortir des salles de spectacles pour s'exprimer hors les murs.

J'ai occupé pendant quatre mois le poste de chargé de production pour la première édition d'un festival en arts de rue appelé *La rue Kitétonne*, qui a eu lieu le 11 juin 2010 dans l'arrondissement de Rosemont – La Petite-Patrie à Montréal et organisé par la compagnie Toxique Trottoir. Pour que puisse se tenir cet événement dans l'espace public tel que nous l'avions imaginé et pensé, il aura fallu négocier sans cesse avec les différents services de la mairie d'arrondissement. Nous reviendrons plus tard sur cette expérience formatrice qui a eu le mérite de nourrir la réflexion autour des questions d'occupation du domaine public, où rien ne se passe jamais comme prévu initialement.

Parallèlement à ce stage, j'ai réalisé une série de quatre entretiens anthropologiques avec différents artistes ou professionnels dont l'activité est en rapport – ou a été en rapport pour l'un d'entre eux – avec les arts de la rue et plus généralement avec la création artistique en espace public. Ces entretiens ont été retranscrits dans leur intégralité et légèrement reformulés pour s'adapter à l'écrit (afin d'en faciliter la lecture), vous pouvez les consulter en annexe de ce mémoire. Ils ont été également publiés sur un blog personnel⁶ afin de les rendre public et qu'ils puissent ainsi bénéficier au plus grand nombre.

Ce blog – dont il est question au dessus – a été créé en décembre 2009 et il aura été l'occasion pour moi d'y publier certaines réflexions, de relayer des informations que je trouvais intéressantes et de commenter l'actualité en rapport avec la création en espace public (publication de comptes-rendus, de vidéos et de reportages photographiques notamment). En annonçant la parution de certains articles sur la « liste rue⁷ » du Fourneau – Centre National des Arts de la Rue de Bretagne – je me suis aperçu que le contenu de ce blog pouvait intéresser les professionnels du secteur et le Fourneau n'a pas hésité à en faire la promotion sur son site spécialisé qui regroupe une sélection de liens traitant des arts de la rue⁸.

Afin d'enrichir ma réflexion et de trouver des éléments de réponse à la problématique qui m'occupe, la lecture de certains ouvrages a bien entendu été indispensable⁹. Cependant relativement peu d'ouvrages s'intéressent directement à la question soulevée ici, il aura fallu compiler les informations et parfois même les réactualiser légèrement, car certains écrits commencent aujourd'hui à dater un peu. Ce travail n'a pas la prétention d'être directement philosophique malgré qu'il ait fallu parfois s'immiscer dans ce champ pour tenter de répondre à certaines questions que ce travail soulève.

Pour en venir un bref instant sur mon parcours, dont l'espace public se retrouve au cœur, je peux dire que mon engagement dans le monde des arts et de la culture s'est d'abord développé au travers d'un intérêt fort pour la musique techno et ses manifestations artistiques, qui ont pour habitude de se tenir en plein air ou dans des lieux en friche. En organisant depuis 2004 des *free-parties* et en participant à divers rassemblements européens, je me suis retrouvé confronté à des problématiques liées à l'occupation d'un espace pour un temps donné, à un moment donné, sans avoir bien souvent d'autorisation.

⁶ <http://tintamarre.over-blog.org>

⁷ Liste de diffusion créé en 1998 dédiée aux arts de la rue et s'adressant aux professionnels du secteur, comptant aujourd'hui près de 1000 abonnés. Inscription à cette adresse : www.lefourneau.net

⁸ www.cliquelarue.info

⁹ Une bibliographie complète est disponible à la fin de ce mémoire.

J'ai par la suite officialisé ces expériences en devenant membre fondateur et président d'une structure associative à Lyon en 2005, l'association OPLA, qui organise diverses manifestations culturelles dans et hors les murs, autour du spectacle vivant principalement, dans un plus grand souci de respect des règles. Ce qui m'a amené à participer depuis 2007 à la création et à l'organisation d'un festival lyonnais, le festival *Ça Fait Zizir* – évènement dédié aux musiques actuelles et aux arts de la rue qui a lieu chaque année dans l'espace public – sur lequel j'ai travaillé à différents niveaux, en programmation et en direction technique notamment. La quatrième édition aura lieu en septembre prochain¹⁰ quartier Monplaisir à Lyon, comme chaque année.

Par ailleurs, ma candidature ayant été retenue, j'intégrerai à la rentrée prochaine le master professionnel « Projets Culturels dans l'Espace Public » de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne¹¹, afin de me spécialiser dans ce domaine qui me passionne.

3) Pistes de réflexion

Inévitablement lorsque l'on s'intéresse à une notion aussi riche et aussi vaste que celle « d'espace public » il convient au préalable de commencer par un travail de définition ; travail qui permettra de bien comprendre de quoi il est question en mettant en évidence les différentes problématiques qui gravitent autour de cette notion. Trois angles distincts ont été retenus dans un premier chapitre afin de définir au mieux l'espace public, composé de multiples facettes, et prenant des sens différents suivant le prisme utilisé. Dans un premier temps nous parlerons de l'espace public comme espace physique, en lien direct avec les notions d'urbanisme, d'urbanité et de ville. Dans un second temps nous aborderons l'espace public comme espace sociopolitique qui prend forme de bien des manières et soulève la question du vivre ensemble, de l'engagement et de notre capacité à participer à la transformation de la société. Pour finir, nous nous intéresserons à l'espace public comme espace de création artistique, en rappelant les différentes règles inhérentes à son occupation et en essayant de comprendre en quoi certains artistes font le choix d'occuper cet espace.

Nous nous interrogerons ensuite sur ce que permet l'espace public : faut-il le voir comme un espace des possibles ou au contraire comme un espace cloisonné et contrôlé dont il ne faut pas espérer grand chose ? « *À l'heure où la métropolisation se traduit par la privatisation des espaces publics* », nous tenterons de comprendre en quoi « *réinventer les espaces publics correspond à un projet utopique*¹² ». Car si les utopies semblent avoir déserté l'époque, il n'en reste pas moins que certains architectes, philosophes ou artistes pensent que l'espace public peut encore être le lieu des possibles, si tant est que l'utopie puisse être replacée en son sein. Nous nous intéresserons dans ce prolongement à la notion d'espace public oppositionnel tel que l'a défini Oskar Negt – et le courant chaud de la théorie critique –, en réaction à la pensée Habermassienne qui désigne la rencontre de

¹⁰ Les 17, 18 et 19 septembre 2010 sur la place Ambroise Courtois dans le 8^{ème} arrondissement de Lyon.

¹¹ Master dirigé par Pascal Le Brun-Cordier, professeur associé, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, consultant, intervenant au Centre national de la fonction publique territoriale.

¹² Cynthia Ghorra-Gobin, directeur de recherche au CNRS, extraits de *L'Utopie De La Ville Au 21^{ème} Siècle : Entre Nouvelle Donne Politique Et Mythes Fondateurs*, 2 mai 2000. http://www.2100.org/conf_CynthiaVille.html Cité par le dossier documentaire n°5 intitulé « L'espace public, espace des possibles ? » du cycle de rencontres-débats art[espace]public proposé par le master 2 professionnel Projets Culturels dans l'Espace Public de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

toutes « *les subjectivités rebelles*¹³ ». Et pour finir ce chapitre nous tenterons de comprendre, à travers quelques exemples, s'il est souhaitable et possible de s'approprier l'espace public et de quelle manière cela peut être rendu possible : le graffiti, et la TAZ enseignée par Hakim Bey, serviront de fil conducteur.

Pour clore cette première partie sur l'espace public nous tenterons d'analyser les finalités du projet culturel dans l'espace public au travers de trois axes majeurs. Le premier a trait à la dimension structurante et porteuse de sens de ces projets pour la ville alors que l'espace public est souvent fragilisé par un développement urbain inégal qui entraîne incohérence, fracture voire incompréhension. Le second concerne la dimension rassembleuse et festive qui fait souvent école. De nombreux exemples nous montrent que les citoyens cherchent des occasions de se rassembler pour fêter. Ces projets culturels et artistiques qui se déroulent sur la place publique sont souvent des moyens privilégiés pour sortir du quotidien ; nous chercherons également à en montrer les limites. Pour finir le troisième axe s'intéressera à leur dimension esthétisante et réflexive, si l'art est donné à voir hors les murs et répond à différentes nécessités connexes, qu'en est-il réellement de la fonction première de l'art en espace public ?

La deuxième grande partie de ce travail s'intéressera à un secteur à part entière dédié aux arts dans l'espace public qui s'est largement développé et structuré depuis une quarantaine d'années : les arts de la rue. Nous tenterons tout d'abord de définir ce que sont les arts de la rue, en s'attardant sur leurs origines et sur les filiations qui peuvent être établies. Nous reviendrons ensuite sur la création d'équipements, de lieux de création, de centres de ressource, d'outils de médiation et de formation dont s'est doté le secteur qui occupe une place incontournable dans le monde du spectacle vivant bien qu'il reste, et de loin, le parent pauvre, en dépit de la reconnaissance indéniable dont il bénéficie aujourd'hui. Avec le recul dont nous disposons à présent, et pour conclure ce chapitre, nous tenterons de nous livrer à un état des lieux critique des arts de la rue en analysant les directions prises par le secteur depuis sa création : quels en sont les écueils, les limites et les incohérences ?

Les arts de la rue représentent un secteur spécifique, nous l'avons vu ; il s'agira maintenant de s'attarder sur ses particularités. Nous commencerons par analyser la relation particulière au public qui s'établit dans les arts de la rue : nous ne manquerons pas d'explicitier la notion de « public-population » mise en exergue par Michel Crespin, et nous tenterons de comprendre en quoi le public est au centre de la démarche et quelles sont les multiples facettes que peut recouvrir le spectateur. Nous nous attarderons ensuite sur l'économie du secteur ainsi que sur la gratuité qui fait toujours et en grande partie école : que sous-entend la gratuité, pourquoi est-elle essentielle et quelles en sont les répercussions économiques ? Pour finir nous parlerons de la politique de la ville car de nombreux projets relevant des arts de la rue sont soutenus dans ce cadre, afin de redonner du sens et de consolider un lien social fragilisé dans certains quartiers dit sensibles qui cumulent pauvreté, chômage ou encore stigmatisation.

Le dernier chapitre de cette partie s'intéressera au secteur des arts de la rue au Québec. Nous nous immiscerons dans le contexte historique, géographique et culturel de cette province canadienne pour mieux comprendre les spécificités de ce secteur qui ne s'est pas construit sur les mêmes bases qu'en Europe, malgré une réelle volonté des acteurs à

¹³ Negt Oskar. *L'espace public oppositionnel*. Payot, 2007. 239 p. (Critique de la politique).

construire une vision commune de la création en espace public des deux côtés de l'Atlantique. Fort de l'expérience du stage réalisé dans la compagnie de théâtre de rue *Toxique Trottoir* que nous présenterons, nous nous livrerons à une description des problématiques rencontrées par ce secteur en plein essor. Secteur néanmoins fragile et en quête de reconnaissance qui s'est consolidé par la création en 2009 du Regroupement des Arts de Rue du Québec sur lequel nous nous attarderons. Le festival de théâtre de rue de Lachine, qui poursuit l'aventure initiée à Shawinigan à la fin des années 90, a joué un rôle très important dans l'avènement des arts de la rue au Québec, c'est pourquoi nous reviendrons sur cet événement majeur qui reste le plus important festival du genre malgré les turpitudes qu'il ait pu connaître dans le passé.

La dernière grande partie de ce travail traitera de l'espace public comme espace politique. Nous essaierons de comprendre en quoi créer pour l'espace public est avant tout un geste éminemment politique, avec la symbolique que cela comporte. Si sortir des lieux culturels pour amener l'art dans la rue est un formidable moyen de rejoindre de nouveaux publics, c'est aussi un acte politique fort et une possibilité de dénoncer, sur la place publique, les limites d'une société de plus en plus individualiste qui a tendance à exclure l'autre. C'est ce qu'a décidé de faire l'ATSA (pour Action Terroriste Socialement Acceptable), qui s'est constituée à la fin des années 90 avec une action artistique forte en faveur des sans-abris. Nous essaierons de comprendre alors ce qui motive ces activistes de l'art qui n'hésitent pas à servir une cause par le biais de leurs projets, et comment l'art engagé peut jouer un rôle essentiel qu'il convient de défendre à tous prix.

L'art en espace public peut être clairement engagé, nous l'avons vu, mais de nombreux problèmes arrivent lorsqu'il s'agit de diffuser ces œuvres pour le moins subversives. Nous nous attaquerons avec un regard critique aux festivals dédiés à la création en espace public, qui ont tendance à s'inscrire vers toujours plus de politiquement correct. Pourquoi les programmeurs vivent-ils comme une prise de risque la programmation d'un spectacle engagé qui est pourtant soutenu par l'État et les collectivités locales? Comment vivent ces artistes qui ont fait le choix de la subversion? Nous reviendrons alors sur le cas de Caroline Amoros et de la compagnie *Princesses Peluches* dont certains spectacles ont été censurés à plusieurs reprises ces dernières années, notamment à Cuers dans le Var où le maire de la commune a porté plainte contre l'artiste pour « outrage à la République » et « dégradation de la voie publique ». Ces états de fait nous amèneront naturellement à nous interroger sur une éventuelle aseptisation de l'art, question qui viendra clore ce chapitre.

Le dernier chapitre de cette dernière partie fera le constat d'un espace public bien malmené et s'intéressera alors à la possibilité de produire des espaces publics. Nous essaierons pour se faire de comprendre si la mise en place de projets culturels dans l'espace public suffit à produire des espaces publics, c'est d'ailleurs là la question centrale de ce travail auquel nous aurons essayé d'apporter des éléments de réponse tout au long de son développement. Pour finir nous ouvrirons la réflexion en nous intéressant aux nouveaux territoires de l'art, qui représentent de réelles possibilités d'infusion de l'art, par la réhabilitation de certains espaces désaffectés permettant de sortir des lieux préétablis.

PREMIÈRE PARTIE :

L'espace public

Chapitre 1 : Qu'entend-t-on par « espace public »

« Le commerçant a sa petite idée de l'espace public. L'agent de police, le clochard aussi, qui dort là de toute façon. Pas mal de gens ont pas mal d'idées sur la question. Il y a dix mille définitions de l'espace public, et à travers nos interventions on se les coltine : celle(s) de l'institution et celle(s) des gens de la rue.

Tout se discute, se superpose et se frotte.

L'espace public, c'est l'Etat ?

L'espace public appartient à tout le monde ?

C'est vrai et c'est faux, ces deux questions sont un peu faciles et provocatrices. Faut-il accepter que l'espace public ne nous appartienne pas vraiment ? Existe-t-il des espaces qui échappent à cette règle ? Où sont les trous, les endroits mous ? »

Passage extrait de *Les paysages étaient extraordinaires*, livre collectif réalisé par Ici-Même et édité par Tous Travaux d'Art, 2004.

1.1) L'espace public comme espace physique réglementé

L'espace public renvoie dans le droit à la notion de domaine public, c'est à dire l'ensemble des espaces partagés qui par définition sont à l'usage de tous. Ainsi la voirie, les rues, les places d'une ville appartiennent au domaine public, mais c'est aussi le cas d'un bien qui est affecté à l'usage d'un service public, par exemple un équipement culturel. Cette notion de domaine public s'oppose à celle de domaine privé qui elle renvoie à l'ensemble des espaces qui sont à l'usage du particulier. L'espace public est alors un espace réglementé comportant des affectations particulières, ainsi la voirie, par exemple, sert à circuler et l'état de droit garantit que chaque citoyen puisse aller et venir librement sur la voirie puisque c'est son affectation : on parle alors de liberté de circulation. Il n'est pas possible d'avoir une utilisation du domaine public qui soit contraire à son affectation sans avoir recours à des autorisations au préalable. Aussi l'organisation d'une course cycliste, tout comme celle d'un spectacle de rue, qui ont lieu sur la voirie et qui peuvent donc nuire à la liberté de circulation de tous, est soumise à des autorisations particulières qui marquent le côté exceptionnel de l'entreprise.

Ces autorisations d'occupation de l'espace public sont à obtenir auprès des autorités compétentes qui sont titulaires du pouvoir de police, *« c'est-à-dire le maire et dans certaines communes où les pouvoirs de police lui sont dévolus, au préfet¹⁴ »*. En principe ces autorisations ne peuvent pas être refusées tant qu'un trouble à l'ordre public caractérisé, engendré par la manifestation, ne peut être mis en avant. Mais cette notion de trouble à l'ordre public est assez floue car plutôt subjective et il arrive que certaines manifestations soient interdites par les pouvoirs publics, alors même qu'elles remplissent le cahier des charges qui leur est imparti, par le simple fait qu'elles pourraient contrevenir à l'ordre public. La notion de trouble à l'ordre public renvoie largement, pour les politiques décisionnaires, à la notion de tranquillité des électeurs. Aussi une manifestation particulière peut très bien être autorisée dans un endroit et interdite dans un autre avec les mêmes conditions de mise en place. En fin de compte tout est négociable à partir du

¹⁴ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?* L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? – 1^{ère} table ronde. 1/ L'espace public comme espace réglementé, p. 3.

moment où l'interlocuteur en face, qui a le pouvoir, est prêt à négocier.

La notion d'espace public comme espace physique réglementé est en fait largement intériorisée car vécue ; chaque citoyen y est confronté depuis son plus jeune âge et ce, qu'il le veuille ou non. L'espace public est à la ville ce que le réverbère est à la rue : il demeure toujours des zones d'ombre où la perception se fait moins nette, mais pour autant nous savons ce qu'il convient de faire en public et ce qu'il convient de faire en privé. Si parfois nous nous égarons et transigeons avec certaines règles, le regard des autres, et pas seulement des forces de l'ordre, est là pour nous le rappeler. En ce sens la société est largement autorégulée et les espaces de liberté dans l'espace public ne sont pas si nombreux qu'il n'y paraît. Les lois sont là pour contrôler et réguler l'activité qui s'y déroule. Lorsque l'ordre fait défaut on parle alors de « zones de non-droit », à ne pas confondre avec les « zones autonomes temporaires » très bien décrites par Hakim Bey dans son ouvrage éponyme¹⁵, sur lesquelles nous reviendrons par la suite¹⁶.

L'espace public tel que nous tentons de le définir ici, par le biais de l'urbanité, au sens d'espaces communs partagés dans la ville, répond à une nécessité fondamentale qui est celle du vivre ensemble. Il reflète la pluralité des habitants qui le construisent et on peut dire qu'« *un espace public n'est habité que quand chaque habitant peut y projeter son intimité*¹⁷ », c'est à dire quand il lui devient possible de se l'approprier. Ce qui frêne incontestablement cette appropriation est le fait que l'on donne des fonctions précises aux lieux, et qu'il devient difficile de les penser et de les vivre d'une façon différente que celle prévue initialement.

Marc Augé explique d'ailleurs à ce sujet, dans son ouvrage intitulé *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), le fait que notre société, qu'il qualifie de « surmoderne », produit des non-lieux, c'est à dire des lieux pré-affectés à des tâches bien précises, et de ce fait largement réglementés, qui de part leur absence d'existence en soi et leur aspect interchangeable (aéroports, gares, rames de train, supermarchés, chaînes hôtelières, etc.) sont dépourvus d'âme. Ces non-lieux sont des espaces d'anonymat composés uniquement d'usagers qui s'y rendent pour une raison bien précise, et n'ont de sens que dans leur fonction. Ils nécessitent un laisser-passer pour pouvoir y accéder (billets de train ou d'avion, ticket de péage ou même « *le chariot poussé dans les travées d'une grande surface*¹⁸ »), et de décliner son identité pour y conquérir l'anonymat (carte d'identité, carte de crédit, etc.).

Marc Augé remarque que l'on peut se croiser à un carrefour alors que l'échangeur ne permet pas la rencontre. Ces non-lieux sont symptomatiques de la dissolution d'un espace public qui tend largement à se privatiser, à se segmenter et à se verrouiller. Dans une société où l'individualisme croissant entraîne l'homme dans une solitude qu'il ne sait bien souvent plus affronter, le manque de valeurs communes et d'idéaux, conjugués à la crainte d'un système qui le dépasse, créent angoisse, stress et dépression. La télévision, l'internet et les moyens de communication modernes dans leur ensemble permettent certes l'immédiateté mais laissent l'homme dans une virtualité qui l'empêche de ressentir la réalité du monde ; l'être humain est capable de se déplacer à toute vitesse, il est partout, mais nulle part à la fois. La surmodernité s'exprimerait donc par une perte de repères dans une société où la notion de groupe, de communauté, a clairement laissé place à la notion d'individu.

¹⁵ Bey Hakim. *TAZ – Zone Autonome Temporaire*. L'Eclat, 1991. 90 p.

¹⁶ Voir sous chapitre 2.3) Peut-on et doit-on s'appropriier l'espace public ?

¹⁷ Cité par Kahn Frédéric et Lextrait Fabrice. *Nouveaux territoires de l'art*. Editions Sujet/objet, 2006. 295 p. p. 249.

¹⁸ Augé Marc. *Non-Lieux*. Seuil, 1992. 149 p. (Librairie du XXIe siècle). Troisième de couverture.

1.2) L'espace public comme zone de tension sociopolitique

Si l'espace public est largement pensé comme un espace physique réglementé, nous l'avons vu, de nombreux intellectuels – notamment des philosophes – s'accordent à dire qu'il représente avant tout un espace symbolique hautement politique et partagé, car ayant trait à ce qui touche la chose publique. Le philosophe allemand Emmanuel Kant est sans doute le premier à utiliser cette notion, qui a ensuite été définie plus précisément par Hannah Arendt, en particulier dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne* (1958), où l'espace public est pensé comme une zone de tension où se rencontrent les pensées, les êtres et les choses. L'analyse de l'espace public que nous livre Hannah Arendt repose sur la distinction conceptuelle entre le domaine privé, qui renvoie à la propriété, et le domaine public qui lui, renvoie au commun. L'organisation de la société est construite sur le modèle de la famille, c'est à dire de manière verticale ; de ce fait « *la société à tous les niveaux exclut la possibilité de l'action, laquelle était jadis exclue du foyer*¹⁹ ». Il faut comprendre par action « activité politique » qui est la condition du souvenir, de l'entrée dans l'Histoire. L'espace public est représenté pourtant par la politique qui répond à la liberté, et donc par l'action, mais la société étant construite sur le modèle de la famille, Hannah Arendt parle alors de ce fait d'un rétrécissement de l'espace public.

Georges Pérec décrit très bien dans son ouvrage intitulé *Espèces d'espaces* la frontière qui existe entre le privé d'un côté et le public de l'autre : « *La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon chez-moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de La Nouvelle Revue Française...), de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas aller de l'un à l'autre en se laissant glisser, on ne passe pas de l'un à l'autre, ni dans un sens ni dans un autre : il faut un mot de passe, il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche, il faut communiquer, comme le prisonnier communique avec l'extérieur*²⁰ ». On comprend alors en quoi l'espace public fait fondamentalement passer du personnel au collectif. Si la sécurité du privé protège de l'inconnu et garantit la propriété, l'espace public quant à lui transforme le monde en une communauté d'objets qui rassemble les hommes et les relie les uns aux autres.

Le philosophe et sociologue allemand Jürgen Habermas popularise la notion d'espace public en 1963, avec son ouvrage intitulé *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, qui sera alors largement utilisé en sciences humaines et sociales. Habermas nous enseigne que l'espace public aurait vu le jour au XVIII^{ème} siècle au moment des Lumières, alors que la société civile bourgeoise se retrouve en des lieux (réunions de salon, cafés, etc.) pour converser et formuler alors une opinion publique. Les médias de l'époque font bénéficier d'une publicité à ces conversations de « *personnes privées faisant un usage public de leur raison*²¹ », si bien qu'elles deviennent un moyen de pression à la disposition des citoyens pour contrer le pouvoir de l'État. Ce principe de publicité qui fonde la théorie d'Habermas, s'oppose au secret du pouvoir qui, lui, décide en excluant toute opinion publique. Mais l'espace public aurait trouvé son déclin avec la défaite de la raison critique conçue par

¹⁹ Arendt Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Pocket, 2002. 406 p. (Agora les classiques). Chapitre II : Le domaine public et le domaine privé, p. 79.

²⁰ Pérec Georges. *Espèces d'espaces*. Galilée, 2000. 185 p. (L'espace critique). *Portes*, p. 73.

²¹ Habermas Jürgen. *L'espace public*. Payot, 1963. 324 p. (Critique de la politique).

Kant²² et par le développement d'une publicité manipulatrice, notamment dans les médias, qui ne rend pas assez compte des pouvoirs de résistance critique qui se mettent en place.

Le concept d'espace public décrit par Habermas est l'objet de vives critiques, car il est notamment taxé d'élitisme : si cette notion d'espace public vaut pour les cercles bourgeois qu'en est-il du reste de la population ? cela signifie-t-il qu'une opinion publique ne puisse voir le jour en dehors de la bourgeoisie ? Le philosophe allemand Oskar Negt, dont Habermas fut le professeur, publie en 2007 un ouvrage intitulé *L'espace public oppositionnel* qui formule des objections à la théorie de Habermas et notamment celle de la possibilité d'un retour aux sources de la pensée critique, mais nous y reviendrons par la suite²³.

Pour le sociologue Dominique Wolton, directeur de recherche au CNRS, « *on ne décrète pas l'existence d'un Espace Public comme on organise des élections. On en constate l'existence*²⁴ ». Il est cependant possible de créer les conditions d'apparition de l'espace public, c'est à dire de favoriser la liberté de penser et d'action au sein de la société qui est nécessaire à sa construction. L'existence de l'espace public est essentielle au bon fonctionnement de la démocratie, puisqu'elle signifie que peuvent s'exprimer les opinions politiques en toute liberté, ce qui est synonyme de vitalité, d'échanges, de construction d'une réalité commune et partagée. Mais celui-ci tend relativement à s'amincir, voire à disparaître, comme l'avaient déjà dénoncé Hannah Arendt et Jürgen Habermas en leur temps. La raréfaction de la possibilité de l'action conduit à ignorer toujours plus le politique qui représente pour l'homme sa liberté et son affranchissement. Le renoncement, l'impression que rien ne peut-être changé et le sentiment que la politique ne concerne qu'une certaine forme d'élite renforcent la verticalité du pouvoir et sa main mise sur les choix de société.

Pour résumer on peut dire que la notion d'espace public, dans sa définition philosophique et sociopolitique, renvoie largement à l'idée que les hommes doivent pouvoir disposer d'espaces partagés pour se rencontrer, débattre, prendre position et se créer des opinions. Ces espaces de libertés sont essentiels non seulement à l'individu mais à la société des hommes tout entière, car ils garantissent la construction d'une identité commune au delà des différences, dans la diversité et la remise en question des choix parfois dictés, imposés et même injustes. Ces espaces permettent à un contre-pouvoir, ou tout au moins à des réactions, de naître et c'est pourquoi le pouvoir tente de les contrôler, de les aseptiser, parfois même de les combattre. Mais nous devons nous battre pour les faire exister, pour que puissent s'élever les voix de la pluralité essentielles à la démocratie. Comme l'a si joliment dit Voltaire et pour conclure : « *Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites, mais je me battrai jusqu'au bout pour que vous puissiez le dire*²⁵ ».

1.3) L'espace public comme espace de création artistique

La notion d'espace public comporte, nous l'avons vu, au moins deux facettes dans sa définition qui se mêlent, s'entrechoquent, se confondent et se répondent. Dans le sens commun l'espace public correspond à l'ensemble des espaces de passage et de

²² Voir l'ouvrage d'Emmanuel Kant intitulé *Critique de la raison pure* (1781).

²³ Voir sous chapitre 2.2) L'espace public oppositionnel.

²⁴ Source : www.wolton.cnrs.fr rubrique « Glossaire » puis « Espace Public ».

²⁵ Cette citation est attribuée à Voltaire bien que rien en fait n'ait pu attester qu'elle soit bien du penseur.

rassemblement qui sont à l'usage de tous, alors qu'en philosophie c'est un espace symbolique dématérialisé où se rencontrent et débattent les citoyens, où naissent et se confrontent les opinions. Mais dans cette espace public aussi bien physique que sociopolitique, quelle est la place pour l'art ?

Certains artistes et professionnels de la culture s'intéressent depuis longtemps à cet espace public qui est symbole de liberté et dont l'occupation relève d'une réelle nécessité. Ils ont fait le choix de sortir des lieux culturels pré-affectés pour que l'art puisse infuser la société et ne concerne plus uniquement une certaine élite, qui possède les codes et la légitimité pour s'y intéresser. Mais cette volonté de placer la création hors les murs et donc de rejoindre de nouveaux publics répond aussi à une volonté forte de questionner la ville, l'urbanité et plus généralement la vie en société. Car l'espace public c'est aussi et surtout un espace politique partagé, zone de tension où le peuple s'émeut, s'indigne, conteste, débat, s'offusque, rêve et parfois prend son destin en main. L'art se vit alors en contexte, celui de la ville en ordre de marche, prend place en situation et non plus à l'abri des regards indiscrets dans la sécurité d'un théâtre, d'un musée ou de tout autre lieu institutionnel.

La création en espace public est très contraignante, car si un équipement culturel comporte un plateau, des gradins, des équipements techniques adaptés et permet de placer le spectateur dans un contexte propice à la réception d'une œuvre (la salle est noire, le silence est de rigueur, il fait bon et les sièges sont confortables), l'espace public quant à lui n'offre pas naturellement ces conditions adéquates, tout est à recréer. Le spectateur n'est pas nécessairement là parce qu'il a décidé de venir, il se trouve parfois face à l'œuvre totalement par hasard et l'artiste doit composer avec cela. Il ne peut pas ignorer les réactions que son travail engendre et se couper de l'espace public qu'il entend lui même occuper, recréer, interroger.

Mais la contrainte ne réside pas uniquement dans les conditions de réception de l'œuvre artistique, elle réside également dans la possibilité d'occuper cet espace public, qui est un espace partagé à l'usage de tous et qui donc n'est pas acquis par avance. Comme l'explique Pierre Sauvageot « *la ville est un bien commun, elle est un espace à négocier avec les autres occupants*²⁶ » et cette négociation est très variable en fonction du contexte qui n'est jamais exactement le même. Cependant « *le contexte peut faire prendre à la manifestation une qualité remarquable*²⁷ » et c'est là la richesse de la création en espace public. Ce saisir du contexte et en faire émerger le meilleur, même si à première vue les choses ne s'engagent pas comme on le souhaiterait. « *Les solutions sont donc artistiques*²⁸ », ce qui signifie que l'artiste doit toujours être sur la brèche pour proposer et imaginer ce qui s'adapte le mieux au contexte. Le peintre et sculpteur Daniel Buren, qui défend l'art in situ, explique à ce sujet qu'il demande « *à ce que l'on fasse bien attention au contexte. À tous les contextes. À ce qu'ils permettent, ce qu'ils refusent, ce qu'ils cachent, ce qu'ils mettent en valeur*²⁹ ». Cela nécessite de s'adapter à la ville et donc de travailler cette

²⁶ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?* L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? – 1^{ère} table ronde. 1/ L'espace public comme espace réglementé, p. 7.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Daniel Buren. *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Sens & Tonka, 1998. p. 86. Cité par Ardenne Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.* Flammarion, 2004. 254 p. (Poche). Chapitre I : Un art « contextuel » ou comment annexer la réalité, p. 18.

adaptation à l'espace public, qui n'est pas laissée au hasard, et qui demande du temps.

L'espace public est cependant bien souvent pensé de manière exclusivement physique. Ainsi jouer et créer pour l'espace public revient parfois seulement à se produire en extérieur. Mais la notion d'espace public, nous l'avons vu, ne sous-entend pas qu'il s'agisse uniquement de la rue, mais bien de tous ces lieux publics où se croisent et parfois se rencontrent les gens. De manière plus triviale, on peut se demander quelle différence il y a entre une salle de spectacle et une place publique barricadée, où la police municipale veille au grain, tandis qu'une assemblée disciplinée sur chaises de camping observe une poignée de joyeux saltimbanques se produire sur une scène prévue à cet effet. Le trait est bien entendu grossi pour les besoins de l'argumentation (quoi que), mais ce qu'il est important de ne pas perdre de vue, c'est que le contexte d'occupation de l'espace public dépend largement de la manière dont l'œuvre s'inscrit dans ce dernier.

C'est pourquoi il est nécessaire que les artistes et les professionnels de la création en espace public s'interrogent sur la manière dont ils abordent l'occupation de l'espace public, pour que le projet artistique se mette en place autour d'une réelle scénographie urbaine, pour que celui-ci prenne compte des enjeux et des contraintes liés à cette occupation. Car une création pour l'espace public répond à deux préoccupations majeures : « *intégrer « l'objet artistique » dans sa scénographie urbaine et fabriquer le théâtre en ordre de marche³⁰* ». La salle est souvent critiquée pour l'apathie du public conditionné qui la compose et pour son manque de mixité. Si cela peut être vrai dans bien des cas, il est primordiale que les démarches artistiques données à voir hors les murs s'attachent à casser ce schéma et surgissent là où on ne les attend pas.

Là où l'évidence nous échappe parfois et où l'imaginaire rencontre la réalité avec une touche d'onirisme, les possibilités d'occupation de cet espace public protéiforme et trop souvent vidé de son sens deviennent infinies. L'ordre préétabli est bousculé par ce qui est trop souvent oublié : l'espace public est avant tout un lieu de rencontre et non pas un lieu de passage. Là où se rencontrent l'urbanité et les hommes, les rêves et les idéaux, les souvenirs et les angoisses, il y aura sans doute toujours la place pour que certains tentent de se le réapproprié encore et toujours, car « *investir l'espace public à travers un acte artistique est souvent vécu comme l'exercice d'une liberté inaliénable³¹* ».

³⁰ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?* Les contraintes de sécurité – 2^{ème} table ronde. 1/ Champ réglementaire, p. 12.

³¹ Rubio José [et al.]. *Organiser un événement artistique dans l'espace public*. HorsLesMurs, 2007. 116 p. Préface.

Chapitre 2 : Espace public, espace des possibles ?

« *Utopus, mon souverain, m'a transformé en île, moi qui jadis n'était point une île. Seule de toutes ces contrées, sans le secours de la philosophie abstraite, j'ai représenté pour les mortels la cité philosophique. De bonne grâce, je partage mes bienfaits avec d'autres ; volontiers, j'adopte des autres ce qu'ils ont de mieux.* »

Passage extrait de *L'utopie*, publié en 1516 par Thomas More. Libro, 2003. 124p. (Librio philosophique).

2.1) Les espaces publics comme projet utopique

Avant d'entamer une réflexion sur les espaces publics comme projet utopique, il paraît important de rappeler ce que l'on entend par utopie et en quoi cette notion est fondamentale pour l'homme.

En philosophie le terme « utopie » désigne la représentation d'une réalité idéale et sans défaut, mais néanmoins imaginaire. De nombreux auteurs, à l'instar de Thomas More³², qui est l'inventeur du terme, ont couché sur papier des récits de sociétés parfaites qui se caractérisent par un régime politique idéal, où les individus y vivent heureux et en harmonie, critiquant ainsi de manière indirecte la société dans laquelle ils vivent. Mais dans le sens courant une utopie peut désigner un projet dont la réalisation est impossible : en ce sens, « *qualifier quelque chose d'utopique consiste à le disqualifier et à le considérer comme irrationnel*³³ ». Cette variation de sens du terme utopie, entre la définition philosophique à vocation politique, et la définition courante qui renvoie à la notion « d'irréalisabilité », montre bien que deux conceptions du monde qui régissent nos actions s'affrontent. D'un côté celle de la possibilité d'inventer le monde de manière idéale en tentant de s'en approcher un peu plus chaque jour, et de l'autre celle de « *la dissociation radicale du rêve et de l'acte, de l'idéal et du réel*³⁴ ».

De nombreux exemples nous montrent qu'artistes, urbanistes et architectes s'intéressent depuis longtemps à mettre en place des créations utopiques dans l'espace public. Dans le domaine de l'architecture, on retrouve dès le XVIII^{ème} siècle avec la Saline Arc-et-Senans de Claude Nicolas Ledoux, qui avait pour but la production de sel avec une nouvelle organisation du travail, un exemple concret où l'utopie devient une réalité. Plus tard en 1922, Le Corbusier imagine des tours composées de nombreux étages, jusqu'alors inexistantes, pour densifier la ville qui ne cesse de s'étaler avec l'augmentation du nombre d'habitants. Depuis les années 60 de nombreux projets architecturaux toujours plus utopiques ont vu le jour un peu partout sur la planète, grâce à des architectes audacieux comme Peter Cook, Rem Koolhaas, James Wines ou encore Yona Friedman pour ne citer qu'eux.

Pour le philosophe et journaliste Jean-Jacques Delfour « *il semble difficile d'accepter que le possible soit mort, puisque le réel lui même est en devenir*³⁵ », ce qui

³² Thomas More (7 février 1478, Londres – 6 juillet 1535, Londres), fut un juriste, historien, philosophe, humaniste, théologien et homme politique anglais. Il est l'auteur de *Utopia* en 1516.

³³ Extrait de la définition d'utopie donnée par l'encyclopédie Wikipédia.

³⁴ Ibid.

³⁵ Jean-Jacques Delfour, extrait de « *Plus tard, ailleurs – sur l'utopie* », publié en 2005 dans le Portique, la revue de philosophie et de sciences humaines. Cité par le dossier documentaire n°5 intitulé « L'espace public, espace des

signifie que s'interdire de construire une autre réalité, sous prétexte que celle que l'on vit est éloignée de notre idéal, est une erreur puisque rien n'est figé dans le temps. Quelque chose qui peut paraître impossible sur l'instant pourrait tout à fait s'avérer accessible dans l'avenir, mais cela nécessite de « *rendre les possibles à nouveau disponibles ; et montrer que l'utopie, loin d'être une fuite du réel dans l'imaginaire, est l'essence même de l'homme*³⁶ ». L'homme n'a jamais cessé de repousser les limites de l'imaginable et des possibles, cette propension à repousser les limites est fondamentalement utopique, ainsi qui aurait pu croire il y a quelques siècles que quelqu'un marcherait un jour sur la Lune ?

À l'heure où se privatisent, se morcellent et se dissolvent nombre d'espaces publics, la réappropriation et à la réinvention de ceux-ci – notamment par l'art – correspond à un projet utopique. Hakim Bey parle « d'utopies pirates » à propos de la vie des flibustiers du XVIII^{ème} siècle³⁷, ne pourrait-on pas parler « d'utopies urbaines » pour caractériser la pensée de ceux qui font le choix de s'emparer de l'espace public et de s'interroger sur le sens à lui donner ?

Dans le domaine des arts de la rue, différentes compagnies, *Ilotopie* et *Royal de Luxe* en tête, ont imaginé les projets les plus fous et se sont attachées à les réaliser. Avec ses *Land Act* qui se posent « *dans ces paysages modelisés comme un accroc dans le tissu de l'espace*³⁸ », ou avec *L'île aux Topies* qui est une île s'installant sur les plans d'eau des villes, la compagnie *Ilotopie* a réalisé de nombreuses créations qui s'invitent et s'intègrent dans le paysage. Des acteurs recouverts de peinture formant des monochromes étranges habitent ses propositions utopiques, qui ne manquent pas d'interroger l'espace public et d'étonner le passant, le spectateur, l'habitant des lieux ou le journaliste venu couvrir le spectacle. De la narration à la scénographie en passant par le jeu des acteurs, tout est fait pour sortir du quotidien et réinventer l'espace public car rien n'est impossible pour ce collectif d'artistes, dirigé par Bruno Schnebelin depuis 1980 et Françoise Léger depuis 1988.

De par la démesure de ses propositions et de par leur qualité, la célèbre compagnie *Royal de Luxe* excelle elle aussi dans l'art de placer les utopies à l'épreuve de l'art. L'exemple du *Géant tombé du ciel* et de tous ceux qui auront suivi – le petit géant, la petite géante, les girafes, l'éléphant du Sultan et les rhinocéros – nous montrent qu'il est possible de raconter une histoire à l'échelle d'une ville et de projeter les habitants à la frontière du rêve, à tel point qu'il devient difficile, surtout pour les plus jeunes, de distinguer ce qui relève de la fiction de ce qui est réalité. Les géants apparaissent sans prévenir et disparaissent sans crier gare, pour parfois mieux revenir. Cela a été le cas au Havre où le géant apparaît en 1993 avec *Le géant tombé du ciel*, puis en 1994 avec *Dernier voyage*, puis à nouveau en 1998 accompagné d'un petit géant noir avec *Retour d'Afrique*. S'en suit une nouvelle apparition fabuleuse en 2000 avec *Les chasseurs de girafes* ; en 2006 les havrais reçoivent la visite du *Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* et enfin en 2009, c'est au tour du spectacle *La géante du Titanic et le scaphandrier* de venir chambouler la ville. Jean-Luc Courcoult, le directeur de la compagnie, raconte que l'idée

possibles ? » du cycle de rencontres-débats art[espace]public proposé par le master 2 professionnel Projets Culturels dans l'Espace Public de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

³⁶ Ibid.

³⁷ Voir le premier chapitre intitulé « Utopies pirates » de l'ouvrage d'Hakim Bey intitulé *TAZ – Zone Autonome Temporaire*. L'Eclat, 1991. 90 p.

³⁸ Bruno Schnebelin, codirecteur de la compagnie *Ilotopie*. Heilmann Eric [et al.]. *Les utopies à l'épreuve de l'art – Ilotopie*. L'entretemps, 2008. 224 p. (Carnets de rue). P. 139.

des géants lui est venue dans l'avion alors qu'il était avec François Delarozière³⁹ : « *l'idée de marionnettes plus grandes que les hommes m'est venue, comme ça, au milieu du voyage. Dans l'avion, Delarozière dessine des croquis. Il me les montre ; je l'écoute. On pouvait construire, me dit-il, un géant de dix mètres cinquante*⁴⁰ ». Avec les géants, *Royal de Luxe* a laissé des traces indélébiles dans l'imaginaire collectif ; ils servent de référence à toute une génération pour qui « utopique » ne signifie désormais plus « impossible »...

2.2) L'espace public oppositionnel

Le titre de cette partie reprend le nom d'un ouvrage d'Oskar Negt⁴¹, qui est en fait une compilation de textes du sociologue et philosophe allemand, figure majeure de la théorie critique de l'École de Francfort. La pensée d'Oskar Negt est critique à l'égard du concept « d'espace public » tel qu'il est formulé par Jürgen Habermass, dont il a été l'assistant scientifique, dans le sens où celui-ci est essentiellement bourgeois et n'est pas assez ancré dans l'expérience sociale. Pour Negt l'espace public d'Habermass reflète le discours des puissants, de ceux qui ont une légitimité à prendre position, mais ne prend pas en compte les prises de parole des dominés, plus rares car bien moins relayées dans les médias et dont on prend conscience de leur existence lorsqu'un conflit social apparaît. Cet « autre espace public » n'est pas « *institution mais lutte politique*⁴² » et c'est de lui que peut émerger un appel au changement.

Cet autre espace public émergerait lors des mouvements sociaux, comme celui du CPE par exemple, qui a mobilisé une partie des français et notamment les étudiants, au printemps 2006. Les manifestations, les tractages, les assemblées générales, les occupations d'universités et leur blocage permettaient la naissance d'espaces libres et partagés qui s'opposent « *à l'espace public dominant structuré par les institutions établies et les grands médias*⁴³ ». À l'occasion de ces mouvements sociaux, une certaine alternative relayée par des médias spécialisés (la presse militante et syndicale, les fanzines, etc.) est enfin audible et permet de conscientiser une partie de la population qui n'est pas politisée. L'ordre préétabli est largement remis en cause dans une volonté de transformer les rapports sociaux et économiques.

Si l'espace public oppositionnel nous intéresse ici, c'est parce qu'il rend les possibles à nouveau disponibles, pour reprendre l'expression de Jean-Jacques Delfour. La force de rêver est très importante pour Oskar Negt qui explique que « *celui qui ne trouve pas la force de rêver ne trouvera point la force de lutter* », et d'ajouter que « *celui qui n'a pas la force de rêver ne trouvera pas non plus la force de vraiment saisir les choses*⁴⁴ ». Par rêve, il faut aussi comprendre imagination et mise en place de nouveaux moyens d'action, pour reconquérir un espace public qui a tendance à s'effriter, car victime du manque de

³⁹ François Delarozière est le directeur artistique de la compagnie *La Machine*, connue notamment pour avoir créé les machines monumentales des Machines de l'île de Nantes. Il est également le créateur de celles des spectacles de la compagnie *Royal de Luxe*, dont il a été le directeur technique jusqu'en 2005.

⁴⁰ Interview de Jean-Luc Courcoult dans *Royal de Luxe 1993-2001*. Éditions Actes Sud, 2001. 208 p. p. 29.

⁴¹ Negt Oskar. *L'espace public oppositionnel*. Payot, 2007. 239 p. (Critique de la politique).

⁴² Extrait d'un article d'Olivier Voirol paru le 24 mai 2008 dans « Le Courrier, quotidien suisse et indépendant ». Source : www.lecourrier.ch

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Oskar Negt, cité par Samuel Holder dans un article intitulé « À la découverte d'Oskar Negt et du *courant chaud* de la théorie critique ». Texte paru dans le n°41 de la revue Carré rouge, 2009.

renouveau dans la manière de penser les luttes sociales. Certains militants l'ont bien compris et décident alors de s'organiser en dehors des rangs de la contestation traditionnelle, afin de mettre au point des tactiques de subversions efficaces, qui seraient relayées dans les médias traditionnels ignorant habituellement bon nombre de revendications.

Rappelons que le système médiatique laisse peu de place aux voix discordantes, car bien trop souvent à la solde du pouvoir, ou tout au moins éloigné de ceux qui prônent un changement radical. Il s'agit donc d'ouvrir des espaces de parole répondant à la nécessité de construire un espace public capable de s'ériger en opposition à l'ordre préétabli. Si le « grand soir » n'est plus attendu depuis bien longtemps, il n'en reste pas moins qu'il faut s'autoriser à affirmer son opinion de manière publique et utiliser pour ce fait les moyens à disposition tout en continuant d'en créer de nouveau. L'internet est en ce sens tout à fait remarquable et représente un outil d'avant garde précieux permettant la construction de ces espaces publics oppositionnels dont il est question. Il n'y a qu'à voir la ferveur avec laquelle des gouvernements comme celui de l'Iran ou de la Chine, s'appliquent à censurer le contenu présent sur le web et à en contrôler les accès.

Dans la mouvance des « nouveaux militants⁴⁵ », des artistes de rue, en caricaturant une manifestation « de droite », se sont réapproprié, en le détournant, le traditionnel cortège propre aux manifestations, afin de rendre plus subversives leurs revendications dans un contexte de grève des intermittents, mêlant ainsi œuvre artistique et contestation. Des « artistes de rue de droite » comme ils aiment à le souligner, se sont donc mobilisés le 25 octobre 2003, à l'appel du Fourneau et de la Fédération des arts de rue, pour soutenir le gouvernement français lors d'une manifestation parisienne entre le parvis de Notre-Dame et l'Assemblée Nationale. Les manifestants, encadrés par la police et les renseignements généraux, ont manifesté en criant des slogans pour le moins ambigus, ce qui a provoqué une interrogation chez les passants – dont certains étaient des hommes politiques – qui ne savaient pas trop comment réagir face à cette étrange manifestation. « *Est-ce une farce ? Est-ce une manifestation de droite, de gauche ? Peu importe. Cet événement les aura certainement marqués*⁴⁶ », indique Arnaud Contreras, réalisateur d'un reportage sur la manifestation largement visionnée par les internautes.

Cet exemple est représentatif de ce que peut l'art lorsqu'il s'agit de produire des espaces publics, qui plus est, oppositionnels ; n'oublions pas que malgré son apparence bon enfant, la manifestation a eu lieu en octobre 2003, alors que l'été avait été largement marqué par les manifestations et les grèves à répétition des intermittents du spectacle, qui entendaient ne pas laisser passer la réforme des annexes 8 et 10 de l'assurance chômage. Le thème même de la manifestation, « manif de droite », pourrait être vu comme une critique de l'espace public habermassien, dans le sens où la bourgeoisie semble être sur-représentée dans le cortège des manifestants, dont la posture intellectuelle extrémiste tranche avec l'air respectable et bien pensant qu'ils se donnent en apparence. En cela la lecture d'Oskar Negt est éclairante, car elle permet de repenser l'espace public comme étant issu du monde plébéien et non plus comme l'exclusivité d'une élite qui elle seule pourrait produire une opinion publique.

⁴⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jeanneau Laurent et de Lernould Sébastien intitulé *Les nouveaux militants*. Les Petits Matin, 2008. 250 p.

⁴⁶ Source : www.arnaudcontreras.com

2.3) Peut-on et doit-on s'appropriier l'espace public ?

Cette double question renvoie à l'idée d'un espace public qui ne serait pas figé et qui du coup n'appartiendrait pas uniquement à l'État, aux urbanistes ou aux politiques mais bien à chaque citoyen qui le compose. Partant de ce constat, on peut dire qu'il est légitime que certains décident de s'appropriier l'espace public, le temps d'une proposition ou d'un projet artistique, mais parfois aussi dans une volonté de laisser une trace sur le long terme, de s'approprier la rue avec tout ce que cela comporte comme symboles.

Peut-on s'approprier l'espace public ? De nombreux exemples nous montrent que des possibilités existent. Il y a des espaces de liberté qui souvent ne sont pas perçus comme tel. Il suffit parfois de pousser les murs, de croire en cette utopie dont il a été question plus haut, et de sortir de la sécurité du privé qui nous conforte dans ce que nous connaissons, loin du danger et de l'imprévu. S'approprier l'espace public c'est d'abord s'autoriser à confronter l'inconnu, néanmoins souvent réparateur.

Doit-on s'approprier l'espace public ? La question est lancée et, pour beaucoup d'artistes, cela répond à une véritable nécessité, synonyme de diversité culturelle et de rencontre avec l'autre. Les arts de la rue en ont fait leur cheval de bataille, si bien qu'il existe maintenant un secteur d'activité structuré et spécialisé dans la création et la mise en place de projets artistiques en espaces publics. Nous reviendrons par la suite sur la construction et le développement de ce secteur,⁴⁷ mais ce qu'il est important de bien comprendre, c'est que la création en espace public répond à des exigences et à des finalités bien spécifiques.

Les exemples d'appropriation de l'espace public par des propositions artistiques ne manquent pas. Un exemple parlant, quand il s'agit d'appropriation sauvage de l'espace public, est celui du graffiti, inscriptions à la peinture très répandues sur le mobilier urbain, aussi appelé « tag » par différenciation ou par ignorance. Ces derniers, les tags, ne sont en fait que des sortes de signatures qui s'étalent partout où cela est possible : dans le métro, sur les murs, sur la chaussée, sur les véhicules en stationnement, dans les toilettes publiques, etc. Les tags ne présentent que peu d'intérêt artistique mais sont cependant très souvent revendicatifs. Ils font partie de notre quotidien sans que rien ni personne ne puisse y faire quelque chose ; un tag effacé, c'est dix tags qui apparaissent au même moment.

Les graffitis, quant à eux, relèvent d'un réel savoir-faire et d'un talent certain. L'imagination des « graffeurs » est sans limite et les endroits où les « graffs » atterrissent sont parfois tellement audacieux qu'on se demande comment cela est possible. Le phénomène est vieux comme le monde mais le terme « graffiti », qui vient de l'italien, est lui plus récent. Le « graff » tel que nous le connaissons s'est largement développé à New York dans les années 70 pour arriver en France dix ans plus tard avec la culture hip-hop. Dans les années 90, le phénomène s'est très largement développé, alors que le groupe de rap *NTM* chantait son désormais célèbre « *Paris sous les bombes*⁴⁸ ». Les graffitis connaissent eux aussi leur part d'institutionnalisation et les commandes, émanant parfois même de volontés politiques, fleurissent pour habiller un paysage urbain tantôt nu, tantôt désolé.

Si le graffiti est un bel exemple d'appropriation de l'espace public, c'est parce qu'il apparaît là où on ne l'attend pas et qu'il est créé par des professionnels de l'espace public

⁴⁷ Voir DEUXIÈME PARTIE : Les arts de la rue

⁴⁸ *Paris sous les bombes* est le troisième album studio du groupe de rap français NTM, sorti en 1995.

qui s'ignorent. La rencontre entre un art sauvage, qui donne cependant lieu au meilleur, et un espace urbain, qui tend à perdre son âme, pose la question du rapport entre l'intime caractérisé par la propriété et le public caractérisé par la rue. Où s'arrête la libre expression (bien qu'illégale) et où commence l'intrusion chez autrui ? Les pouvoirs publics condamnent fermement cette expression artistique illégale dans l'espace public, le mot d'ordre, avec un clin d'œil à Molière, reste « *recouvrez ce graffiti que je ne saurais voir*⁴⁹ » et pourtant les graffitis font partie intégrante du paysage urbain, ils « sont » la ville et représentent le reflet du développement fort de l'urbanité dans nos sociétés contemporaines.

Mais si l'appropriation d'un espace public préexistant est parfois possible, la création d'espaces publics nécessite parfois de sortir de la société et de ses codes afin de créer des espaces libres qui permettent réellement la rencontre, le débat et l'échange sans verticalité. L'anarchiste et poète Hakim Bey⁵⁰ propose en 1991 le terme T.A.Z., dans son ouvrage éponyme, - « *Temporary Autonomous Zone* » soit littéralement « *Zone Autonome Temporaire* » - pour qualifier ces espaces libres et autogérés qui poussent comme des champignons et disparaissent aussitôt qu'ils sont démasqués par l'institution. L'auteur ne définit pas, délibérément, la TAZ de manière explicite afin de ne pas créer de « *dogme politique*⁵¹ ». Il se « *contente de tourner autour du sujet en lançant des sondes exploratoires*⁵² » afin de ne pas dénaturer ce concept qui peut-être compris par qui sait le comprendre. L'idée de TAZ découle des « utopies pirates » du XVIII^{ème} siècle concrétisées par l'esprit de révolte et de liberté des flibustiers. Ce livre, rapidement devenu culte dans les milieux anarchistes et « underground », a donné lieu à des tactiques politiques cherchant à se libérer du contrôle de l'État, de l'Économie de marché ou des jeux de pouvoirs classiques, malgré que l'auteur nie que l'on puisse y voir toute forme d'organisation.

Bien qu'Hakim Bey se refuse de définir la TAZ, il en donne les principales caractéristiques. Les TAZs prennent place là où on ne les attend pas, pour mieux disparaître lorsque l'État et les institutions (il appelle cela « babylone »), ont pointé le doigt dessus. Elles s'invitent dans des lieux laissés à l'abandon que certains décident de se réapproprier sans pour autant fixer des règles permettant de contrôler les gens qui les composent. Les règles sont fixées par chaque individu – on parle d'autogestion – et non par un petit nombre qui les imposerait aux autres. La TAZ n'est pas faite pour durer ou pour s'imposer comme modèle de société, mais bien pour occuper les petits espaces de liberté qui échappent encore à tout contrôle. Elle est donc éphémère et ponctuelle, elle ne saurait exister alors qu'on l'a démasquée. L'institutionnalisation d'une TAZ est par définition impossible puisque celle-ci existe pour échapper à l'institution. Hakim Bey relève trois conditions de développement de la TAZ. Premièrement il parle d'une structuration autour de la *bande*, qui est issue de l'abondance et qui est ouverte, contrairement au schéma classique de la famille nucléaire (issue selon lui de la pénurie). Deuxièmement il parle de la TAZ *en tant que festival* où les arts et les sens ont une importance primordiale car même dans le soulèvement il est possible de rester festif. Troisièmement il parle du concept de « nomadisme psychique », vital à la formation de la TAZ, qui permet d'être détaché de tout temps et de tout lieu, à la recherche de la diversité et de l'aventure.

⁴⁹ Molière. *Le Tartuffe*. Gallimard, 1664. 232 p. (Folio) - Acte III Scène 2, Tartuffe : « *Comment ? Couvrez ce sein que je ne saurais voir.* »

⁵⁰ Peter Lamborn Wilson dit Hakim Bey (signifiant « *M. le Juge* » en turc) est né à New York en 1945 et est un écrivain politique et poète se qualifiant d'« anarchiste ontologiste ».

⁵¹ Bey Hakim. *TAZ – Zone Autonome Temporaire*. L'Eclat, 1991. 90 p.

⁵² Ibid.

Parler de TAZ revient à dire que la construction d'espaces libres est possible, le phénomène des free-parties, rapidement associé à celui de TAZ, en est un bel exemple. Il paraît d'ailleurs tout à fait pertinent de concevoir les free-parties comme des projets de création en espace public à part entière, ce qui est souvent laissé de côté par les professionnels de la culture qui leur accordent une importance artistique de seconde zone, minimisant la démocratisation culturelle permise par la création de ces espaces publics libres.

Chapitre 3 : Les finalités du projet culturel dans l'espace public

« D'une manière générale, le propos consiste à dire que l'action artistique ou l'action culturelle ne se limitent jamais à l'enjeu artistique ou esthétique mais se couplent toujours à des enjeux sociaux, politiques, urbains, économiques et autres. C'est une conception tout à fait distincte de l'action culturelle au sens politique. Cela dit, ce n'est pas exhaustif puisque les acteurs inventent à chaque fois des combinaisons originales qui font que chaque action n'est pas réductible à une autre. L'originalité vient toujours de ce couplage, de cette mobilisation de registres spécifiques. »

Interview de Fabrice Raffin sur le site internet de culture et territoires en îles de France ; <http://culture-et-territoires.fr/interview-de-fabrice-raffin.html>

3.1) Une dimension structurante et porteuse de sens

La diversité des projets culturels qui prennent place dans l'espace public nous montre à quel point les enjeux peuvent être différents d'une proposition à une autre, d'un espace à un autre, d'un contexte à un autre. Mais alors que l'espace public est souvent fragilisé par un développement urbain inégal qui entraîne incohérence, fracture voire incompréhension, on attend des projets culturels qu'ils puissent redonner du sens à la ville en permettant sa réappropriation. Le clivage qui existe bien souvent entre centre-ville et quartiers périphériques nous montre que la ville a besoin de faire son introspection pour retrouver une identité commune qui se serait peu à peu effacée. Mais ce clivage n'est pas uniquement l'apanage de la banlieue, il est bien palpable à l'intérieur même des centres-villes qui, entre désertion des classes populaires d'une part et raréfaction des espaces communs partagés d'autre part, ne sont pas épargnés.

Des urbanistes, des politiques, des sociologues mais aussi des artistes partagent ce constat et s'accordent à dire que si la ville a perdu son âme, c'est en grande partie à cause d'un délitement du contrat social qui rend possible le vivre ensemble. Sans valeurs partagées, sans histoire commune et sans identité forte, l'espace urbain perd de son sens et de sa cohésion.

Philippe Chadoir, dans sa réflexion autour de l'espace public à travers les arts de la rue⁵³, va parler alors à ce propos d'un « mouvement du **retour**, réflexible et sensible, sur l'espace urbain » qui va se caractériser « pas la relecture et la réappropriation ». Cette relecture et cette réappropriation de l'espace urbain, par la mise en place de projets culturels dans l'espace public, participe clairement à la structuration d'une ville en lui assurant un renforcement de son identité et en l'ouvrant à la population, car il ne suffit pas d'habiter la ville mais bien de la vivre. Les arts de la rue s'inscrivent largement dans cette démarche et sont force de propositions en la matière.

Quand la compagnie *Royal de Luxe*, par exemple, débarque en 1993 au Havre avec son *Géant tombé du ciel* dans la volonté de proposer une fiction à l'échelle de la ville, on comprend que cette proposition ait pu laisser une trace vive dans les mémoires, qui a contribué à réunir la population autour d'une expérience commune. Cette expérience commune est structurante pour la ville car elle renforce le sentiment d'appartenance à une même réalité. Cet exemple n'est pas nécessairement représentatif, cependant, des propositions artistiques que l'on rencontre habituellement, qui sont souvent moins

⁵³ Chadoir Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » – La ville en scène*. L'Harmattan, 2000. 318 p. Chapitre 2 « Les fondements théoriques », p. 59.

monumentales, et qui ont du coup un impact plus modeste au niveau local, mais c'est le même mécanisme qui s'active.

La compagnie marseillaise *No Tunes International*, pour prendre un autre exemple, propose de suivre deux facteurs pour une tournée d'un genre un peu particulier, s'arrêtant au hasard des maisons qu'ils rencontrent sur leur chemin – accompagnés par le public – ils lisent aux habitants des lieux des lettres d'amour⁵⁴ (entre autre). On est là encore dans le partage d'une expérience commune, on imagine bien les discussions entre voisins les jours qui suivent et le souvenir impérissable laissé dans les mémoires. L'enjeu de ces actions est fondamental puisqu'il amène les gens à construire ensemble des espaces partagés, des espaces publics.

On entend souvent que le quotidien perd peu à peu de son sens et qu'il a besoin d'être chamboulé, d'être réinventé, pour casser une certaine forme de monotonie d'une part, mais aussi pour réintroduire du rêve et de l'utopie qui manquent cruellement. Toujours selon Philippe Chaudoir « *l'acte artistique est précisément le moyen privilégié d'opérer ce questionnement, de reposer la question du sens*⁵⁵ ». Ce quotidien dont il est question, est largement conditionné par le sens que peut avoir la vie en ville. Malgré l'extrême proximité de l'autre, voisin de pallier, collègue de travail, membre de la famille, nous vivons le plus souvent reclus dans une solitude caractérisée par la quasi absence de relation engageante avec l'autre. Nous nous effleurons sans jamais nous toucher, nous nous regardons sans jamais nous voir. Le quotidien est alors une succession d'événements répétitifs qui nous privent de rencontrer l'autre car peu de choses sont faites pour que cette rencontre ait lieu.

C'est là que les projets culturels dans l'espace public prennent toute leur importance en permettant de redonner du sens à la vie en société. Pierre Allard, à propos du projet intitulé *État d'Urgence* qu'il met en place avec l'ATSA depuis plus de 10 ans à Montréal et qui est un événement dans l'espace public pour les sans-abris, raconte « *qu'il y a beaucoup de gens qui ne savent pas par où commencer, qui sont un peu décontenancés, mais ils attendent juste l'opportunité d'aider, on a vécu des petits moments extraordinaires*⁵⁶ ». Il suffit parfois d'amorcer simplement la rencontre autour d'un objet commun – le projet artistique – pour que celle-ci puisse avoir lieu pleinement : c'est là l'enjeu des arts de la rue.

Le spectacle quant à lui, outre son aspect rassembleur, est bien entendu porteur de sens, mais nous y reviendrons par la suite. Ce qui nous intéresse ici, c'est la force d'habitation de la création en espace public pour le lieu dans lequel elle se tient, qu'importe son propos qui ne pourra raisonner de la même manière en chacun d'entre nous. En occupant des lieux inusités de la ville et en proposant une nouvelle lecture de ceux-ci, on redonne du sens à la ville tout entière car l'espace urbain n'est pas seulement un décor, il est inclus dans la scénographie. Chantale Jean, régisseur général du *Festival de théâtre de rue de Lachine* à Montréal, explique très bien cette transformation qui s'opère : « *quand je revois tel lieu je repense à tel spectacle, ce lieu là est associé à cela, ça donne une âme au lieu*⁵⁷ ». Cette « âme », quasi absente à l'accoutumé, apparaît comme essentielle puisqu'elle habite durablement la ville et représente la trace, l'empreinte de cette ré-appropriation.

L'État a d'ailleurs bien senti que les projets culturels dans leur ensemble, et dans

⁵⁴ Spectacle intitulé *Les facteurs*, 2001.

⁵⁵ Ibid. Chapitre 17 « Redonner sens : un parallélisme avec la pensée aménageuse », p. 237.

⁵⁶ Voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) – 27 avril 2010.

⁵⁷ Voir dans les annexes l'entretien avec Chantale Jean, régisseur général du festival de théâtre de rue de Lachine, du 17 février 2010.

l'espace public plus particulièrement, pouvaient avoir un aspect bénéfique pour les quartiers. La compétence et des moyens ont été donnés aux villes pour qu'elles puissent soutenir certaines initiatives à travers les Contrats Urbains de Cohésion Sociale, dans le cadre de la Politique de la ville⁵⁸. Le maillage formé par ces projets avec les habitants est important pour ces quartiers. Souvent délaissés et parfois stigmatisés ils cumulent les injustices, ce qui empêche leur développement et fragilise la cohésion sociale, condition sine qua none à la vie en société. Les projets culturels dans l'espace public participent donc à redonner du sens à la ville, en multipliant le partage d'expériences communes et créent ainsi indubitablement du lien social : c'est en cela que l'on peut parler d'une « dimension structurante ».

3.2) Une dimension rassembleuse et festive

Même s'il est entendu que tous les projets culturels dans l'espace public ne relèvent pas d'une dimension festive, il n'en reste pas moins que nombre d'entre eux s'inscrivent dans cette réalité. Ces rassemblements festifs à caractère culturel et artistique ne sont pas, la plupart du temps, spontanés ou organisés en marge d'événements préexistants – bien que cela existe nous le verrons – mais sont orchestrés par des collectivités ou des promoteurs culturels qui, bien souvent, utilisent cette dimension festive pour ses côtés rassembleur et convivial. Mais que se cache-t-il derrière cette convivialité et à quels besoins cela répond-t-il ?

L'actualité nous montre que lorsque la population s'organise pour se rassembler d'elle-même de manière spontanée dans l'espace public pour fêter – que les arts y soient ou non associés – cela pose problème aux pouvoirs publics qui font tout pour l'empêcher et verrouiller la rencontre. Nous pouvons prendre comme exemple, pour illustrer le propos, ces apéritifs géants mis en place grâce au réseau social « facebook », qui se sont tenus dans différentes grandes villes de France courant 2010, à l'insu des autorités qui ne savaient pas comment réagir avant de tout bonnement les interdire. Nous pouvons également prendre le cas, encore plus marquant, du mouvement des « free-parties », plus complexe à contenir et à encadrer puisqu'il relève d'une réelle [contre]culture – celle de la techno – qui laisse la part belle aux arts et revendique une autre manière de se rencontrer, de créer, d'échanger et de rendre public des espaces, autour de ses « fêtes gratuites qui ne sont pas à vendre⁵⁹ ».

Si ce besoin de célébration et de divertissement est caractéristique de notre société, il n'est pas nouveau pour autant. Jean-Jacques Rousseau, déjà à son époque, faisait l'apologie de la fête pour sa « *fonction de célébration collective visant à unifier le corps social et même parfois à l'instruire⁶⁰* ». Cependant, dans cette lignée, l'écrivain et sociologue Jean Duvignaud souligne bien l'opposition qui persiste entre « *la fête véritable et la pseudo-fête qui n'est que solennisation pure⁶¹* ». Les fêtes traditionnelles ou autres carnivals remplissent chacun un rôle dans l'espace social qui n'est pas à négliger. Dans ce sens, la version moderne du bal de campagne qu'est la free-party est tout aussi importante

⁵⁸ Voir le sous-chapitre 5.3) Les arts de la rue dans la politique de la ville.

⁵⁹ Slogan largement utilisé lors des différentes manifestations en soutien aux free-parties, après le vote en 2001 de l'amendement Mariani, relatif au loi sur la sécurité quotidienne (L.S.Q.), visant à autoriser la police à saisir le matériel ayant permis l'organisation des free-parties.

⁶⁰ Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). La fête pour mot d'ordre, p. 64.

⁶¹ Chaudoir Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » – La ville en scène*. L'Harmattan, 2000. 318 p. Chapitre 8 « La métaphore festive », p. 161.

et lourde de sens, dans la mesure où elle permet notamment une ouverture sur l'autre, et donc sur le monde, non négligeable.

Les municipalités ont et développent chacune leurs fêtes qui attirent souvent les foules et permettent de réconcilier la ville avec elle-même. Les fêtes de Bayonne par exemple, ou la Fête des Lumières à Lyon, forment des pôles d'attraction conséquents pour les villes qui en font une large publicité, pour le gain qu'elles y trouvent en matière d'image et pour l'activité économique qui s'en dégage. La notion de fête et la notion de culture sont souvent intimement liées, nombre de fêtes prenant leurs origines dans une tradition culturelle passée forte. Attention pour autant à ne pas confondre fête et culture car « *si la fête est un des éléments possibles de la culture, qu'elle s'y retrouve comme composante, un glissement a conduit à penser la culture comme fête, et réciproquement*⁶² » prévient Serge Chaumier. La fête comme célébration collective a bien son utilité qui n'est pas remise en cause, c'est plutôt la place de l'art comme composante de la culture qui interroge. Aussi peine-t-on à trouver une définition satisfaisante à une notion aussi floue que celle de « projet culturel dans l'espace public ».

Les projets culturels dans l'espace public, aussi divers soient-ils, se retrouvent au cœur de cette problématique festive car pour amener les gens à une éventuelle rencontre avec l'art, il n'est pas rare de miser sur le côté aguicheur de la fête. Ainsi la Nuit Blanche, initiée à Paris en 2002 et reprise depuis dans le monde entier, « *qui propose gratuitement l'ouverture au public de musées, institutions culturelles et autres espaces publics ou privés, et utilise ses lieux pour des installations ou des performances artistiques*⁶³ », permet une réelle ouverture à l'art mais avec une propension à la fête importante. Le terme même de « nuit blanche », qui renvoie à l'idée de ne pas dormir de la nuit et qui n'est pas étranger à la notion de fête, n'a pas été choisi par hasard. Son côté jeune, dynamique et festif est séduisant, ce qui n'empêche pas de lier à cela l'art contemporain et la performance.

Pour autant ce parallèle récurrent entre projets culturels dans l'espace public et fête peut-être dangereux pour l'art, dans le sens où la notion de « divertissement » peut prendre le pas sur la notion de « proposition artistique ». C'est ce qui s'est en partie passé dans le secteur des arts de la rue dont la proportion d'échassiers, de cracheurs de feu et de batucada a considérablement augmenté ces vingt dernières années. Ces pratiques, symboles par excellence de la fête, s'invitent dans la programmation des festivals et sont largement courues par les spectateurs, au détriment de certaines formes plus exigeantes et moins distrayantes. Si l'amalgame qui peut se créer entre ce qui relève de « l'animation festive » et ce qui relève de « la proposition artistique » est à dénoncer, le caractère rassembleur et tellement nécessaire de la fête est quant à lui à défendre.

C'est plutôt l'idée de fête commerciale qui est à proscrire et qui n'apporte pas grand chose, sinon rien, mis à part l'incitation à consommer avec la panoplie de publicités s'y rapportant. Et c'est malheureusement cela qui fait bien souvent école, entre la présence forte des sponsors⁶⁴, la nécessité de vendre et de faire l'apologie de certains produits,⁶⁵ et le manque de véritable contenu culturel. Comment défendre la fête à tout prix ?

Quand la contre-culture s'empare de la fête et en fait son mot d'ordre, on s'aperçoit

⁶² Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). La fête pour mot d'ordre, p. 73.

⁶³ Source : Wikipédia, l'encyclopédie libre – *Nuit blanche (manifestation culturelle)*.

⁶⁴ On se rappelle des huées du public place des Terreaux pendant la Fête des Lumières à Lyon en 2008, lorsque à la fin de la projection monumentale du spectacle *On dirait que...* par les *Spectaculaires, Allumeurs d'Images*, apparaît en énorme sur le mur du Musée des Beaux-Arts le logo d'EDF.

⁶⁵ Le fête du Beaujolais à l'occasion de la sortie officielle du Beaujolais nouveau en est un bon exemple.

vite que les réactions des pouvoirs publics sont fortes, souvent disproportionnées, et ce malgré la dimension culturelle et artistique que l'on ne saurait remettre en cause. La scène « free » du mouvement techno a fait les frais de cette main mise et de ce verrouillage de l'espace public par les représentants de l'État. Si les risques quotidiens de sécurité et de santé publique étaient de véritables risques, comment expliquer que l'on n'interdise pas les matches de football, au cours desquels se produisent souvent des scènes de violence graves, et les boîtes de nuits qui regorgent de substances prohibées en tout genre ? Se réunir hors du cadre habituel et sortir de l'organisation contrôlée des pouvoirs publics n'est pas toléré ; que les fêtes de Bayonne soient endeuillées chaque année par des décès et de nombreux viols n'a pas l'air de trouver plus d'échos que cela.

L'idée n'est pas de faire le procès des dirigeants politiques en la matière, mais de souligner cette opposition forte et persistante qui existe entre rassemblement libre et spontané d'un côté, et fête institutionnalisée quasi obligatoire de l'autre. Car au-delà de la notion de fête dont l'enjeu peut paraître de faible importance, c'est la notion d'espace public qui est touchée : si les citoyens qui se rencontrent en dehors des occasions dictées et préétablies ne peuvent le faire sans être accusés de trouble à l'ordre public, comment, dans ces conditions, conserver un semblant de contre-pouvoir essentiel à la démocratie ? Les quelques privilégiés, à qui on laisse la parole dans un espace public bien malmené, endossent donc de ce fait une responsabilité dont ils doivent prendre pleinement conscience. Certains l'ont bien compris, nous verrons d'ailleurs dans un prochain chapitre comment subversion et acte artistique ne font pas toujours bon ménage dans la programmation des festivals⁶⁶.

3.3) Une dimension esthétisante et réflexive

Si les propositions artistiques qui prennent place dans l'espace public s'inscrivent dans une dimension structurante et porteuse de sens pour la ville, si certaines d'entre elles peuvent répondre à une nécessité de fêter et de se rassembler, il n'en reste pas moins que, comme pour tout projet artistique, on touche aux registres de l'émotion, de l'esthétisation du quotidien, mais aussi de la réflexion. Car lorsque l'art s'invite dans l'espace public, il s'offre aux yeux de tous et propose de vivre quelque chose d'unique au spectateur, qui se retrouve parfois là parfaitement par hasard. De ce fait l'artiste endosse une responsabilité puisqu'il décide d'intégrer son travail au cœur de la vie de la cité, sans les garde-fous que représentent les murs d'un lieu culturel.

Les projets artistiques et culturels dans l'espace public s'exposent du même coup au jugement et à la critique, si bien qu'il n'est pas rare d'entendre ci et là que les impôts devraient servir à autre chose que de financer certains projets considérés comme futiles, ratés, voire de mauvais goût. Mais qu'est-ce qui dérange ou qui procure un immense plaisir dans les propositions artistiques hors les murs ? Pourquoi est-on affecté positivement ou négativement face à certaines propositions qui pourraient nous laisser de marbre dans un autre contexte ? Sans doute car ce qui a rapport à l'espace public renvoie également à l'intime, les habitants que nous sommes défendent leur vision de la ville : « ville-foyer », « ville rêvée », « ville habitée ».

Dans un même temps et paradoxalement, nous intégrons avec une remarquable facilité, presque déconcertante, les installations plastiques temporaires ou définitives qui

⁶⁶ Voir chapitre 8 : Art engagé et diffusion, quand la censure frappe.

s'offrent à nous dans les rues, les places, les métros ou sur les murs de nos villes. Résultant de croisements entre des choix politiques d'une part et des parcours d'artistes d'autre part, c'est dans une volonté forte d'esthétisation du quotidien que ces projets artistiques en espace urbain participent à l'aménagement de nos quartiers et rendent à la ville sa superbe. Les habitants du quartier des Buers à Villeurbanne, par exemple, ont intégré l'œuvre du sculpteur Étienne Bossut et finissent par trouver normal que se superposent sur un rond point de leur quartier, deux espèces de cabanes de jardin jaunes, l'une reposant à l'envers sur le sommet de la toiture de l'autre⁶⁷. Les exemples de la sorte ne manquent pas et montrent que l'art – plastique en l'occurrence – n'est pas uniquement l'apanage des musées, il peut aussi infuser le territoire et venir chercher les habitants.

On parle de dimension esthétisante dans le sens où il paraît essentiel de renouer avec le beau, de ne pas s'attacher uniquement au côté fonctionnaliste des choses, de revendiquer une certaine poétisation de la ville. Les propositions artistiques données à voir dans l'espace public permettent de réintroduire cette notion d'esthétisation du quotidien qui fait souvent défaut, mais non pas à l'échelle de quelques privilégiés, mais à l'échelle du Public. Mais le terme « d'esthétisation » ne signifie par pour autant « dénué de sens », il demeure possible, et même souhaitable, de produire du beau tout en parlant de choses profondes, c'est en cela que cohabite une dimension réflexive essentielle. Quand la compagnie *Le Phun* propose avec *La vengeance des semis* de rendre l'espace urbain à la nature en implantant des parterres de plantes sur le bitume, réaménageant abris de bus, trottoirs, asphalte et parcmètres, « *une douceur végétale parcourt l'espace, intrigue et interroge tout en poésie une urbanité qu'il conviendra de revoir et revisiter dans les décennies prochaines*⁶⁸ ». Les potagers bucoliques et colorés qui siègent sur le bitume sont en soi des œuvres esthétiquement intéressantes, que ne manquent pas d'admirer les habitants. Mais le message en substance en est quant à lui d'autant plus fort que l'œuvre est belle : pourquoi la ville se prive-t-elle de ce qui est essentiel et tellement poétique, apaisant, vivant, à la fois simple et tellement beau ?

La dimension réflexive et porteuse de sens de l'art en espace public est tout à fait importante, elle renvoie à la définition sociopolitique de l'espace public, zone de tension où le peuple s'émeut, s'indigne, conteste, débat, s'offusque, rêve et parfois prend son destin en main. Les artistes l'alimentent, lui donnent vie, le façonnent à travers le propos des œuvres qu'ils donnent à voir. Et cette dimension est à mettre en avant, dans un contexte de société du spectacle qui n'a fait que s'accroître depuis sa dénonciation par les situationnistes dans les années 50. Nous aurons l'occasion de revenir par la suite sur la notion de divertissement et de jugement de la valeur d'une œuvre artistique, c'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas ici. Ce qu'il est important de comprendre c'est le pouvoir de questionnement d'une œuvre et en quoi celle-ci peut être essentielle à la vie de la cité, de par les interrogations qu'elle suscite.

⁶⁷ Étienne BOSSUT. *Deux fois un abri jaune*. Carrefour Greuze-Pressencé à Villeurbanne (69), réalisé en 1988. Cofinancement : ministère de la Culture et Ville de Villeurbanne.

⁶⁸ Source : site internet du Channel, Scène national de Calais. www.lechannel.fr

DEUXIÈME PARTIE :

Les arts de la rue

Chapitre 4 : Un secteur professionnalisant dédié à l'art dans l'espace public

« Les arts de rue se fondent sur une grande richesse de métiers et de disciplines artistiques. Les arts de la rue font appel au théâtre, aux arts du cirque et de la prouesse, aux arts plastiques urbains, à la musique, à la danse, à la pyrotechnie et au multimédia. Ils présentent toutes sortes de spectacles en espaces ouverts, fixes ou déambulatoires, allant de formes gigantesques jusqu'aux propositions les plus intimes. Les artistes s'adaptent aux lieux de représentation, des centres-villes aux zones périurbaines ou rurales. Enfin, la relation originale au public via l'interactivité et l'interpellation du spectateur demeure un ressort essentiel de la création des spectacles. »

Définition donnée par le Regroupement des Arts de la Rue du Québec sur son site internet, 2009.

4.1) Définition, origines et historique des arts de la rue

« On désigne communément par le terme « arts de la rue » les spectacles ou les événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré-affectés : théâtres, salles de concert, musées... Dans la rue, donc, sur les places ou les berges d'un fleuve, dans une gare ou un port et aussi bien dans une friche industrielle ou un immeuble en construction, voire les coulisses d'un théâtre.⁶⁹ » Cette définition générale proposée par Sylvie Clidière dans *Le Goliath*, qui est le guide des arts de la rue et des arts de la piste édité par HorsLesMurs, montre bien la complexité inhérente au genre et la difficulté d'en saisir les multiples facettes. Pour saisir tout ce que renferme et présuppose la notion d'arts de la rue, il faut à la fois se plonger dans ses origines et en même temps effectuer une distanciation avec les idées que l'on s'en fait.

Les arts de la rue renvoient à la notion de création en espace public, dans notre tentative de définition de l'espace public nous avons vu que cette notion n'est pas aussi évidente qu'elle n'y paraît. Aussi lorsque l'on parle de création en espace public de qu'elle espace public parle-t-on ? Parle-t-on de la rue, qu'on retrouve dans le terme « arts de la rue », ou parle-t-on de l'ensemble des espaces partagés où les citoyens se rencontrent ? D'après la définition du *Goliath*, on se rend bien compte qu'il ne s'agit pas uniquement de la rue qui n'est qu'un espace partagé parmi d'autres. Mais dans la réalité on s'aperçoit que les compagnies qui créent pour les « lieux publics et les espaces libres » dans leur ensemble et non uniquement pour la rue, ne sont pas si nombreuses que cela. Certaines compagnies, comme *26000 Couverts* à Dijon par exemple, se sont attachées à détourner toutes sortes de lieux, de l'amphithéâtre d'université au gymnase en passant par un train, mais le contexte des festivals dans lequel les compagnies ont l'habitude de se produire rend difficile la diffusion de ces propositions plus audacieuses et moins conventionnelles.

Artistiquement les arts de la rue ne s'enferment dans aucune case et de nombreuses disciplines artistiques y sont représentées : du théâtre à la danse, en passant par le cirque, la musique ou la pyrotechnie... Tout est possible et c'est cela qui fait la richesse des propositions qui sont données à voir. Les formes sont elles aussi très variées, de la

⁶⁹ HorsLesMurs. *Le Goliath 2008-2010 - L'annuaire des professionnels de la création hors les murs*. HorsLesMurs, 2008. 640 p.

proposition intimiste à la fiction à l'échelle d'une ville, on peut rencontrer des solos, des scénographies monumentales, des déambulations, des spectacles fixes... Les possibilités sont sans limites ou presque puisque résultant de l'imagination des créateurs, la seule véritable contrainte étant ce que peut permettre le contexte urbain.

Mais revenons un instant sur les origines et les filiations qui peuvent être établies entre les arts de la rue actuels et certaines traditions passées. On retrouve des conteurs, des mimes et autres jongleurs dès l'antiquité, « à *Syracuse et en Grèce* » nous enseigne le Goliath. En France il faudra attendre le Moyen-Âge pour rencontrer les fameux « saltimbanques » qui étonnent la populace lors des foires et des marchés, du montreur d'ours au bateleur qui fait des tours d'adresse, en passant par l'acrobate, tout est bon pour abuser de la crédulité publique et amuser la foule. Le théâtre forain qui se répand largement au XVIIIème siècle représente également une source d'inspiration importante pour les artistes de rue actuels. « *Face aux conflits incessants avec la Comédie Française et l'Opéra, détenteurs du privilège royal, et aux interdictions qui s'ensuivent, les forains développent un répertoire divertissant, souvent parodique, et des modes inventifs de jeu avec le public*⁷⁰ ».

Pour l'époque contemporaine, trois axes au minimum s'inscrivent dans la tradition des arts de la rue selon Philippe Chadoir, « *ils ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre Art et Politique*⁷¹ » et ils pourraient se résumer par trois termes : propagande, événement et radicalité. Il s'agit premièrement de l'Agit-prop (« agitation-propagande »), grandes manifestations éducatives et spectacles d'intervention dans les usines ou sur les places, dont « *on en trouve les prémices dans les premières manifestations du futurisme, russe en particulier, et ils se développera jusqu'au discours et à la pratique radicale du situationnisme*⁷² ». Il s'agit deuxièmement du happening, performance, événement ou situation qui pouvait être considéré comme un art, dont l'inventeur du terme, Alan Kaprow, ancien élève de John Cage, présente en 1959 ses « *18 happenings in 6 parts* ». Il s'agit troisièmement du théâtre radical nord-américain des années soixante, représenté par le *Bread & Puppet Théâtre*, la *San Francisco Mime Troup* ou le *Teatro Campesino*, qui est d'abord un théâtre hors des théâtres « *dont la spécificité réside dans un mode d'investissement de lieux de plus en plus divers*⁷³ ».

On peut considérer que les arts de la rue tel qu'ils sont pensés et créés aujourd'hui ont vu le jour dans les années 70, alors que des artistes - « les nouveaux saltimbanques » - en scission avec les modes de diffusion et de création traditionnels décident de sortir des théâtres pour distiller un art subversif et populaire. En 1980 Michel Crespin crée à Chalais dans le Jura un premier événement fondateur appelé *La Falaise des Fous* qui restera comme une référence pour ceux qui ont pu connaître cette époque où le théâtre de rue était en plein essor. Car c'est bien à cette époque que naissent et se développent les compagnies reconnues d'aujourd'hui qui pour la plupart se spécialisent dans le monumental et la déambulation, comme *Royal de Luxe* avec ses géants, *Oposito* et ses événements monumentaux, *la Compagnie OFF* et ses girafes, *Générik Vapeur* et son escorte d'hommes bleus ou *Transe Express* et ses grues. C'est également dans le milieu des années 80 que les festivals de référence comme *Éclat* à Aurillac, *Chalon dans la rue* à Chalon-sur-Saône ou *Viva Cité* à Sotteville-lès-Rouen voient le jour et rendent les arts de la rue populaires et connus du grand public.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Chadoir Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » – La ville en scène*. L'Harmattan, 2000. 318 p. Chapitre 1 : Origines et filiations de l'intervention culturelle en espace public. p. 32.

⁷² Ibid. L'Agit-prop, p. 33.

⁷³ Ibid. Le théâtre radical, p. 44.

Le secteur s'est ensuite largement structuré et différents équipements et organismes ont vu le jour dans les années 90 à l'instar de *HorsLesMurs* ou de *La Fédération Nationale des Arts de la Rue*. Côté compagnies, leur nombre n'a pas cessé d'augmenter au fil du temps et de nouvelles générations sont apparues avec de nouvelles spécialités et compétences, ainsi *KomplexKapharnaïm* par exemple utilise largement la vidéo, *Ex Nihilo* s'intéresse à la danse en espace public, *Carabosse* se spécialise dans les installations de feu et *KMK* favorise les installations plastiques. La richesse des propositions qui sont données à voir permet au secteur de se développer, de gagner en crédibilité et en légitimité. La carte de France se recouvre petit à petit de compagnies et le foisonnement est signe que les arts de la rue sont en pleine expansion.

4.2) Les arts de la rue comme secteur spécifique et structuré

Les arts de la rue se sont construits avec le temps comme un secteur spécifique dédié à la création hors les murs, regroupant différents métiers nécessitant des compétences bien particulières. Ainsi se côtoient artistes et créateurs bien évidemment, mais aussi programmeurs, administrateurs, régisseurs, élus et directeurs techniques, puis plus récemment chercheurs, professeurs et journalistes spécialisés dans le domaine. « *Nous revendiquons les arts de la rue comme une spécificité et une profession, nous travaillons en connaissant les réglementations qui s'appliquent à nos métiers pour ne pas donner des arguments à nos détracteurs*⁷⁴ » explique Stéphane Mohr directeur technique free-lance. De ce fait le secteur s'est largement structuré depuis ses débuts dans les années 70, voire institutionnalisé, nous allons reprendre ici qu'elles ont été les étapes importantes de sa structuration au travers de la création de différents organismes et structures spécialisés.

En 1983, Michel Crespin et Fabien Jannelle⁷⁵ ont fondé *Lieux publics* « Centre international de rencontres et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres des villes », qui s'installe dans un premier temps en banlieue parisienne, à la Ferme du Buisson dans la ville nouvelle de Marne la Vallée, avant de rejoindre les quartiers nord de Marseille en 1990. Sous la direction de Michel Crespin, *Lieux Publics* a développé ses créations et soutenu le domaine des arts de la rue au travers de quatre axes principaux : la réflexion (organisations de rencontres professionnelles), la formation (mise en place d'ateliers), la documentation (dès 1983 est créé le *Goliath* qui répertorie plasticiens, musiciens, chorégraphes, gens de théâtre et de cirque⁷⁶) et la diffusion (invention en 1986 du Festival Éclat, premier festival européen de théâtre de Rue, à Aurillac).

Depuis janvier 2001, Pierre Sauvageot, compositeur et créateur de *Décor Sonore*⁷⁷, est le nouveau directeur de *Lieux Publics* qui est devenu à ce jour l'unique Centre national

⁷⁴ Rubio José [et al.]. *Organiser un événement artistique dans l'espace public*. HorsLesMurs, 2007. 116 p. Chapitre III. Pour en savoir plus... p.99.

⁷⁵ Fabien Jannelle est le directeur de l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA) depuis 1995. Cofondateur avec Michel Crespin de Lieux Publics, Centre National des Arts de la Rue (1982), il a été le directeur de la Scène nationale de Marne la Vallée - La Ferme du Buisson (1980-1995).

⁷⁶ En 1994, le Ministère de la Culture redistribue les missions d'édition et de documentation en créant *HorslesMurs* chargé de la promotion des arts de la rue auquel Lieux publics transmet son Centre de documentation (banque de données, Goliath, Lettre Goliath).

⁷⁷ *Décor Sonore* est un outil de composition et de réalisation unique en son genre dédié à la création sonore en espace libre.

de création des arts de la rue – autour d'un axe central sur « les nouvelles écritures urbaines » – conventionné par le ministère de la Culture et la Ville de Marseille. Lieux Publics se donne pour mission d'accompagner les compagnies dans leurs créations en les accueillant en résidence, mais est également pôle de ressource, organisateur d'événements (avec le festival *Small is beautiful* en octobre et *Sirènes et Midi net* le premier mercredi du mois notamment), éditeur et pilote du réseau européen *In Situ*. Il est une des structures de la future Cité des arts de la rue à Marseille, sur laquelle nous allons revenir.

En 1993 naît *HorsLesMurs*, le centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste créé par le ministère de la Culture. Basé à Paris dans le XI^{ème} arrondissement, il développe des missions d'observation et d'accompagnement des pratiques artistiques hors les murs à travers cinq pôles d'activité : la ressource et la documentation, les publications et la communication, le conseil et la formation, l'international et enfin l'administration et la gestion. *HorsLesMurs*, présidé actuellement par Jean Digne (qui déjà en 1973, alors qu'il était directeur du théâtre municipal d'Aix-en-Provence, avait décrété « Aix, ville ouverte aux saltimbanques »), s'est doté d'une équipe solide composée de chercheurs, de documentalistes et de spécialistes dans différents domaines, afin d'accompagner dans leurs projets « *les professionnels qui interrogent les pratiques artistiques développées sur des espaces atypiques et porteurs de nouveaux rapports au public ou à la population*⁷⁸ ».

HorsLesMurs organise régulièrement des colloques et des rencontres, notamment dans le cadre de festivals – comme à Aurillac cet été⁷⁹ ou comme à Lyon à l'occasion de la Biennale de la Danse⁸⁰ en septembre – qui permettent de produire des éléments de réponse face à certaines problématiques d'actualité et qui ont le mérite d'ouvrir le débat en faisant se rencontrer les professionnels du secteur. En continuité avec cette activité essentielle de transmission et d'échange, le centre publie régulièrement des ouvrages spécialisés largement consultés par les professionnels. *HorsLesMurs* réalise un travail essentiel pour les arts de la rue et pour les arts du cirque et participe largement à la reconnaissance de ces secteurs en quête de légitimité et de structuration.

En 1997, à l'occasion de la 12^{ème} édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac un grand nombre d'artistes, directeurs de compagnies, directeurs et programmateurs de festivals, responsables de Lieux de fabrication et techniciens, ont décidé de créer « La Fédération nationale des arts de la rue », Association Professionnelle Française des Arts de la Rue. Elle rassemble aujourd'hui, avec ses 420 adhérents, des professionnels du secteur dans leur diversité, afin d'œuvrer à la consolidation et au développement des arts de la rue. « *Espace de circulation d'idées et d'informations, d'échanges et de débats, et aussi groupe de pression, la Fédération défend une éthique et des intérêts communs liés à la spécificité de création dans l'espace public*⁸¹ ».

En 2005 naît au sein de l'UFR Arts plastiques et sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, le master 2 professionnel Projets Culturels dans l'Espace Public qui est dirigé jusqu'alors par Pascal Le Brun-Cordier, consultant et intervenant au

⁷⁸ Source : www.horslesmurs.fr rubrique « l'équipe de HorsLesMurs ».

⁷⁹ Rencontres du jeudi 19 et du vendredi 20 août 2010 co-organisées par le Festival d'Aurillac et par HorsLesMurs, qui s'inscrivent dans le cadre d'un chantier mené en 2010 par HorsLesMurs autour de "la médiation dans les arts de la rue". Deux ateliers ont été proposés, l'un était intitulé : "*Culturel*" et "*artistique*" : *le malentendu - Quand le culturel prend le pas sur l'artistique*, l'autre s'intitulait : *Médiation et arts de la rue : l'autre malentendu - Quelle médiation des œuvres et du processus de création ?*

⁸⁰ Table ronde sur la danse dans l'espace public qui a eu lieu le 13 septembre 2010 au Café Danse Lyon Cordeliers.

⁸¹ Source : www.lefourneau.com, rubrique « la fédé ? > présentation »

Centre national de la fonction publique territoriale. Ce master, qui forme chaque année vingt étudiants issus de formations variées (urbanisme, Institut d'Etudes Politiques, Métiers des Arts et de la Culture, écoles de théâtre, etc.), est « *la première formation universitaire en Europe dédiée à la conception, à la production et à l'administration de projets artistiques en espace public*⁸² ».

En janvier, février et mars de chaque année depuis 2007, le master conçoit et organise (en partenariat avec Stradda, le magazine de la création hors les murs publié par HorsLesMurs) une série de rencontres publiques intitulée *Art [espace] public* où de nombreux professionnels sont invités (artistes, chercheurs, opérateurs culturels, acteurs de l'urbain, élus...) pour débattre sur les enjeux des projets artistiques et culturels dans l'espace public.

2005 est aussi l'année de création de la FAI AR, Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue, qui est une formation de dix-huit mois proposée à des créateurs en espace public souhaitant réinterroger leur pratique et des artistes en devenir de tous horizons et de toutes nationalités. Elle s'inscrit au cœur du projet de la Cité des Arts de la Rue à Marseille, bien qu'elle soit, comme son nom l'indique, en itinérance entre différents lieux consacrés aux arts de la rue en France et en Europe. La formation s'organise autour de trois axes de travail (enseignement commun de fondamentaux, aventures individuelles et projet personnel de création) conduits par des professionnels en activité dans une relation de formation et de transmission. La troisième promotion achèvera son cycle de formation en mars 2011 tandis que les futurs apprentis de la quatrième promotions seront recrutés à partir d'octobre 2010.

Dans le cadre du *Temps des arts de la rue*, focale sur le genre initié par le ministère de la Culture qui a eu lieu entre 2005 et 2007, six puis neuf lieux de résidence et de fabrique dédiés aux arts de la rue ont été identifiés, leurs moyens augmentés et ils ont été labellisés Centre Nationaux des Arts de la Rue. « *Les CNAR ont pour missions le soutien à la création dans le domaine des arts de la rue (aide à la création, soutien au projet, accueil en résidence, commande d'écriture...), la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires avec la mise en place de saisons des arts de la rue et de résidences de diffusion, et la promotion de ce secteur par la mise en réseau de structures spécialisées et généralistes (scènes nationales, conventionnées, CDN...)*⁸³ ».

En voici la liste :

- *L'Abattoir* à Chalon-sur-Saône en Bourgogne (*Chalon dans la rue*)
- *L'Atelier 231* à Sotteville-lès-Rouen en Haute-Normandie (*Viva Cité*)
- *L'Avant Scène* à Cognac en Poitou-Charentes (*Coup de Chauffe*)
- *Le Fourneau* à Brest en Bretagne
- *Les Pronomade(s) en Haute-Garonne* à Encausse les Thermes dans les Midi-Pyrénées
- *Le Parapluie* à Naucelles en Auvergne (*Festival International de Théâtre de rue d'Aurillac*)
- *Le Citron Jaune* à Port Saint-Louis du Rhône en région PACA (*Les Envies Rhônements*)
- *Le Moulin Fondu* à Noisy-le-Sec en Ile-de-France (*les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs*)
- *La Paperie* à Saint-Barthélemy-d'Anjou dans les Pays de la Loire

Le dernier projet d'importance pour la structuration et le développement du secteur est incontestablement celui de la future Cité des Arts de la Rue à Marseille, « *né en 1995, de la volonté croisée de Michel Crespin (alors directeur de Lieux Publics) et de Pierre*

⁸² Source : masterpcep.over-blog.com rubrique « Cycle Art [espace] public ».

⁸³ Source : arts2rue.midipyrenees.fr, rubrique CNAR (Centre National des Arts de la Rue)

Berthelot (directeur de la compagnie *Générik Vapeur*) de s'associer pour fonder à Marseille un outil à la hauteur de leur ambition pour les arts de la rue⁸⁴ ». Sept structures constitutives du projet vont s'allier pour s'implanter sur un même territoire dans les quartiers nord de Marseille afin de mutualiser locaux, savoir-faire et compétences. Il s'agit de *Lieux Publics*, de la compagnie *Générik Vapeur*, des ateliers spectaculaires *Sud Side*, de *Karwan* – Pôle de développement et de diffusion des arts de la rue et des arts du cirque, de la *FAI AR*, de *Lézarap'art* – Groupe d'action culturelle de proximité et de *Gardens* – groupement d'artistes pour la recherche et le développement des écritures nouvelles du spectacle (anciennement *Théâtres Acrobatiques*). La Cité des Arts de la rue, aujourd'hui encore en chantier, devrait être inaugurée prochainement, d'autant plus qu'elle représente un pôle culturel important pour Marseille qui sera Capitale Européenne de la Culture en 2013.

4.3) 2010 : état des lieux critique après 40 années d'existence

Nous l'avons vu, les arts de la rue se sont largement structurés en quarante années d'existence, le nombre de compagnies et de festivals dédiés n'a cessé d'augmenter et *HorsLesMurs* recense en 2010 plus de 2500 spectacles disponibles à la vente⁸⁵ ce qui montre bien l'importance prise par le secteur. Il n'en reste pas moins que l'économie des arts de la rue reste précaire et les financements publics qui lui sont attribués peu nombreux malgré son institutionnalisation croissante (nous y reviendrons par la suite⁸⁶). Il va s'agir ici d'essayer d'établir un état des lieux critique en trois axes sur le secteur, rendu possible par le recul nécessaire dont on dispose à présent. Nous parlerons alors de l'institutionnalisation du secteur et de ce que cela engendre, de la problématique de la diffusion avec la multiplication des festivals et nous toucherons également à la notion de divertissement inhérente à de nombreux spectacles.

L'histoire nous montre que lorsque un secteur d'activité artistique et culturel se structure, aussi subversif et revendicatif soit-il, il finit par la force des choses à être récupéré par l'institution. Cette institutionnalisation dans les arts de la rue, largement favorisée par certains acteurs du milieu amenés à travailler de manière récurrente avec les pouvoirs publics, n'apporte pas que des désagréments mais tend indéniablement à épuiser petit à petit le contenu potentiellement subversif qui faisait école au commencement. Les compagnies fondatrices pour certaines le déplorent et ne cessent de rappeler à leurs pairs ce qui agissait comme fondement à l'origine dans le théâtre de rue. Pascal Larderet, directeur artistique de la compagnie *Cacahuète*⁸⁷ et du festival *La Valse des As* de 1995 à 2004, en réaction aux directions prises par le secteur va même jusqu'à dire sur la liste de diffusion professionnelle du Fourneau que « *la notion de spectacle de rue n'existe plus aujourd'hui, mais demeure celle de spectacle dans la rue*⁸⁸ ».

S'il est vrai que le contenu des spectacles de rue tend à devenir de moins en moins

⁸⁴ Source : www.lacitedesartsdelarue.net, rubrique « la Cité > genèse du projet »

⁸⁵ *HorsLesMurs*. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010. *HorsLesMurs*, 2010. 40 p. Chapitre I – Artistes et compagnie rubrique « Les arts de la rue – spectacles », p. 12.

⁸⁶ Voir sous-chapitre 5.2) Économie et gratuité dans les arts de la rue

⁸⁷ Créée en 1986, la compagnie *Cacahuète* présente des interventions happening sous le label "Turbo *Cacahuète*" et les exporte aux quatre coins du monde. Passé maître dans l'art de l'improvisation et du détournement urbain, *Cacahuète* s'est forgé une solide réputation de compagnie sulfureuse, furieusement engagée, au parfum de scandale.

⁸⁸ Texte diffusé sur la liste Rue le 2 mars 2005, cité par Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). Annexe : petite sélection de textes. Texte 2, p. 196.

engagé et subversif, et ce principalement dans les créations des nouvelles générations de compagnies, cela est largement dû au fait que lorsque les spectacles dérangent trop ils peinent à trouver des possibilités de diffusion. Le même Pascal Larderet explique qu'une de leur dernière création intitulée *Market-Platz*, « *traitant de la consommation comme nouvelle religion et encouragée par l'institution ne trouve pas sa place dans le paysage des festivals pour raison de censure plus ou moins consciente et affirmée*⁸⁹ ». Mais cette censure des festivals, largement confirmée dans certains cas, qui encourage le festif à la prise de risques (nous y reviendrons dans un prochain chapitre⁹⁰) n'explique pas à elle seule l'appauvrissement du propos dans nombre de propositions artistiques qui préfèrent favoriser le divertissement.

Il est également important de souligner un certain tabou qui perdure aujourd'hui encore quant à une éventuelle hiérarchisation des propositions artistiques ou tout au moins à une évaluation objective de celles-ci. Tout ou presque est mis sur un même plan et cela pose de réels problèmes au secteur des arts de la rue quand celui-ci devrait se livrer à certaines autocritiques nécessaires pour le faire évoluer. Lorsque le sociologue Serge Chaumier⁹¹ publie un ouvrage en 2007 intitulé *Arts de la rue – La faute à Rousseau* qui établit ce constat et qui porte une vision critique sur les festivals, le côté festif et divertissant de nombreuses créations, il s'aperçoit « *lors de présentations de l'ouvrage dans le milieu et par l'accueil gêné qu'il a suscité publiquement* » que « *c'est assez difficile de poser des questions un peu dérangeantes dans un milieu qui aime bien se payer de mots et ne pas trop examiner les choses que l'on préfère mettre sous le tapis*⁹² ». Ce passage de quelques lignes illustre tout à fait de quoi il s'agit et a le mérite de soulever certaines questions quant à la qualité de ce qui est donné à voir en rue : « *Le secteur des arts de la rue est à ce titre un champ idéal d'étude de cette combinaison étonnante entre les œuvres les plus fortes et les plus exigeantes et celles qui sont les plus faciles et les plus démagogiques. Simplement il est interdit de prétendre faire un clivage sans se faire accuser de discrimination, de censure artistique et de volonté autoritaire. Si la démarche libertaire qui a présidé aux arts de la rue a innové et inventé le meilleur, il est permis de penser aussi qu'elle a donné lieu au pire*⁹³ ». Ces propos, assez tranchants, pointent le doigt là où cela fait mal car, au delà de la notion de qualité artistique, c'est aussi de la définition de ce que peut-être l'art dont il s'agit. « *Le cracheur de feu est-il un artiste ?*⁹⁴ ».

La diffusion des arts de la rue est largement rendue possible grâce aux festivals qui ont fleuri un peu partout sur le territoire depuis ces vingt-cinq dernières années. Lorsque le festival Éclat d'Aurillac voit le jour impulsé par la volonté de fer de Michel Crespin, une poignée de spectateurs de circonstance assistent incrédules à quelque chose qui les dépasse et qu'ils ne connaissent pas encore. Vingt-cinq ans plus tard c'est pas moins de 560 spectacles qui sont présentés en « off », 130 000 spectateurs sur quatre jours et une quinzaine de spectacles qui font partie du « in » dont la moitié des représentations sont payantes. Ce succès remarquable et indéniable montre le développement énorme qu'a connu le secteur en relativement peu de temps, secteur qui a su se faire reconnaître et qui a su se structurer ; mais néanmoins le système des festivals comporte une certaine perversité

⁸⁹ Ibid. p. 196 et 197.

⁹⁰ Voir sous-chapitre 8.1) Festivals, vers toujours plus de politiquement correct ?

⁹¹ Maître de conférences, habilité à diriger des recherches, à l'Université de Bourgogne et chercheur au CRCMD, Centre de Recherche sur la Culture, les Musées et la Diffusion des savoirs, Serge Chaumier est sociologue de formation. Il a été attaché de conservation du patrimoine dans un musée de société.

⁹² Courrier électronique du 25 mars 2010 échangé entre Serge Chaumier et moi-même.

⁹³ Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). Chapitre intitulé « Voici venu le temps des poussins sur échasses », p. 87.

⁹⁴ Ibid. p. 49.

« *confinant très rapidement les arts de la rue dans des ghettos animatoires et festifs, des rassemblements envahissant pendant 3 ou 4 jours une ville ou un espace urbain circonscrit, se coupant même du public-population*⁹⁵ », notion chère à Michel Crespin qu'il avait lui-même mise en avant⁹⁶. Les grandes messes des arts de la rue comme Chalon ou Aurillac s'éloignent de leurs habitants et se destinent de plus en plus à des aficionados, professionnels ou initiés, que rien ne surprend plus.

Dans ce contexte comment parler alors d'arts de la rue alors que des villes entières se transforment en salle de spectacle gigantesque à ciel ouvert ? La notion d'espace public au sens d'espace sociopolitique en prend un sacré coup puisque tout est minuté, orchestré, rangé, convenu. Les parcs, les cours et mêmes les salles de spectacles sont investis et il faut souvent se rendre longtemps avant le début du spectacle pour espérer avoir une place. Quant aux spectacles à billetterie ils sont complets pour la plupart plusieurs semaines à l'avance, ce qui confirme bien la présence de spectateurs connaisseurs uniquement. L'espace public existe peut-être seulement grâce aux « vrais » gens de la rue, ceux qui y vivent, les wouawouachs comme les appellent les professionnels de la rue, eux qui ne boudent pas leur plaisir chaque année en s'y rendant par centaines malgré qu'ils ne soient pas toujours les bienvenus. C'est quand l'un d'eux s'autorise à réagir à ce qu'il voit, entouré d'une assistance disciplinée voire apathique, que l'on se rappelle qu'on a bien affaire à du théâtre de rue !

Mais pour autant le théâtre de rue n'est pas mort, bien au contraire. Il reste encore de vastes territoires encore vierges où tout reste à faire. Bien que les gens soient habitués à voir des spectacles dans la rue, la notion de création en espace public est étrangère pour beaucoup. L'avenir est sans doute dans les festivals à taille humaine et dans les programmations ponctuelles sur une saison entière qui ont le mérite de s'adresser aux habitants et non à un large public composé de connaisseurs. Pour Jacques Livchine du *Théâtre de l'Unité* il ne faut pas être nostalgique, « *nos déambulations poétiques d'il y a vingt ans ne peuvent plus se faire dans ces festivals de 100 000 personnes, il faut chercher ailleurs, là où il y a des déserts*⁹⁷ ».

⁹⁵ Ibid. Pascal Larderet dans un texte diffusé sur la liste Rue le 2 mars 2005, p. 195.

⁹⁶ Voir sous-chapitre 5.1) La relation au public dans les arts de la rue.

⁹⁷ Texte diffusé sur la liste Rue le 1 août 2005, cité par Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). Annexe : petite sélection de textes. Texte 4, p. 202.

Chapitre 5 : Spécificités du secteur des arts de la rue

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

Manifeste Rue Libre ! - La Fédération des Arts de la Rue

5.1) La relation au public dans les arts de la rue

Le titre de ce sous-chapitre intitulé « La relation au public dans les arts de la rue » est emprunté à l'ouvrage éponyme – coordonné par Anne Gonon⁹⁸ et publié en 2006 aux Éditions L'Entretiens dans la collection *Carnets de rue* – qui est en fait le compte-rendu d'un colloque intitulé « Arts de la rue : quels publics ? ». Ce colloque s'est tenu à Sotteville-lès-Rouen les 16 et 17 novembre 2005 à l'initiative de la ville et de l'Atelier 231⁹⁹, il a réuni

⁹⁸ Anne Gonon évolue depuis le début des années 2000 dans le secteur des arts de la rue. Après avoir travaillé avec des compagnies françaises (26000 couverts, Deuxième Groupe d'Intervention), elle a soutenu en 2007 une thèse de doctorat portant sur la question du public dans les arts de la rue. Chargée de cours à l'Université (Paris 1, Dijon), elle publie régulièrement des articles scientifiques et de vulgarisation sur les arts de la rue et réalise des missions d'accompagnement en développement de projets culturels dans l'espace public. Elle est également chargée de recherche et d'études pour HorsLesMurs.

⁹⁹ L'atelier 231 à l'origine du colloque fait parti des neuf centres nationaux des arts de la rue et s'organise autour de différentes missions comme l'aide à la création, la formation, l'accueil d'artistes en résidence, le développement des arts de la rue en Europe et l'organisation du festival Viva Cité dédié aux arts de la rue qui a lieu chaque année au début de l'été (21ème édition cette année les 25, 26 & 27 juin 2010) dans la ville de Sotteville-lès-Rouen en Haute-

différentes personnalités du secteur des arts de la rue (directeurs de compagnies, élus, spectateurs, administrateurs, journalistes, professeurs...) autour de la notion de public et dresse un véritable état des lieux, car les problématiques liées à la notion de public pour un maire de commune ou pour un directeur artistique de compagnie ne sont pas tout à fait les mêmes, bien qu'elles se croisent et se rejoignent souvent.

Il existe très peu d'études sur les publics des arts de la rue malgré une fréquentation croissante et très importante des festivals (100000 spectateurs à Sotteville-lès-Rouen, 100000 à Aurillac, 250000 à Angers, 350000 à Chalon-sur-Saône...) ce qui rend difficile une analyse qualitative chiffrée. Les arts de la rue se sont développés de manière significative ces vingt dernières années, le secteur s'est structuré nous l'avons vu (voire institutionnalisé) et la dernière enquête datant de 2008 sur les pratiques culturelles des français¹⁰⁰ montre bien « *qu'un phénomène de haute importance sociale et culturelle se joue en "rue"*¹⁰¹ », pour reprendre les termes de Jean-Michel Guy (Chercheur au DEPS, service statistique et d'étude sociologique du ministère de la Culture et de la communication).

S'interroger sur la notion de public dans le spectacle vivant en général, et dans les arts de la rue plus particulièrement, permet d'appréhender les finalités du geste artistique : pourquoi crée-t-on ? Pour qui ? Et comment prend-t-on en compte les récepteurs de l'œuvre ? Pour Pierre Sauvageot – compositeur et directeur de Lieux publics – « *la question du public est [...] consubstantielle de l'œuvre, elle fait partie de l'écriture*¹⁰² ». Les compagnies de rue ont toujours entretenu des relations étroites et singulières avec leur public qui est composé d'une multitude de visages, d'individus, de gens tout simplement. C'est justement cette diversité qui rend difficile l'utilisation du mot « public » au singulier, il n'y a pas un public, mais des publics. De l'habitant du quartier qui regarde de sa fenêtre, en passant par le fin connaisseur en arts de rue qui suit la programmation, au travailleur qui jette un œil sans s'attarder, on peut dire sans se tromper qu'il est difficile de cerner ce conglomérat protéiforme que représente la notion du public dans les arts de la rue. Et c'est justement cette diversité qui est intéressante pour la démocratie culturelle, tant convoitée par les politiques culturelles depuis la création du ministère de la Culture en 1959 dirigé par André Malraux.

Michel Crespin¹⁰³, pour qualifier la spécificité du public rejoint par les arts de la rue, emploie la formule désormais célèbre de « public-population » qui fait référence au fait que les arts de la rue ne s'adressent pas à un public en particulier mais bien à l'ensemble de la population d'une ville. En adoptant un point de vue sociologique on s'aperçoit que la population, d'un quartier ou d'un centre-ville, est une population aux caractéristiques bien particulières qui n'est donc pas représentative de la population – au sens de peuple – caractérisée par son extrême diversité. Mais néanmoins cette volonté de s'adresser à tous, ou tout au moins à « *la plus large bande passante culturelle*¹⁰⁴ » pour reprendre les mots de Michel Crespin, montre bien cette nécessité de faire tomber les barrières et d'ouvrir

Normandie.

¹⁰⁰ Voir dans les annexes l'extrait de l'enquête sur les Pratiques culturelles des Français, 2008 - DEPS ministère de la Culture et de la Communication, [VII-2-5] QUESTION 70rue : GENRES DE SPECTACLES DE RUE FREQUENTES AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS

¹⁰¹ Gonon Anne [et al.]. *La relation au public dans les Arts de la rue*. L'Entretiens, 2007. 144 p. (Carnets de rue). Étudier les publics des arts de la rue : hypothèses et questionnements. p. 123.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Michel Crespin est le Fondateur du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac et est l'ancien directeur de Lieux Publics - Centre national de création des arts de la rue à Marseille.

¹⁰⁴ Cité par Chaudoir Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » – La ville en scène*. L'Harmattan, 2000. p. 66.

l'accès à la culture réservé la plupart du temps à une élite, car « *il faut réaliser que le théâtre n'est pas qu'un divertissement, n'est pas un objet de luxe, mais le besoin impérieux de tout homme et de toute femme*¹⁰⁵ » pour citer Jean Vilar.

Cette relation étroite entretenue avec le public dans les arts de la rue est largement due au fait que, contrairement au spectacle traditionnel où « *tu es pris, tu ne peux pas quitter la salle, tu n'es pas libre de partir si tu n'aimes pas*¹⁰⁶ », dans la rue le spectateur n'est pas assigné à résidence. Il est libre de passer son chemin si le spectacle ne lui plaît pas et de ce fait « *il faut que le spectacle arrive à être prenant sans être racoleur* », pour reprendre les mots de Sylvain Marotte, un réalisateur québécois, pour qui « *la réaction du public était très importante* » lorsqu'il a tourné en 2003 une série de reportages sur les arts de la rue¹⁰⁷. Ce qui l'a le plus fasciné « *c'est de voir à quel point un passant devient public très rapidement et comment un public devient passant aussi rapidement, selon que le spectacle est bon ou mauvais* ».

Le public est parti prenant de la mécanique du spectacle : les arts de la rue ont depuis longtemps et de manière très ingénieuse associé la participation du public au déroulement du spectacle. Le spectateur peut par exemple devenir comédien. C'est le cas dans le spectacle *Escadron Volant* de la compagnie canadienne *Corpus*, où une personne du public est invitée à venir jouer le rôle d'un avion de l'escadron devant plusieurs centaines de spectateurs, au même titre que les comédiens. Le spectateur peut également devenir témoin, dans *La place du marché - la librairie*, de la compagnie française *Trio Mineur*, le public se retrouve devant une scène de dispute entre un père et son fils dans une librairie, sans savoir vraiment si on est dans la fiction ou la réalité. Le spectateur peut aussi participer à la mise en place du spectacle, c'est le cas dans *Le Secret d'Adélaïde* de la compagnie québécoise *La Tête de Pioche*, où le public manipule des éléments du décor, participe aux effets spéciaux et finit par être floué lorsqu'un faux spectateur entre en scène.

Les exemples sont nombreux et on pourrait en livrer une quantité impressionnante, mais ce qui est important, c'est que « *cette implication n'est pas gratuite : elle a une force de signification*¹⁰⁸ ». Serge Chaumier relève huit catégories de spectateurs qui répondent chacune à des caractéristiques bien spécifiques. Le propos ici n'est pas de reprendre ce qui a été très bien fait par d'autres¹⁰⁹, mais de montrer à quel point les relations au public peuvent être variées, innovantes et changeantes suivant les propositions.

De ce fait les artistes sont habitués à l'imprévu et doivent sans cesse être réactifs à ce qui se passe dans le public. Même si on a affaire souvent à des spectacles bien rôdés, joués par des comédiens professionnels, il n'en reste pas moins que tout peut basculer car les règles ne sont pas les mêmes qu'en salle où le public est relativement bien policé et discipliné. Lorsque je rencontre Mathieu Riel de la compagnie québécoise *NomadUrbains* il me fait part de cet état de fait: « *Ce que je reproche parfois au théâtre classique c'est qu'un personnage de scène si tu le mets dans une situation autre, il ne sait pas comment réagir, car il n'a plus son texte, il n'a plus sa ligne émotive, etc. Quand tu es un personnage qui est dans l'improvisation tu dois réagir à n'importe quelle situation donc*

¹⁰⁵ Vilar Jean. *De la tradition théâtrale*. Éditions Gallimard, 1966. (Idées nrf).

¹⁰⁶ Pierre Allard, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) – 27 avril 2010.

¹⁰⁷ Voir dans les annexes l'entretien avec Sylvain Marotte – Réalisateur d'une série de documentaires intitulée *Les fous de la rue* (2004) – 25 février 2010.

¹⁰⁸ Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). « Acteur malgré lui », p. 98.

¹⁰⁹ Ibid. Voir le chapitre « Acteur malgré lui ».

tu es obligé d'avoir un passé, un vécu et une façon d'être complètement ouverte. Du coup ça devient très relationnel avec les gens et ça, c'est extrêmement intéressant¹¹⁰ ». Cela montre bien qu'une toute autre approche au public a cours dans les arts de la rue, en opposition à la salle où il existe une barrière symbolique palpable entre la scène et le public.

Indépendamment qu'elles aient lieu « dans » ou « hors » les murs, il existe des réactions fortes à certaines propositions artistiques. Quand Maguy Marin, par exemple, se fait briser un doigt par un spectateur furieux lors de la première d'*Umwelt* à Lyon¹¹¹, la tension est plus que palpable. Bien que les arts de la rue réinventent de nouvelles façons d'interagir avec le public, ils n'ont pas l'exclusivité de l'échange et de l'interaction, on pourrait même dire que certaines propositions dans les arts de la rue, pour rejoindre une vaste audience et plaire au plus grand nombre, se privent de l'exigence artistique que d'autres revendiquent comme condition à la création en espace public.

5.2) Économie et gratuité dans les arts de la rue

Au début les artistes de rue fonctionnaient au chapeau et dépendaient donc de la générosité de leur auditoire pour survivre, car il va de soi qu'il demeurerait bien difficile de pouvoir en vivre correctement. Petit à petit, les arts de la rue se sont constitués comme pratique culturelle à part entière, réclamant d'être considérés par les institutions, et donc par le ministère de la Culture qui a mis en place des dispositifs d'aide depuis l'année 1993. En 2001 ces subventions atteignaient 2,4 M€ et entre 2002 et 2005, l'État a augmenté sa part d'aide aux compagnies de 43 % et celle accordée aux lieux de fabrique de 78 %, ce qui est considérable. En 2005, à la demande de la profession, le Ministère de la Culture a initié le *Temps des arts de la rue*, sorte de temps fort dédié aux arts de la rue, qui a permis d'augmenter en trois ans les apports de l'État de plus de 50 %. Cela aura également permis de mobiliser les Régions qui ont suivi le mouvement. Aujourd'hui la somme accordée par l'État aux arts de la rue est de 9,9M€ ce qui représente 1,6% du budget total investi dans le spectacle vivant pour environ un millier de compagnies¹¹². Pedro Garcia, directeur du festival Chalon dans la rue, persiste comme beaucoup d'autres « à considérer comme une dépense vertueuse celle qui consiste à accompagner les créateurs travaillant dans l'espace public¹¹³ ».

Une des spécificités des arts de la rue réside dans le fait que les spectacles qui ont lieu sur le domaine public sont gratuits pour le public, ce qui de fait est non discriminant financièrement, et ce qui permet d'évacuer toute notion de valeur marchande à l'art. Jean-Louis Sagot-Duvaurox qui a réalisé une étude sur la gratuité des arts de la rue pour Lieux Publics en 2003-2004 explique qu'« au départ, la gratuité est consubstantielle à un acte artistique qui se revendique comme politique, à des spectacles qui sont aussi des manifestes par rapport au théâtre en salle et par rapport à l'espace public », mais que par la suite « l'urgence de la gratuité paraît moins nette¹¹⁴ ». Depuis les années 2000,

¹¹⁰ Voir dans les annexes l'entretien avec Mathieu Riel, codirecteur artistique de la compagnie de théâtre de rue NomadUrbains – 26 mars 2010.

¹¹¹ Première du 30 novembre 2004 au Toboggan à Décines dans la banlieue de Lyon.

¹¹² Source : HorsLesMurs. *Le Goliath 2008-2010 - L'annuaire des professionnels de la création hors les murs*. HorsLesMurs, 2008. 640 p.

¹¹³ Cité par Libération dans son article intitulé *Du cabaret barré à Chalon* paru dans le numéro du samedi 24 et du dimanche 25 juillet 2010.

¹¹⁴ Gonon Anne [et al.]. *La relation au public dans les Arts de la rue*. L'Entretiens, 2007. 144 p. (Carnets de rue). « La

différents festivals comme le *Festival International de Théâtre de rue d'Aurillac*¹¹⁵ ou *Chalon dans la rue*¹¹⁶ proposent des spectacles qui ont lieu dans des théâtres, des salles des fêtes ou encore des stades et dont l'accès est payant, ce qui n'empêche pas le public d'être au rendez-vous, bien au contraire, mais cela renvoie à une autre conception de l'acte artistique.

Un parallèle peut-être aisément fait avec le mouvement des free-parties dont nous avons parlé précédemment : fêtes techno, à l'origine libres et gratuites (plus précisément sur donation c'est à dire que le public est libre de donner ce qu'il veut à l'entrée), qui a vu se multiplier le nombre de rave-parties en son sein, fêtes techno plus normalisées dont l'entrée est payante. Un débat anime toujours les partisans de la gratuité à ceux qui pensent qu'une structuration du mouvement n'est pas possible sans une économie stable. Mais c'est bien souvent l'esprit même de la fête qui est touché, car le fait de faire payer l'entrée développe dans le public un sentiment de consommation qui le déresponsabilise et modifie indubitablement son rapport à l'art, en l'occurrence la musique techno et tout ce qui s'y greffe. De plus les artistes qui font le choix de se produire à l'occasion des free-parties sont libres de proposer ce qu'ils souhaitent, sans aucun compte à rendre ou presque, puisque le retour sur investissement de la part d'un éventuel programmateur / acheteur de spectacle n'a pas cours. On constate qu'il existe, de part la créativité qui a cours, une scène « free » et une scène « rave ».

Actuellement, il est interdit de mettre en place une billetterie payante pour autoriser l'accès à un spectacle qui a lieu sur le domaine public. « *Le principe d'aller et venir et l'institution du droit de péage ne sont à priori pas contradictoires, mais toutes les propositions visant à instaurer un tel système pour les arts de la rue n'ont pas abouti*¹¹⁷ ». La gratuité permet que puissent se rencontrer les citoyens librement et il serait dangereux pour l'espace public qu'il en soit autrement car peu d'espaces partagés subsistent. De plus ce qui pourrait être autorisé pour les arts de la rue, justifié par le fait qu'on a affaire à un secteur bien fragile économiquement, pourrait être ensuite revendiqué par d'autres. Pour Éric Baron, avocat à la cour qui collabore régulièrement avec l'Observatoire des politiques culturelles à Grenoble et qui a travaillé avec Lieux publics sur la question de la gratuité des arts de la rue, « *si nous instaurons des droits de péage, l'usage de tous va devenir l'agrégation des usages particuliers*¹¹⁸ ».

Cependant, selon Jean-Louis Sagot-Duvaurox « *cette gratuité ne doit pas être considérée comme un moyen d'attirer du public supplémentaire* ». Il justifie son propos en expliquant que le secteur marchand utilise déjà la gratuité pour attirer l'acheteur « *comme d'un asticot sur l'hameçon* ». Alors que « *l'éventuelle gratuité de l'art doit être [...] référée à la nature même de l'acte artistique*¹¹⁹ », ce qui signifie que la gratuité qui sort les arts de la rue d'un système de valeur marchande, doit être vécue comme un acte porteur

gratuité dans les arts de la rue », p. 53.

¹¹⁵ Le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, créé en 1986 par Michel Crespin et dirigé depuis 1994 par Jean-Marie Songy a lieu chaque année pendant l'été, il propose des spectacles payants en plus des spectacles gratuits, entre 10€ et 18€ la place pour l'édition 2010 (source : programme officiel du festival).

¹¹⁶ Le festival Chalon dans la rue, créé en 1987 et dirigé par Pedro Garcia, a lieu chaque année dans le centre de Chalon-sur-Saône, il propose des spectacles payants en plus des spectacles gratuits, entre 2€ et 5€ la place pour l'édition 2010 en fonction des spectacles (source : site internet officiel du festival).

¹¹⁷ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs - Lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier, Paris. 1^{ère} table ronde : L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ?

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Gonon Anne [et al.]. *La relation au public dans les Arts de la rue*. L'Entretemps, 2007. 144 p. (Carnets de rue). « La gratuité dans les arts de la rue », p. 54.

de sens et éminemment politique ; pas de calcul d'intérêt ou de prétention à ramener un plus large auditoire sous prétexte que c'est gratuit, la gratuité doit avant tout permettre de transformer le rapport à l'œuvre, ce que l'argent interdit parfois.

Mais si les spectacles sont gratuits, il n'en reste pas moins que les artistes eux ne jouent pas gratuitement. Pour Chantale Jean régisseuse générale du *Festival de théâtre de rue de Lachine*, « les arts de la rue c'est comme un « no man's land », ça ne rentre dans aucune catégorie [...], mais la gratuité ça se paye¹²⁰ ». Tout cela a effectivement un coût et les moyens manquent, ce qui entraîne de nombreuses compagnies dans une précarité qui les empêche de se structurer et de créer dans de bonnes conditions. Le statut d'intermittent du spectacle est essentiel et permet de faire des choses remarquables en France, dans un contexte où les arts de la rue s'essouffent un peu partout en Europe. Lors des crises à répétition qui ont débuté en 2003 par rapport aux réformes des annexes 8 et 10 de l'assurance chômage, on a constaté que les artistes de rue étaient très mobilisés, cela a d'ailleurs fait des vagues à l'occasion des différentes grandes messes de l'été comme à Avignon, Chalon ou Aurillac.

On remarque que les collectivités locales sont les premières acheteuses de spectacles de rue. Toutes les occasions sont bonnes et les arts de la rue ne s'inscrivent pas uniquement dans le contexte des festivals, bien que ceux-ci représentent une part largement majoritaire dans la diffusion des spectacles. La compagnie *Oposito* par exemple, était invitée en janvier dernier par la municipalité de Bobigny à produire son spectacle *Transhumance* (renommé pour l'occasion *Transhumix* puisque d'autres artistes s'étaient ajoutés à la création) à l'occasion des vœux du maire¹²¹. Les exemples de la sorte sont nombreux et montrent bien le réel engouement qui existe pour ces formes d'arts populaires et rassembleuses dans l'espace public.. Les élus insistent néanmoins sur le fait que les arts de la rue ne sont pas gratuits mais payés par les impôts, pour rappeler que « gratuit » ne rime pas avec « sans valeur ». Ces spectacles parfois monumentaux qui évidemment coûtent chers aux collectivités ne sont pas néanmoins au goût de tous, lors de la soirée *Transhumix* énoncée au dessus, il n'était pas rare de percevoir un certain désarroi dans le public qui finit par se demander si dans des municipalités désargentées où le chômage frappe, cet argent public ne pourrait pas servir à autre chose. Quand les problèmes sociaux font rage c'est alors sur la culture qu'on commence à rognier...

5.3) Les arts de la rue dans la politique de la ville

La politique de la ville est née en 1976 et représente un ensemble de dispositifs mis en place par l'État afin de revaloriser certains quartiers urbains dit « sensibles », car victimes du chômage, de l'exclusion, de la pauvreté et parfois en pleine désuétude. La politique de la ville vise à recréer du lien social dans des zones trop longtemps délaissées, à rénover l'espace urbain, à améliorer la qualité de vie des habitants en recréant de l'activité qui fait défaut et à réduire les inégalités sociales entre territoires. Pour se donner des moyens à la hauteur de ses ambitions, l'État a mis en place des partenariats avec les collectivités locales et oblige les différents ministères à travailler ensemble afin de développer des actions, notamment dans le domaine de l'action sociale et de l'urbanisme.

¹²⁰ Voir dans les annexes l'entretien avec Chantale Jean, régisseuse générale du festival de théâtre de rue de Lachine, du 17 février 2010.

¹²¹ Le 9 janvier 2010 sur le parvis de l'hôtel de ville de Bobigny dans le 93.

Gilles Detilleux, du département Mission pour le développement des publics de la Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du ministère de la culture, explique lors d'un colloque organisé par Hors Les Murs le 15 décembre 2009 à Marseille et intitulé « Les arts de la rue et les arts du cirque dans la politique de la ville » que « *les questions liées à la politique de la ville font partie intégrante des missions fondatrices et historiques du ministère de la culture et de la communication*¹²² ». L'idée qui a présidé, dans l'incorporation de la culture dans la politique de la ville, était de ne pas distinguer et de ne pas favoriser une culture spécifiquement à destination des quartiers sensibles, mais bien de laisser la parole à tous les artistes qui souhaitent s'investir par ce biais, quelque soient leurs spécificités. Gilles Detilleux explique que si le ministère de la culture a cinquante ans et que si la politique de la ville en a trente d'un point de vue institutionnel, « *la première circulaire interministérielle qui fixe des champs d'intervention communs entre la politique de la ville et le ministère de la culture date de 1998 et met en place les volets culturels des Contrats de ville*¹²³ », ce qui est en fait relativement récent.

Après cette petite mise en contexte nous n'allons pas revenir sur cette bonne dizaine d'années de collaboration du ministère de la culture dans la politique de la ville, mais nous allons plutôt essayer de comprendre en quoi les arts de la rue peuvent avoir un rôle à jouer là-dedans, et quels sont les questions et les présupposés que cela engendre.

Le but avoué de la politique de la ville est de renforcer la cohésion sociale tant convoitée par les pouvoirs publics, qui consiste en grande partie à l'agrégation des individus de toutes conditions confondues vers des intérêts communs, ce qui fait ainsi coexister les inégalités présentes dans la société et ce qui a pour effet de détourner les classes les plus défavorisées de la révolte (rôle de pacification et de contrôle social en quelque sorte). Stefan Bonnard directeur artistique de la compagnie villeurbanaise *KompleXKapharnaïM* créée en 1995 explique que c'est pour cela que les artistes sont « *très frileux avec ce terme de « cohésion sociale », utilisé à outrance au quotidien par les médias, et derrière lequel on entend davantage « normalisation » et « assimilation », que richesse des cultures partagées*¹²⁴ ». Car si la cohésion sociale permet de mieux vivre ensemble et d'apaiser les tensions, il n'en reste pas moins que la place de l'artiste dans ce processus n'est pas très claire.

Les artistes doivent-ils être artisans de cette cohésion sociale ? La politique de la ville et le ministère de la culture, à travers sa dynamique Espoir banlieues – lancée sur un plan triennal 2009-2011 qui a été adopté lors du Conseil interministériel des villes de juin 2008 – tend à sous-entendre que oui. Mais en quoi les artistes intervenant dans l'espace public sont-ils susceptibles de favoriser un meilleur vivre ensemble dans la ville ? Davantage que comme vecteur de cohésion sociale, l'enjeu de la reconnaissance de la présence de l'artiste dans la cité comme facteur de questionnement, d'interrogation du vivre ensemble serait à mettre en avant.

Ce qui est certain c'est que le secteur des arts de la rue se trouve en première ligne lorsqu'il s'agit d'intervenir dans les quartiers. Si dans certains cas cela peut s'apparenter à une façon de venir chercher quelques moyens supplémentaires, gageons sur le fait que la

¹²² Compte-rendu rédigé par Julie Moreira-Miguel – rencontre professionnelle HorsLesMurs intitulée *Les arts de la rue et les arts du cirque dans la politique de la ville* qui a eu lieu à Marseille le 15 décembre 2009. 30 p. *Projets culturels et politique de la ville*, p. 4.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid, Table ronde n° 1 : Artistes de l'espace public, artisans de la cohésion sociale ? p. 11.

proximité des arts de la rue avec la ville, l'urbanité et bien entendu le « public-population », pour reprendre l'expression de Michel Crespin, y est pour beaucoup.

Les arts de la rue offrent la possibilité de casser les codes de la culture dite « élitiste », parfois rejetée dans certains quartiers par les habitants qui ne la comprennent pas et pour cause, ils ont l'impression, souvent à juste titre, qu'elle ne leur est pas destinée. Quand la machine à exclure stigmatise des groupes de population, la défiance s'installe à l'encontre de tout ce qui représente les stigmates d'une culture légitime qui n'est pas la leur. La diversité artistique que permettent les arts de la rue et le fait que des projets puissent redonner la parole aux habitants, forment autant d'atouts pour un secteur qui s'est toujours revendiqué proche du peuple. Le seul bémol pour la machine à fabriquer de la cohésion sociale, incarnée par la politique de la ville, est que le côté subversif et revendicatif qui a longtemps été de mise dans les arts de la rue, fait que les artistes ont tendance à se méfier de l'institution. Certains ne voudraient pas paraître comme étant les rouages d'une mécanique gouvernementale qu'ils ne cautionnent pas toujours et qui en tous cas ne les représente pas.

Si les projets culturels, et notamment dans l'espace public, qui ont lieu dans le cadre de la politique de la ville peuvent avoir un effet bénéfique pour les territoires sur lesquels ils prennent place, l'un des problèmes qui se pose est celui de l'inscription dans la durée. Alors que des moyens sont mobilisés ponctuellement pour que des artistes puissent investir l'espace public et infuser un quartier donné par l'art, que reste-t-il après ? comment laisser trace ? L'une des solutions est d'associer les structures présentes sur le territoire quand il y en a, mais alors dans ce cas comment ajouter du sang neuf et créer de l'interaction entre éléments étrangers au quartier et habitants ?

Le dernière problématique qui se pose est celle de « *l'invention de modalités d'évaluation pertinentes et sensibles qui s'attaquent de manière intelligente à la mesure de l'impact symbolique*¹²⁵ ». En d'autres termes comment fait-on pour évaluer le travail qui a été mis en place et peut-on parler de résultat alors même qu'il s'agit dans de nombreux cas de propositions artistiques ? Stefan Bonnard va même jusqu'à dire qu'il n'a pas envie de savoir quels sont les impacts de son travail. « *Je sais ce que je fais quand j'interviens, je sais dans quelle relation on est avec les gens, je sais ce qui se passe parce que je le vis de manière corporelle et physique. Je sais où j'en suis et je n'ai aucun problème de conscience par rapport à ça. Cela dit, je ne me pose pas la question de savoir ce qui se passe une fois que je suis parti*¹²⁶ ». Cette réflexion, qui ne remet pas en cause pour autant l'idée que l'on puisse évaluer la portée de l'action réalisée, tend à souligner que cela ne rentrerait pas dans le rôle et la démarche de l'artiste. L'artiste est là pour proposer quelque chose, travailler sur un territoire donné, mais la suite ne relève plus de son ressort.

¹²⁵ Ibid. p. 17.

¹²⁶ Ibid. p. 14.

Chapitre 6 : Les arts de la rue au Québec, un secteur en pleine structuration

« Il apparaît nettement que les arts de la rue occupent peu à peu un espace qui gagne en popularité auprès des créateurs comme du public. Ce secteur d'activité artistique pourrait connaître de grands développements dans un proche avenir si certains handicaps propres à la réalité canadienne sont surmontés. »

Richard Joël. *Panorama des arts de la rue au Canada de 1968 à 2006*. 2006. 15 p.

6.1) Contexte géographique, politique et culturel du Québec, focus sur la ville de Montréal

Attention à ne pas confondre le statut du Canada avec celui du Québec qui est une province francophone située à l'est du deuxième pays le plus grand du monde et qui possède une certaine indépendance politique lui permettant de conserver une identité propre. La superficie du Québec équivaut à un peu moins de trois fois celle de la France pour seulement 8 millions d'habitants – dont 80% de francophones – ce qui est moins que la population de la Belgique. Soulignons que ces 6,5 millions de francophones sont « encerclés » par une population d'anglophones et que la préservation de cette culture qui leur est chère est une lutte de chaque instant. Le Québec est donc un grand territoire largement boisé et peu peuplé, en partie à cause du climat dur qui y règne durant presque la moitié de l'année avec une période d'enneigement longue. La capitale de la province de Québec est la ville de Québec, qui malgré son statut de capitale administrative, reste largement moins dynamique et peuplée, avec ses 600 000 habitants, agglomération comprise, que la ville de Montréal considérée comme la métropole culturelle par excellence et dont l'agglomération avoisine les 3,5 millions d'habitants.

Le Québec est une terre accueillante qui offre aux nouveaux arrivants une possibilité d'intégration importante. Bien moins attachée aux diplômes et à l'apparence (dont l'origine et le genre), la société privilégie plutôt les compétences et la motivation, notamment pour trouver un emploi, ce qui est une avancée considérable en comparaison à un pays comme la France qui est très loin de cette ouverture. Il faut dire que le Québec bénéficie d'une démographie très faible et est de ce fait en perpétuelle recherche de compétences pour exister et préserver la francophonie. On peut d'ailleurs parfois voir dans les journaux français des annonces incitant à venir s'installer au Québec tant les besoins sont grands.

L'histoire de ce peuple est très récente et la ville de Québec fêtait le 400^{ème} anniversaire de sa fondation en 2008. De ce fait les québécois souffrent d'une réelle crise identitaire et culturelle qui les poursuit aujourd'hui encore. Le problème avec les populations autochtones, largement stigmatisées, n'a toujours pas été réglé de manière satisfaisante et peu sont les personnalités dans la société civile qui dénoncent ce fait publiquement, notamment les artistes. Cette crise identitaire profondément ancrée touche de nombreux québécois, qui se raccrochent farouchement à une langue française qu'ils défendent par dessus tout, sans doute pour se rapprocher de leurs racines, dans un pays bâti à l'origine sur des sables mouvants.

La ville de Québec pourrait être décrite, en comparaison à Montréal, comme une petite ville touristique, au charme certain, très calme avec son lot de fonctionnaires qui y

sont installés pour administrer la province. La vie culturelle n'est pas très importante en dehors de l'aspect patrimonial et si l'on devait demander à un québécois un événement culturel d'importance on nous répondrait à coup sûr « le *Festival International d'été de Québec*¹²⁷ », qui possède un volet « arts de la rue » au sein de sa programmation presque exclusivement composée de concerts.

Si l'on devait par contre demander à un québécois de nous citer un événement culturel marquant à Montréal, il n'aurait que l'embarras du choix tant l'offre culturelle est riche, diversifiée et importante. Lorsqu'arrive l'été au mois de juin, c'est un enchaînement ininterrompu de festivals, souvent gratuits, qui se succèdent, donnant à la mégapole tout son dynamisme et son attrait : *Francofolies de Montréal*, *Mutek*, *Festival International de Jazz de Montréal*¹²⁸, *Juste pour Rire*¹²⁹, *Montréal Complètement Cirque*¹³⁰, les *Nuits d'Afrique*, le *MEG*... La liste est longue et reflète une réelle volonté d'inscrire Montréal comme étant une ville incontournable d'Amérique du nord, à l'instar de New York aux Etats-Unis qui continue cependant à dicter le tempo.

Le symbole de cet engagement fort de la ville de Montréal dans la culture est sans doute la rénovation complète de la Place des Arts¹³¹ – dont les travaux extérieurs ont été achevés il y a peu – qui a été pensée et équipée spécialement pour accueillir des événements d'importance en plein centre-ville. Désormais appelée la Place des Festivals, c'est en quelque sorte une immense salle de spectacles à ciel ouvert qui se dresse pour la durée de l'été et où se succèdent d'énormes festivals à vocation internationale (les « Francos », le « Jazz », *Juste pour Rire*, etc.). Mais cette volonté de tout concentrer à un endroit précis dans un quartier largement dépeuplé car abritant de nombreux commerces et bureaux, favorisant ainsi le développement d'une culture de masse bien contrôlée, en dit long sur la manière dont la municipalité et ses urbanistes conçoivent et modèlent un espace public qui a perdu de son sens. La ville en ordre de marche est mise de côté au profit d'une société du spectacle, où le divertissement du peuple est roi au sein de ces grandes messes à la consommation (de spectacles, de friandises, de boissons, d'objets de merchandising, etc.). Dans ce contexte, difficile de ne pas tendre vers une aseptisation de ce qui est donné à voir au spectateur, difficile de savoir qu'elle est la marge de manœuvre réelle du programmeur.

Montréal abrite également une multitude de lieux culturels en tous genres : cinémas, théâtres, salles de concerts, cafés-concerts, musées, galeries, etc. Il serait dangereux de tenter de faire un inventaire des plus complets tant le risque d'en oublier serait fort. Cependant la ville est immense (l'équivalent de plus de quatre fois la ville de Paris) et les équipements culturels sont largement concentrés dans une zone assez restreinte autour du centre-ville. On pourrait même parler de « désert culturel » si l'on devait qualifier certains quartiers excentrés de l'île de Montréal. La ville de Montréal investit des sommes considérables dans la culture, mais comme l'offre est très importante, les demandes de soutien financier le sont aussi. La ville, tout comme les différents

¹²⁷ Le Festival International d'été de Québec est un événement annuel majeur institué en 1968 par un groupe d'artistes et de gens d'affaires de la ville de Québec afin de mettre en valeur le potentiel artistique, économique et touristique de la région. Il comporte un volet arts de la rue.

¹²⁸ Le Festival International de Jazz de Montréal (abrégé en FIJM) est un festival de jazz qui se déroule annuellement à Montréal depuis 1979. Il est le plus important festival du genre sur la planète et comporte un volet arts de la rue.

¹²⁹ Le festival *Juste pour rire*, créé en 1983, est un festival d'humour qui a lieu chaque année à Montréal au Québec, il comporte un volet arts de la rue. Il s'agit du plus gros événement du genre sur la planète.

¹³⁰ Le festival *Montréal Complètement Cirque* est un important festival de cirque à Montréal dont la première édition a eu lieu en 2010, il propose des créations en espace public.

¹³¹ La Place des Arts est le plus vaste complexe culturel et artistique au Québec et au Canada. Située au centre-ville de Montréal, la Place des Arts compte cinq salles dont la salle Wilfrid Pelletier, qui, avec ses 3000 sièges, est la plus grande salle polyvalente au pays, et le Théâtre Maisonneuve.

institutions habilitées à subventionner des projets culturels, doivent faire des choix, qui bien que souvent critiquables car largement tournés vers le spectaculaire et le divertissement, n'en restent pas moins difficiles.

Certains secteurs, c'est le cas des arts de la rue, sont largement laissés à l'abandon et certaines compagnies, équipements ou événements se retrouvent dans une précarité inquiétante alors que d'autres sont dans une abondance confortable et dérangement. Le problème est complexe mais résulte uniquement de choix politiques qui malheureusement, traduisent une quasi absence de politique culturelle basée sur autre chose que celle du chiffre. Il est évident que certains événements qui bénéficient d'un soutien considérable, ne sont soutenus uniquement que pour la masse de touristes qu'ils attirent et pour leur réussite commerciale indéniable. En dépit de la pauvreté des productions artistiques présentées et du manque flagrant de direction artistique. On a parfois affaire à de grands « fourre-tout » où tout est bon du moment que cela divertit la masse et comme ces événements ont souvent lieu dans l'espace public, l'image de la culture et notamment de la création en espace public est parfois dégradée. Comme le souligne Chantale Jean, régisseur général du *Festival de théâtre de rue de Lachine* « on est beaucoup dans une culture du rire, il faut que ça soit drôle. On ne veut pas réfléchir, on veut que ça soit drôle¹³² ».

De ce fait les structures culturelles font appel aux entreprises privées pour financer leurs projets et ce bien plus qu'en France, qui reste une exception en la matière, malgré que cela tende à se développer. Ces entreprises associées deviennent commanditaires des événements et négocient de la visibilité en échange d'argent ou de services. D'immenses panneaux à leur effigie viennent habiller les scènes des festivals qui leur donnent le nom des différents commanditaires. Les spectateurs se retrouvent inondés de publicités si bien qu'ils intériorisent le nom des marques sans même y faire attention, on retiendra parfois plus le nom de la scène que celui de l'artiste qui s'y est produit. Une célèbre entreprise de télécommunication québécoise, par exemple, a pris à sa charge les coûts financiers du spectacle *Méphistomania* de la compagnie française *Friches Théâtre Urbain* lors de l'édition 2010 du *Festival de théâtre de rue de Lachine*¹³³, aussi elle figurait en bonne page sur le programme de l'événement, avec un mot du président de la société en question en page quatre. Pour la petite histoire, le célèbre groupe de rock alternatif français *Bérurier Noirs* avait exigé lors de son passage au *Festival International d'été de Québec* en 2004¹³⁴, que soient masqués tous les noms des commanditaires visibles depuis la scène sous peine de ne pas jouer. Cette condition avait été respectée malgré les négociations qu'on imagine tendues entre les différents partenaires financiers de l'événement et les organisateurs.

Quant aux arts de la rue qui nous occupent ici, il est aisé de se rendre compte que les choses sont bien moins faciles pour les artistes québécois qu'elles ne le sont pour les artistes français. Outre le manque de reconnaissance et de prise en considération dont souffre le secteur – situation qui ne pourra aller qu'en s'améliorant – mais nous en reparlerons par la suite, c'est l'absence de statut de l'artiste qui freine la création en espace public. En travaillant à l'étranger on se rend rapidement compte que le statut d'intermittent du spectacle, qui est une exception française, permet des choses difficilement transposables à l'étranger. Pour sylvain Marotte, réalisateur québécois d'une série de documentaires sur les arts de la rue en France, « le théâtre de rue est difficile ici à développer, tout simplement parce qu'il n'y a pas de statut d'artiste reconnu. Les gens ne

¹³² Voir dans les annexes l'entretien avec Chantale Jean, régisseur général du festival de théâtre de rue de Lachine, du 17 février 2010.

¹³³ La troisième édition du Festival de théâtre de rue de Lachine s'est déroulée du 24 au 26 juin 2010 dans l'arrondissement de Lachine à Montréal. Voir chapitre 6.4) L'exemple du festival de Théâtre de Rue de Lachine.

¹³⁴ Concert du 11 juillet 2004 sur la plaine d'Abraham à Québec, entrée 12\$.

peuvent pas travailler en création et être payés en même temps. La survie des compagnies est très difficile puisqu'ils ne touchent de l'argent pratiquement qu'avec leurs représentations¹³⁵ ». Ce constat soulève une vraie problématique auquel sont confrontées toutes les compagnies de rue : à savoir comment financer à la fois les frais de structures diverses (notamment l'administratif) et de nouvelles créations de qualité avec si peu d'aide de la part des pouvoirs publics.

6.2) La compagnie Toxique Trottoir et son festival La rue Kitétonne

La compagnie montréalaise Toxique Trottoir se présente elle-même comme une « compagnie de femmes puisqu'elle répond depuis 2003 aux désirs de trois créatrices/comédiennes, Muriel de Zangroniz, Dominique Marier et Marie-Hélène Côté¹³⁶ ». Ces trois comédiennes, qui ont toutes les trois étudié en théâtre à l'UQAM – Université du Québec à Montréal –, ont décidé après diverses expériences dans le monde du théâtre en salle de monter une compagnie de théâtre de rue afin d'investir « l'espace public pour y créer des spectacles et des interventions festives qui rassemblent les citoyens au cœur d'aventures collectives ».

La compagnie a créé au cours de ses sept années d'existence différents spectacles dont la plupart continuent d'être diffusés. La première création intitulée *La famille Botero* (2004), où « c'est le gros qui est beau », est une déambulation pour quatre comédiens qui forment une famille composée d'un père, d'une mère et de leurs deux enfants. Tous les personnages sont inspirés de l'univers du peintre colombien Fernando Botero réputé pour ses personnages aux formes rondes et voluptueuses.

En 2005, elles créent *Les Poupées*, spectacle déambulatoire avec fixe, qu'elles présentent comme un « miracle de la génétique et de la transformation extrême ». Inspiré par la folie de la perfection du corps, de la jeunesse éternelle, ce spectacle dénonce de façon extravagante et surprenante cette drôle de relation que les femmes entretiennent avec elles-mêmes. La compagnie devrait entrer en création courant 2011 pour revisiter ce spectacle afin d'arriver à une forme plus aboutie. La nouvelle version sera en tournée l'été prochain.

En 2006 le spectacle intitulé *La Grosse* voit le jour et plonge le spectateur « dans l'univers cauchemardesque des régimes extrêmes façon télé réalité ». Cette création, à l'heure où les médias donnent une image uniformisée de la femme en dictant ce qui est beau, pose de réelles questions en matière d'obsession de la beauté et peine à se diffuser de part son côté subversif. *La Grosse* a de ce fait très peu tourné malgré les questions essentielles qu'il soulève, la société du spectacle québécoise privilégiant trop souvent le divertissement à des créations plus exigeantes.

En 2007, c'est au tour des *Esthéticiennes de l'âme* de voir le jour, spectacle humoristique qui interroge le bonheur et met en scène trois esthéticiennes qui ont décidé de s'attaquer à la beauté intérieure des gens en offrant des soins express pour tous.

En 2008, à l'occasion du 400^{ème} anniversaire de la fondation de la ville de Québec, la compagnie est amenée à produire trois nouveaux spectacles. *Le musée des vieux animaux québécois*, spectacle sous chapiteau recréant l'univers d'un musée et mettant en scène une guide d'un genre un peu particulier, le gardien et une fausse spectatrice, voit

¹³⁵ Voir dans les annexes l'entretien avec Sylvain Marotte – Réalisateur d'une série de documentaires intitulée *Les fous de la rue* (2004) – 25 février 2010.

¹³⁶ Extrait de la présentation de la compagnie qui est consultable sur le site internet www.toxiquetrottoir.com.

ainsi le jour. Ce spectacle est une réflexion délirante sur l'identité québécoise « *qui met à jour nos instincts grégaires et nos peurs de l'autre* ». Le second spectacle intitulé *Tête de Clone*, performance sensée questionner l'uniformisation autour des citoyens « spect-acteurs », ne sera joué qu'à cette occasion. Enfin *Les Krass*, « *fantaisie animale et bouffonne* », met en scène trois animaux étranges et inconnus qui investissent le territoire urbain et questionnent la société sur sa relation avec l'inconnu.

En 2009 naît le concept des *Étranges Madames*, spectacle encore en cours d'élaboration qui redonne vie aux personnages mythiques des « freak show¹³⁷ » et qui nous ramène à la notion d'étrangeté et de célébration de la différence. « *Les Étranges Madames appartiennent à un monde chaotique fait de sables mouvants, de bruits et de nuits noires. Avec elles, c'est toute l'ambiance des vieux cirques et de la fête foraine qui ressurgit du passé. Ces Monstres de foire nous invitent à nous interroger sur les paradoxes de l'humanité car le monstre a aussi la faculté d'être dangereusement humain¹³⁸* ».

La compagnie s'est produite à l'occasion de nombreux événements et festivals, principalement au Canada, comme par exemple le *Festival international d'été de Québec*, le *Festival International de Jazz de Montréal* ou le festival *Juste pour Rire*, pour ne citer que les plus connus. Cependant, malgré ces possibilités de diffusion et les différentes créations qu'elle propose, la compagnie peine à faire reconnaître sa pratique qui est souvent associée à de la simple animation de rue. Les spectacles programmés à l'occasion de festivals le sont le plus souvent entre deux « vrais spectacles », ce qui induit frustration et alimente un cercle vicieux dont il est difficile de se sortir : d'un côté la compagnie aimerait sortir de l'animation en créant d'autres spectacles à teneur plus personnelle avec un vrai message, d'un autre côté quand elle propose quelque chose de plus subversif elle ne parvient pas à se diffuser.

Ce constat de non reconnaissance des arts de la rue comme pratique à part entière a amené la compagnie, en concertation avec ses pairs, à participer à la création du jeune Regroupement des Arts de Rue du Québec qui a vu le jour en mars 2009¹³⁹. L'une des trois comédiennes de la compagnie fait partie du conseil d'administration et pilote certaines activités du regroupement en fonction des projets en cours. Toxique Trottoir s'investit beaucoup dans ce regroupement donc l'existence est essentielle à leurs yeux et ce malgré le travail important que cela implique.

En plus de la création et de la diffusion de ses spectacles, la compagnie a mis en place différents projets culturels avec des organismes publics ou communautaires. Elle a travaillé notamment avec le Carrefour Communautaire de Rosemont l'Entre-Gens¹⁴⁰ – dans le quartier de Rosemont – La Petite-Patrie à Montréal où Toxique Trottoir est installée – pour l'organisation de la première édition de *Jubilarium*, une grande fête de quartier fellinienne où près de 1500 spectateurs sont venus assister à des spectacles de rue, souvent pour la première fois.

Forte de ses diverses expériences en tant qu'organisateur et motivée par le constat qu'il n'existe que très peu d'événements dédiés aux arts de la rue, ce qui est un vrai problème pour les compagnies en matière de diffusion, la compagnie s'est lancée dans l'organisation d'un festival en arts de la rue dont la première édition a eu lieu le 11 juin 2010, toujours dans le quartier de Rosemont – La-Petite-Patrie. Ce festival intitulé *La rue*

¹³⁷ On entend par là l'univers bien particulier des fêtes foraines d'antan où des humains d'apparence monstrueuse étaient donnés à voir au public. Voir à ce sujet l'excellent film de Tod Browning, tourné en 1932, qui intitule *La monstrueuse parade* (titre original : *Freaks*).

¹³⁸ Extrait du programme de la première édition de *La rue Kitétonne*, consultable en annexe.

¹³⁹ Voir chapitre 6.3) Le R.A.R. – Regroupement des Arts de Rue du Québec.

¹⁴⁰ Structure culturelle reconnue dans le quartier de Rosemont – La Petite-Patrie à Montréal où elle est implantée.

Kitétonne s'est soldé par un véritable succès, puisque près de 3000 personnes se sont réunies le temps de cette manifestation gratuite, dont la programmation était résolument tournée vers la création en espace public avec près de dix compagnies ou artistes invités¹⁴¹.

L'organisation de ce festival n'a pas été de tout repos, les services de la mairie n'étant pas familiers avec ce type de projets artistiques qui occupent l'espace public et en l'occurrence ici la rue (une portion de rue a été fermée à la circulation). Il aura fallu négocier parfois âprement avec notre interlocuteur à la mairie et les différents services concernés pour obtenir les autorisations nécessaires. La conception de l'espace public au Canada est assez différente de ce que nous connaissons en France, la rue est largement privatisée ce qui demande de ne pas négocier uniquement avec les pouvoirs publics mais aussi avec les habitants et les commerçants. Sondages d'opinion et signatures des riverains ont été nécessaires pour valider le dossier. S'ajoute à cela des règles très strictes en matière de normes et de sécurité, notamment pour un spectacle de feu qui était programmé, ce qui rend les démarches lourdes pour le promoteur et ce qui est également coûteux pour une petite structure culturelle qui ne reçoit que peu d'aide financière. On a parfois l'impression que tout est fait pour freiner l'organisateur en dépit du bon sens qui pourrait simplement s'appliquer dans bien des cas.

La compagnie Toxique Trottoir est à une période charnière de son existence. Son activité importante qui mobilise les trois comédiennes à temps plein nécessite différents travaux administratifs, qui jusqu'à présent ont été réalisés par elles-mêmes, mais la lourdeur de ces tâches et les compétences qu'elles mobilisent ne permettent plus à la compagnie de continuer de cette manière. Le temps dédié à la création est minime voire inexistant, certaines tâches sont mal voire pas effectuées, ce travail administratif très prenant crée de la frustration chez ces personnes qui ne sont pas des administratrices. De ce fait un gros travail a été réalisé afin de toucher des subventions qui permettraient d'embaucher du personnel à la rentrée prochaine et de consolider ainsi la compagnie qui reste néanmoins fragile malgré ses sept années d'existence.

La situation de Toxique Trottoir est très courante dans le monde des arts de la rue du Québec et est représentative d'un manque de structuration qui fait défaut aux projets artistiques des compagnies. Les temps de création sont trop peu nombreux ou alors viennent se substituer, lorsqu'ils existent, aux travaux administratifs essentiels (demande de subvention en tête) au bon développement des projets. Lorsque l'on rajoute à cela l'organisation d'un festival qui demande beaucoup de temps et d'énergie, on obtient une situation difficilement tenable. Le rôle du Regroupement des Arts de Rue du Québec a donc un rôle essentiel à ce jour pour la création en espace public au Québec, c'est ce que nous verrons dans le prochain sous-chapitre.

6.3) Le R.A.R. - Regroupement des Arts de Rue du Québec

On peut lire sur un document de présentation du jeune regroupement, à destination des professionnels et institutionnels de la culture amenés à croiser la route du R.A.R., que « *le 16 mars 2009 des professionnels issus du milieu des arts de rue du Québec ont créé le Regroupement des Arts de Rue du Québec et élu leur premier conseil d'administration. De nombreux acteurs du milieu souhaitaient depuis longtemps se regrouper au sein d'un organisme officiel afin d'obtenir une reconnaissance de leur*

¹⁴¹ Voir dans l'annexe l'affiche du festival ainsi que le programme avec une description de la programmation.

pratique originale et de se doter d'outils pour soutenir son développement. »

Ce document, très simple, explique les différents objectifs que s'est fixé le R.A.R., pour structurer le secteur des arts de la rue au Québec d'une part, et pour acquérir la reconnaissance, encore absente, que les professionnels méritent face à une société du divertissement qui les ignore en les relayant au rang de simple amuseurs publics – voire d'animateurs – d'autre part. Le terme de « société du divertissement » pourrait paraître excessif et généralisant, mais lorsque l'on regarde d'un peu plus près ce qui est proposé au citoyen québécois en matière de propositions artistiques et culturelles dans l'espace public, on est frappé, à quelques exceptions près, par la consensualité et le manque d'exigence, voire de pertinence, de ce qui est proposé par les programmeurs de tous bords.

Mais replaçons un peu les choses dans leur contexte. Au Québec, le terme « arts de la rue » est relativement nouveau et a été emprunté à l'Europe qui ne possède ni la même histoire, ni tout à fait la même conception de l'espace public, ni la même tradition revendicative. Chantale Jean lorsque je lui demande sa définition de l'espace public me répond que « *l'on n'utilise pas beaucoup ce terme d'espace public ici, pour nous c'est plutôt terrain public. Dans ma tête espace public fait référence au théâtre de rue français, mais ici cette notion renvoie à un espace où tout le monde peut aller mais pas nécessairement quelque chose que tu t'appropries pour faire de l'art. Les arts de la rue ne sont pas ici une tradition, c'est très jeune, les gens ne sont pas habitués à cela*¹⁴² ». Le Québec aurait plutôt à l'origine une tradition d'amuseurs publics, terme qui en fait réunit bien des pratiques allant du cracheur de feu au jongleur, en passant par l'échassier ou le magicien (pour ne citer qu'eux, la liste est longue). La notion de création dans l'espace public est assez étrangère à tout ça et les « artistes » qui se livrent à ces pratiques le font souvent dans la tradition des « *buskers*¹⁴³ », largement répandue aux États-Unis, qui impressionnent ou amusent le passant afin de ramasser un peu d'argent par la suite en faisant circuler un chapeau. Certains programmeurs de festival de plein air ont récupéré ce concept – le chapeau en moins – et ont décidé de programmer ce type de « petits spectacles » sur leurs événements afin d'animer l'endroit entre deux « vrais spectacles¹⁴⁴ ». C'est le cas par exemple au *Festival International de Jazz de Montréal* ou au festival d'humour *Juste pour Rire* qui lui s'est doté d'un volet appelé tantôt « arts de la rue », tantôt « arts urbains », alors que cela relève plutôt du simple divertissement spectaculaire pour badauds¹⁴⁵, malgré une programmation largement ouverte vers l'international.

En Europe les arts du cirque et de la piste sont clairement affiliés aux arts de la rue, qui sont considérés, en quelque sorte, comme faisant partie d'une même famille ; en France, HorsLesMurs se définit d'ailleurs comme le « Centre National de Ressources des arts de la rue et des arts de la piste » ce qui induit clairement cette filiation. Cela n'est pas le cas au Québec où le cirque à la part belle, a droit à des financements importants et une réelle reconnaissance, notamment grâce aux exploits commerciaux du *Cirque du Soleil*¹⁴⁶. Cette année la première édition du festival *Montréal Complètement Cirque* a vu le jour à

¹⁴² Voir dans les annexes l'entretien avec Chantale Jean, régisseur général du festival de théâtre de rue de Lachine, du 17 février 2010.

¹⁴³ Le terme *busker* né dans les années 1860 en Grande-Bretagne se traduirait par « artiste ambulant ». Contrairement aux artistes de rue qui revendiquent leurs pratiques comme véritables créations dédiées à l'espace public, les *buskers* se voient comme des artistes de la rue, se contentant de gagner leur vie en amusant le passant. Cela renvoie aux saltimbanques de l'antiquité et du moyen-âge.

¹⁴⁴ Nous entendons par là ce qui se passe sur la scène.

¹⁴⁵ Jacques Livchine et son Théâtre de l'Unité en ont fait les frais en 2001 lors de leur passage à *Juste pour Rire*, la police est intervenue suite à des plaintes de personnes du public qui trouvaient certains propos choquants.

¹⁴⁶ *Le Cirque du Soleil*, dirigé par le désormais milliardaire Guy Laliberté, représente un véritable empire, des artistes sont recrutés dans le monde entier et peu sont ceux qui au Québec n'y sont jamais passés.

Montréal, avec un important soutien de la ville, qui a largement contribué financièrement à l'événement en lui attribuant une subvention de plus d'un million de dollars canadiens, alors qu'en comparaison les arts de la rue n'ont droit à rien ou presque. Montréal se rêve en « capitale mondiale du cirque » et est prête à y mettre les moyens, pourtant le lien existant en arts de la rue et arts de la piste n'est plus à démontrer quand on sait que de nombreux artistes de rue utilisent le cirque comme principal médium. Par ailleurs, à l'occasion de *Montréal Complètement Cirque* on a pu constater que les programmeurs avaient choisi d'engager une cinquantaine de jeunes artistes dirigés par quelques metteurs en scène, afin de créer des piécettes dédiées à l'espace public et ce en dehors de spectacles qui avaient lieu en salle ou sous chapiteau. Ces petits spectacles intitulés les *Minutes Complètement Cirque* n'étaient pas là pour amuser les gens avant le grand spectacle, mais bien pour proposer des créations dédiées à l'espace public qui viendraient en quelque sorte chambouler le quotidien. Cela était plus ou moins réussi artistiquement parlant, mais avait le mérite d'être gratuit et apprécié par le public. Face à ce premier résultat concluant il semblerait que l'expérience soit renouvelée l'an prochain avec, cette fois, près de trois fois plus d'artistes engagés...

Mais nombreux sont les artistes et les festivals qui, malgré la nature de leurs travaux ou de leurs programmations résolument orientés vers la création dans l'espace public, n'ont pas l'impression de faire partie du petit monde méconnu des arts de la rue. Ce terme est en fait très souvent mal compris car associé aux amuseurs publics, ou parfois même ignoré, si bien qu'il demeure difficile de fédérer les gens autour de la défense de valeurs communes et de la reconnaissance d'une pratique originale.

Face à ce manque de reconnaissance, certaines compagnies, s'identifiant comme des artistes de rue, ont décidé d'unir leurs forces en créant un réseau de solidarité qui leur permettrait, entre autre, de faire parler d'eux en faisant une promotion de leurs pratiques auprès des institutions et du grand public qui pour la plupart les ignorent. L'idée du Regroupement des Arts de Rue du Québec n'est pas apparue subitement, cela faisait plusieurs années que les compagnies les plus anciennes et les plus engagées dans le secteur ressentaient un manque cruel de reconnaissance et un besoin d'exister auprès du monde de la culture et de ses institutions.

Précisons aussi que si certaines compagnies en France, à l'instar d'*Ilotopie* ou de *Transe Express*, ont largement passé la barre des 25 ans, les compagnies québécoises les plus anciennes n'ont guère plus de dix ans et n'ont pas encore connu le succès mondial d'un *Royal de Luxe*. Ce décalage explique également que la profession ne soit pas structurée de la même manière des deux côtés de l'Atlantique, les arts de la rue au Québec ne sont encore, en quelque sorte, que dans leur adolescence bien qu'ils acquièrent tranquillement de la maturité.

Le Regroupement des Arts de Rue du Québec est composé à l'heure actuelle d'une trentaine de « membres compagnies » dont la qualité artistique est très inégale, mais la difficulté de juger d'une production et la nécessité de réunir le plus grand nombre pour soutenir et défendre le secteur, ne permet pas de faire un tri qui pourrait être déplacé. De plus le R.A.R. n'est pas une agence de diffusion qui a pour vocation de vendre des spectacles, de ce fait la qualité comme le sérieux d'une démarche artistique n'est pas ou peu prise en compte, tout comme le fait de savoir si ces compagnies en vivent ou non. Parallèlement à ces « membres compagnies » qui cotisent chaque année pour adhérer au regroupement, il existe des « membres individuels » qui peuvent être des diffuseurs, des artistes seuls, des festivals, d'autres regroupements ou encore des sympathisants. La priorité pour le moment est de peser dans la balance et donc d'attirer un maximum de membres. Notons également que le R.A.R. ne touche pas, pour le moment, d'argent

public, aussi il ne peut presque compter que sur les cotisations de ses membres pour se financer (une « soirée bénéfique¹⁴⁷ » qui a très bien fonctionné a par ailleurs été organisée en mars dernier, ce qui a permis de faire connaître le regroupement et de récolter des fonds nécessaire au développement des projets).

Le R.A.R. a mis en place et souhaite développer différents projets pour prendre de l'ampleur et agir efficacement. Une lettre d'information est diffusée par exemple chaque trimestre¹⁴⁸, des débats¹⁴⁹ ont été organisés ainsi qu'un stage¹⁵⁰ et un catalogue présentant chaque membre a été réalisé (pour ne citer que les actions les plus marquantes). Cependant le principal défi que va devoir relever le regroupement pour consolider son action et développer de nouveaux projets est de créer un poste à plein temps, pour assurer une permanence et pour libérer les membres du conseil d'administration qui doivent fournir un gros travail pour pallier à ce manque. Une étudiante française a effectué un stage en son sein pour une période de six mois¹⁵¹, ce qui a permis de mettre en place certaines choses et de donner une impulsion au jeune regroupement, mais il n'a malheureusement pas été possible de l'embaucher par la suite.

6.4) Le festival de Théâtre de Rue de Shawinigan, devenu celui de Lachine

Le *Festival de théâtre de rue de Shawinigan*, qui est devenu depuis 2008 le *Festival de théâtre de rue Lachine*, n'est pas un festival parmi d'autres. Non pas parce qu'il a fait couler beaucoup d'encre, de par sa mauvaise gestion qui a abouti au non paiement d'un bon nombre de compagnies lors de la 10^{ème} édition de Shawinigan en 2006, mais bien par ce qu'il reste pour les artistes québécois comme le souvenir du premier événement du genre, qui proposait réellement du théâtre de rue et non de l'animation, où la liberté de création dans l'espace public était énorme, voire inédite dans tout le Québec. En parlant avec les différentes compagnies du secteur des arts de la rue, on s'aperçoit vite en évoquant le festival, qu'il provoque chez les artistes qui l'ont bien connu un mélange d'amertume et d'immense reconnaissance.

La première édition du *Festival de théâtre de rue de Shawinigan* a vu le jour à l'été 1997 de la volonté d'un homme, Yves Dolbec, l'actuel directeur général, qui était habitant de la petite ville de Shawinigan et qui avait envie de partager sa passion du théâtre de rue. Shawinigan est une ville du Québec située au centre de la Mauricie, dans un crochet de la rivière Saint-Maurice (la baie de Shawinigan) ; c'est la 18^{ème} ville la plus peuplée du Québec avec 51 904 habitants en 2006. Chantale Jean, régisseur général du festival, parle de « *petit bled où il ne se passe rien* », mais où « *les gens étaient de plus en plus intéressés et intrigués car ils ne connaissaient pas cela* [le théâtre de rue]¹⁵² ». De ce fait le festival a été

¹⁴⁷ Cette soirée intitulée *La levée de fun* (pour « levée de fonds ») s'est déroulée le 13 mars 2010 dans les locaux de La Cenne à Montréal où est établi le R.A.R.Q.

¹⁴⁸ Le *Tintarar*, dont le troisième numéro a couvert la période de juillet à septembre 2010.

¹⁴⁹ Table ronde du 10 avril 2010 ayant pour thème « Arts de la rue et l'Engagement social » qui a eu lieu au Centre Gabrielle et Marcel Lapalme à Montréal ; rencontre du 1 mai 2010 avec Sylvain Marotte, réalisateur, qui a réalisé en 2003 pour un producteur québécois une série documentaire de treize épisodes sur les arts de la rue intitulée *Les fous de la rue* et visionnage de certains épisodes - Centre Gabrielle et Marcel Lapalme à Montréal.

¹⁵⁰ Stage d'expérimentation dans l'espace public organisé les 7 et 8 avril 2010 à Montréal en partenariat avec la compagnie québécoise *Mobile Home* et animé Nicolas Grard de la compagnie française *Détournement*.

¹⁵¹ Anaïs Pourrit, étudiante de master 2 au sein du master métiers de la culture de l'université Charles-de-Gaulle Lille 3.

¹⁵² Voir dans les annexes l'entretien avec Chantale Jean, régisseur général du festival de théâtre de rue de Lachine.

bien accueilli pas la municipalité et par les habitants de la ville, ce qui a permis aux organisateurs d'être « *très audacieux dans la programmation*¹⁵³ », en programmant par exemple la compagnie française *Cacahuète* avec leur spectacle *L'enterrement de maman* qui est assez « *trash* », pour reprendre les mots de Chantale Jean.

Shawinigan était une ville qui se prêtait bien à l'accueil d'un festival de théâtre de rue car il y a beaucoup de ruelles que les artistes et compagnies pouvaient s'approprier pour y proposer de véritables créations intégrées dans l'espace public. Pour Mathieu Riel, codirecteur de la compagnie NomadUrbains, se fut pour sa compagnie la possibilité de proposer un « *spectacle véritablement intégré dans l'espace* » alors qu'ils ont eu « *très peu d'occasions de faire cela au Québec* ». Toujours selon Mathieu Riel « *le Festival de théâtre de rue de Shawinigan était le seul festival qui offrait cette possibilité, avec un budget ridicule à chaque fois, mais qui attirait énormément d'artistes car il y avait cette possibilité de proposer des œuvres in situ*¹⁵⁴, qui pouvaient relever de l'engagement politique ou de la proposition artistique complètement déjantée¹⁵⁵ ». Chaque année les organisateurs choisissait un thème qui permettait de donner un fil rouge à l'événement (À Contre Courant en 1998, *Mémoire Vive* en 2001, *Fête / Trouble Fête* en 2006 ou *Trafic d'Imaginaires* en 2010), cette initiative sensée et louable qui a toujours cours à Lachine, manque souvent à bon nombre d'événements qui peinent à trouver une identité.

À l'époque où a été créé le festival à Shawinigan à la fin des années 90, le théâtre de rue était bien méconnu au Québec et peu de compagnies québécoises réellement orientées vers la création en espace public existaient. Les premières éditions du festival étaient très modestes, les organisateurs faisaient eux-mêmes la régie, et peu à peu se sont greffés au projet des gens du coin, comme Philippe Gauthier¹⁵⁶ et Rémi-Pierre Paquin¹⁵⁷ qui font aujourd'hui la programmation sur le *Festival de théâtre de rue de Lachine*. Le festival est devenu un rituel initiatique pour les compagnies de rue qui sont toutes venues s'y produire au moins une fois, certaines sont même devenues des habituées et présentaient chaque année leur nouvelle création.

Mais dès les premières éditions, les programmeurs du festival ont ouvert leur programmation à l'international et notamment à la France dont plusieurs compagnies venaient et viennent encore s'y produire chaque année. Les grands noms du théâtre de rue français ont défilé depuis près de 15 ans. Habituées à venir jouer au Québec avec *Juste pour Rire*, c'est avec un certain plaisir que les compagnies devaient découvrir le charme du *Festival de théâtre de rue Shawinigan*. On peut citer parmi de nombreux noms connus les compagnies *Friches Théâtres Urbain* en 2000 et 2010, *Thé à la Rue* en 2000, 2004 et 2009, *Générik Vapeur* en 2001 et 2004, *Compagnie OFF* en 2002, *Princesses Peluche*¹⁵⁸ en 2004, *Transe Express* en 2005 et 2008, *Ilotopie* en 2005 ou *No Tunes International* en 2009 et 2010.

L'accueil de compagnies européennes lors du *Festival de théâtre de rue de Shawinigan* a représenté une réelle opportunité pour les compagnies québécoises programmées : elles avaient ainsi l'occasion de voir ce qui pouvait se faire en Europe, dont la scène est bien plus fournie et la pratique des arts de la rue mieux reconnue. On imagine que cela a pu influencer le travail de certaines compagnies, tout en permettant de

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ «In situ» est une expression latine qui signifie « sur place », en art contemporain notamment, in situ désigne une méthode artistique ou une œuvre qui prend en compte le lieu où elle est installée.

¹⁵⁵ Voir dans les annexes l'entretien avec Mathieu Riel, codirecteur artistique de la compagnie de théâtre de rue NomadUrbains – 26 mars 2010.

¹⁵⁶ Philippe Gauthier est administrateur, c'est aussi le directeur artistique du festival.

¹⁵⁷ Rémi-Pierre Paquin est administrateur, c'est aussi le conseiller artistique du festival.

¹⁵⁸ Voir chapitre 8.2) Caroline Amoros et la compagnie Princesses Peluches, retour sur un cas récent de censure.

développer un sentiment d'appartenance à une grande famille. Cependant les passerelles qui existent à l'heure actuelle entre la France et le Québec sont peu nombreuses et on ne peut pas réellement parler de réseau. Certaines compagnies se sont liées à d'autres mais il n'existe pas de réseau global, institué et pérenne. Le jeune Regroupement des Arts de la Rue de Québec – dont le festival de théâtre de rue de Lachine ne fait étrangement pas partie – a un rôle important à jouer là-dedans.

Nous ne reviendrons pas ici sur les raisons qui ont fait se déplacer le *Festival de théâtre de rue de Shawinigan* à Lachine, qui est un arrondissement du sud de l'île de Montréal, car cela ne sert pas le propos. Nous pouvons simplement dire que cela a considérablement exclu le festival du réseau des artistes de rue au Québec et qu'il est dommage que cet événement fondateur de la pratique ne puisse que peu servir au secteur pour revendiquer la reconnaissance qu'il mérite. L'année 2007 a été marquée par l'absence de festival dédié au théâtre de rue (Shawinigan s'étant arrêté et Lachine n'ayant pas encore commencé) et il aura fallu quelques années aux organisateurs du festival pour prétendre à nouveau aux subventions dont l'événement bénéficiait auparavant.

Contrairement à Shawinigan où le festival occupait la ville et ses rues, le festival à Lachine se tient pour la troisième année consécutive au bord du canal du même nom, dans un cadre mêlant urbanité et nature puisque, à cet endroit, la ville laisse place à des berges agréables et propices aux balades avec ses aires pique-nique et ses étendues de pelouse. Seul la rue qui longe le canal est fermée à la circulation, ce qui crée une zone adéquate à l'accueil du festival, mais au dire de ceux qui ont vécu les deux, cela reste incomparable à l'alchimie qui s'opérait à Shawinigan. Le festival est loin de drainer les 80 000 personnes qu'il a par exemple réussi à ramener en quatre jours pour la 10^{ème} édition en 2006¹⁵⁹, ainsi il faudrait de nombreux événements du genre pour continuer à faire connaître le théâtre de rue au Québec.

¹⁵⁹ Ce chiffre est annoncé sur le site internet du festival (www.theatrederue.com) dans la rubrique « historique ».

TROISIÈME PARTIE :
espaces politiques

Chapitre 7 : En quoi l'art en espace public est-il politique ?

« Si l'on a mal compris le politique, si on l'a assimilé au social dès que les termes grecs ont été traduits en latin, dès qu'on les a adaptés à la pensée romano-chrétienne, la confusion n'a fait qu'augmenter dans l'usage moderne et dans la conception moderne de la société. La distinction entre la vie privée et la vie publique correspond aux domaines familial et politique, entités distinctes, séparées au moins depuis l'avènement de la Cité antique ; mais l'apparition du domaine social qui n'est, à proprement parlé, ni privé ni public, est un phénomène relativement nouveau, dont l'origine a coïncidé avec la naissance des temps modernes et qui a trouvé dans l'État-nation sa forme politique. »

Hannah Arendt. *Condition de l'homme moderne*. Pocket, 2002. 406 p. (Agora les classiques). La polis et la famille, p. 65.

7.1) La symbolique du geste

L'histoire nous montre que sortir des théâtres, des salles de spectacle, de l'institution, de tous les lieux pré-affectés constitués pour accueillir des œuvres culturelles, est vécu à l'origine comme un geste symbolique fort. Les artistes de théâtre, par exemple, qui à la fin des années soixante ont décidé de sortir des théâtres pour faire se rencontrer le public – au sens de population – avec les œuvres, partaient du constat que la salle finit par représenter un circuit fermé où le public est très largement constitué d'habitues qui connaissent le théâtre. Si le théâtre est, comme le disait Jean Vilar, « *le besoin impérieux de tout homme et de toute femme*¹⁶⁰ », alors l'institution ne permet pas d'atteindre ce but. Sortir des théâtres représente un geste politique, puisque cela symbolise le fait de se désolidariser avec l'institution « théâtre » et cela permettrait de s'adresser directement au peuple, sans filtre, sans barrière et surtout en éliminant le rapport à l'argent.

Mais sortir l'art et la culture des lieux pré-affectés, quelque soient les thèmes abordés, suffit-il à en faire un geste politique pour autant ? En un sens et dans un premier temps oui, puisque cela est inhabituel et clairement en réaction avec une vision élitiste de la culture. Si l'espace public est un espace sociopolitique complexe, comme les philosophes aiment à le rappeler, alors mettre en place des projets culturels et artistiques dans l'espace public revient à prendre part au monde et donc à user de la politique. Mais par la suite, lorsque cela finit pas se banaliser, devenir convenu, et même par être récupéré par l'institution une fois que le contenu potentiellement subversif est épuisé, alors on peut à juste titre en douter. Le nombre de propositions artistiques données à voir dans l'espace public et leurs formes ont considérablement augmenté ces dernières années, tout comme le nombre de festivals qui leur sont dédiées. Aussi une institutionnalisation de la création en espace public s'est clairement mise en place. Cela n'enlève pas les fondements et les raisons qui poussent à créer hors les murs, mais cela peut atteindre considérablement la symbolique du geste présente à l'origine.

Pour de nombreux artistes qui s'expriment dans l'espace public, le propos est de première importance car il y a une réelle responsabilité à prendre la parole et à se donner en spectacle aux yeux de tous. Caroline Amoros de la compagnie Princesses Peluches¹⁶¹ explique bien cela : « *j'ai choisi l'espace urbain qui n'est vraiment pas facile, mais je pense*

¹⁶⁰ Vilar Jean. *De la tradition théâtrale*. Éditions Gallimard, 1966. (Idées nrf)

¹⁶¹ Voir sous chapitre 8.2) Caroline Amoros et la compagnie Princesses Peluches, retour sur des cas récents de censure.

que c'est là qu'on doit parler des choses profondes, ce n'est pas là qu'on doit parler des choses légères même si les élus aimeraient qu'on élude toutes les questions¹⁶² ». Si les thèmes abordés ne doivent pas nécessairement relever de la prise de position et s'apparenter en quelque sorte à de l'activisme, il n'en reste pas moins que l'espace public, de par ce à quoi cette notion renvoie, ne peut survivre à des propositions dénuées de sens et uniquement divertissantes. On ne décrète pas un espace public, on en constate l'existence et c'est en cela que le propos de l'acte artistique importe.

Peut-on encore parler de symbolique du geste dans un contexte de multiplication des propositions artistiques données à voir dans l'espace public ? Cette question est complexe car les artistes qui choisissent l'espace public et l'espace urbain pour s'exprimer sont presque toujours passés avant par la salle et par les écoles très institutionnelles qui permettent un apprentissage. C'est en constatant les limites des lieux dédiés à la culture – qui sont souvent institutionnalisés – en matière de démocratisation de l'art et en matière de prise de risque, que certains artistes d'univers très différents décident de sortir des salles. Ce geste est hautement symbolique et éminemment politique, on ne peut pas l'ignorer. La question est de savoir en quoi leurs pratiques ont évolué au contact de l'espace public et si un changement du rapport à l'œuvre s'est opéré. Car s'il s'agit de reproduire les mêmes schémas hors les murs que dans la salle, on est en droit de douter de l'intérêt de la démarche.

Les contextes dans lesquels prennent place certaines propositions dans l'espace public peuvent favoriser incontestablement l'apparition d'espaces politiques. Lorsque la compagnie marseillaise *Générik Vapeur* joue son spectacle intitulé « *En campagne* » à Aurillac en 2007, seulement deux mois après l'élection présidentielle qui est venue clore plusieurs mois de campagne, il est certain que le propos, qui est en concordance avec la réalité du moment, trouve échos chez ceux qui assistent aux représentations. Mais ce même spectacle placé hors contexte, aussi efficace soit-il, aurait sans doute du mal à trouver des récepteurs, car la symbolique dans le geste de l'artiste se trouverait quelque peu mise de côté. Comme nous l'avons vu précédemment, le contexte est très important quand il s'agit d'être force de propositions dans l'espace public.

Pour conclure il pourrait être intéressant de rappeler que si l'art en espace public est devenu d'une certaine mesure courant, et s'est largement répandue, il ne va pas pour autant de soi. Par les interrogations que cela suscite, et par les réactions parfois violentes auxquelles il faut faire face, on se rend compte qu'occuper l'espace urbain pour y présenter une œuvre artistique est un geste symbolique fort car éminemment politique : celui de s'immiscer dans le quotidien des gens, et donc dans leur intimité.

7.2) L'exemple de l'ATSA, Action Terroriste Socialement Acceptable

L'ATSA est née en 1997 d'une première intervention artistique des artistes québécois Pierre Allard et d'Annie Roy. Alors que cette année là les banques canadiennes affichaient un profit net de 7,9 milliards de dollars, la Maison du Père – l'équivalent du Secours Catholique – avait besoin de cent paires de chaussettes par jour pour venir en aide

¹⁶² Entretien filmé réalisé à l'issue de la rencontre intitulée « Quand l'art trouble l'ordre public », organisée dans le cadre du cycle de rencontres-débats intitulé *Art [espace] public* par le master 2 professionnel « Projets Culturels dans l'Espace Public » de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

aux sans-abris montréalais. Choqués par ces deux nouvelles qu'ils apprennent à la suite dans le même journal télévisé, ils décident de mettre en place une action artistique qui aurait pour vocation de dénoncer cet état de fait qui les touche : *La Banque à Bas*¹⁶³. En trompant le personnel de sécurité du Musée d'art contemporain de Montréal par une supercherie, ils réussissent à installer de manière illégale « *un guichet automatique de vêtements chauds composé de poêles de cuisine récupérés*¹⁶⁴ », juste devant ce dernier, et convoquent largement les médias qui couvrent l'événement.

Suite au succès de cette première intervention dans l'espace public, ils décident de créer l'année suivante *l'État d'Urgence*, en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal, qui avait finalement apprécié leur première action sauvage, et l'armée canadienne, pour des raisons de logistique. *L'État d'Urgence* est un camp de réfugiés destiné aux sans-abris, qui a pris place pour la première fois durant cinq jours au mois de décembre 1998 sur le parvis de la Place des Arts, en plein cœur de Montréal. Des milliers de repas chauds auront été servis, des vêtements auront été distribués et des centaines de personnes auront pu dormir dans un lit. « *En érigeant ce camp en plein centre ville, ATSA produit un choc d'images et de valeurs qui confronte la virtualité à l'hyper réalisme. Le camp que nous voyons si souvent à la télé se retrouve dans notre quotidien. L'aspect rudimentaire et éphémère des tentes crée un contraste puissant face aux constructions des buildings.*¹⁶⁵ » Pierre Allard explique que lorsque nous voyons des images de camps de réfugiés à la télévision nous sommes touchés, bien évidemment, mais il y a une sorte de filtre qui nous protège, alors que « *lorsque le passant croise l'installation dans sa vraie vie ça lui rentre dedans, il continue et passe son chemin mais en gardant cette émotion nouvelle qui le fait réfléchir d'avantage*¹⁶⁶ ».

Malgré les vives tensions entre l'ATSA et la ville de Montréal qui ont émaillé l'organisation des éditions suivantes de *l'État d'Urgence* – la ville n'ayant pas souhaité délivrer les autorisations nécessaires en 1999, 2000 et 2001 – l'événement a néanmoins fêté son dixième anniversaire en 1998. Au gîte et au couvert offert aux sans-abris, s'ajoute la présence de nombreux artistes qui viennent pendant plusieurs jours offrir des spectacles et partager leurs univers : cirque, musique, théâtre de rue, matches d'improvisation théâtrale, contes... De grands chefs cuisiniers comme Martin Picard¹⁶⁷ ou Normand Laprise¹⁶⁸ ont été conviés à la préparation de banquets, les citoyens qui le désiraient pouvant s'offrir une place afin de partager un repas de grande gastronomie avec des sans-abris qui n'ont, bien entendu, pas l'occasion de se payer cela. Malgré les critiques de la part de certains journalistes qui dénonçaient le fait que cela ne règle pas le problème fondamental de la pauvreté, et que cela participe à instrumentaliser les sans-abris, Pierre Allard continue de penser qu'on a « *tous droit à cela une fois de temps en temps et pour eux c'est extraordinaire*¹⁶⁹ ».

Parallèlement à cet *État d'Urgence* dont la 12^{ème} édition aura lieu en novembre

¹⁶³ Ce qui donne lu en boucle « À bas la banque » : la banque à bas la banque à bas la banque...

¹⁶⁴ Source : www.atsa.qc.ca

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Pierre Allard, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA – 27 avril 2010.

¹⁶⁷ Martin Picard est un chef cuisinier québécois, il exploite le restaurant *Le Pied de cochon* de Montréal et est reconnu pour sa maîtrise du foie gras.

¹⁶⁸ Normand Laprise est fondateur du célèbre restaurant « Toqué ! » et est un chef cuisinier vedette, il s'est vu octroyer le titre de chevalier de l'Ordre national du Québec pour sa contribution à l'avancement de la gastronomie au Québec.

¹⁶⁹ Pierre Allard, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA – 27 avril 2010.

2010, l'ATSA a mis en place différentes actions artistiques dans l'espace public qui s'inscrivent toujours à la frontière de l'art et de l'activisme. Depuis l'automne 2003 par exemple, Pierre Allard et Annie Roy perpétuent une de leurs actions phare qui s'intitule « *Attentat # !* ». Celle-ci consiste à déposer une voiture de grosse cylindrée accidentée et calcinée au lance-flamme, encore fumante, devant des lieux symboliques tels qu'une grande surface, une ambassade ou un salon de l'auto. S'ajoutent à cela une bande sonore et une vidéo revendicative. Le passant se retrouve alors confronté malgré lui à « *une mise en scène hyper réaliste d'attentat terroriste qui accuse d'un même souffle l'industrie automobile, les consommateurs et les gouvernements*¹⁷⁰ ». Pierre Allard explique que ce qu'ils souhaitent faire par leurs actions « *c'est de recréer l'espace public, redonner aux gens la possibilité de se rencontrer et de discuter. Créer des moments où un espace de discussion est possible et il y en a de moins en moins aujourd'hui*¹⁷¹ ». L'espace public devient alors un espace politique qui oblige les gens à prendre position. L'ATSA va même jusqu'à rendre ses actions participatives en proposant aux citoyens dans le cadre de l'*Attentat #11 !*, de télécharger des « constats d'infraction citoyenne » à déposer sur les grosses cylindrées stationnées dans les rues. Le succès est largement au rendez-vous et certains propriétaires se rendent même jusqu'au commissariat pour régler leurs contraventions qui sont bien sûr factices !

Le slogan de l'ATSA, « *quand l'art passe à l'action*¹⁷² », est sans équivoque, mais Annie Roy raconte qu'ils se sont retrouvés parfois entre deux chaises : « *il y a du monde du « milieu activiste » qui vont trouver qu'on n'est pas assez activistes et du monde du « milieu de l'art » qui vont dire que ça n'est pas de l'art que c'est de l'activisme*¹⁷³ ». Ce rapport entre art et activisme est un petit peu particulier dans notre société policée qui aime les classifications. Se faire reconnaître comme artiste à part entière quand l'art est clairement engagé est parfois difficile mais Pierre Allard explique que « *souvent l'art est plaqué sur la cause alors que chez nous il est vraiment intégré dans la démarche, dans la mise en scène et dans la mise en œuvre de l'installation du projet*¹⁷⁴ ». Le Conseil des Arts de Montréal¹⁷⁵ a quant à lui reconnu la démarche artistique de l'ATSA. En plus de financer la structure sur son fonctionnement à l'année, il lui a décerné en mars 2010 le prix « Nature de l'art » qui est décerné « *à un créateur ou à une créatrice dont la démarche en arts visuels intègre, réfère et/ou s'inspire de thèmes reliés à l'environnement, l'écologie, le recyclage des matériaux, la transformation du paysage urbain*¹⁷⁶ ».

La démarche de l'ATSA est tout à fait intéressante, non seulement parce qu'elle interroge l'espace public en favorisant sa ré-appropriation par la mise en place de projets artistiques, mais également parce qu'elle pose la question de la finalité de l'art. Si elle est souvent associée à de l'activisme et si les médias insistent plus sur la cause qui est mise en avant que sur le travail artistique, il n'en reste pas moins que les deux artistes ont su se saisir de cette forme de distanciation que permet l'art. Le but avoué, contrairement à celui des activistes, n'est pas celui de faire changer une loi et de réagir directement à l'actualité,

¹⁷⁰ Source : www.atsa.qc.ca

¹⁷¹ Pierre Allard, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA – 27 avril 2010.

¹⁷² Repris comme titre de l'ouvrage *ATSA, Quand l'art passe à l'action*. Action Terroriste Socialement Acceptable, 2008. 144 p.

¹⁷³ Annie Roy, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA – 27 avril 2010.

¹⁷⁴ Ibid. Pierre Allard.

¹⁷⁵ Le Conseil des arts de Montréal est un organisme public montréalais fondé en 1956 dont la mission est de soutenir les organismes artistiques professionnels de l'île de Montréal qui évoluent dans les secteurs des arts du cirque, des arts numériques, des arts visuels, du cinéma et de la vidéo, de la danse, de la littérature, de la musique, des nouvelles pratiques artistiques et du théâtre.

¹⁷⁶ Source : www.artsmontreal.org le site du Conseil des Arts de Montréal.

mais de renvoyer à la société une image d'elle même et de permettre aux gens de se faire eux même une opinion sur un sujet donné. L'ATSA « *défend plus un système global de valeurs, d'empowerment¹⁷⁷, de comportement du citoyen qui va petit à petit changer quelque chose, c'est moins en réaction¹⁷⁸ ».*

¹⁷⁷ L'*empowerment*, terme anglais traduit par autonomisation ou capacitation, est la prise en charge de l'individu par lui-même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale.

¹⁷⁸ Annie Roy, voir dans les annexes l'entretien avec Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA – 27 avril 2010.

Chapitre 8 : Art engagé et diffusion, quand la censure frappe

« Toutefois la programmation et l'institutionnalisation depuis vingt ans ont eu tendance à réduire progressivement la forme à un spectacle à consommer, formaté pour cela. L'espace public s'est standardisé pour des interventions calibrées. Cultivant le goût vers toujours plus de facilité, les manifestations dérivent vers l'animation et les programmeurs, soumis aux élus locaux et à leurs financements, hésitent à prendre des risques, notamment celui de trop déranger. Le festif est ainsi préféré au texte, aux messages. »

Serge Chaumier. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques)

8.1) Festivals, vers toujours plus de politiquement correct ?

À l'heure où certains festivals dédiés aux arts de la rue comme le Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac, Vivacité à Sotteville-lès-Rouen ou Chalon dans la rue réunissent plusieurs dizaines de milliers de spectateurs sur quelques jours, on peut dire sans se tromper que le succès est au rendez-vous et la légitimité acquise. Les habitants de ces villes deviennent avec le temps de véritables connaisseurs en la matière car baignés depuis de nombreuses années dans le théâtre de rue qui ne réunissait pas, il y a 25 ans, autant de compagnies qu'aujourd'hui. Les grands festivals se sont dotés d'une programmation « in », c'est à dire qu'ils accueillent une poignée de compagnies professionnelles souvent reconnues en les rémunérant pour leur travail ; mais à côté de cela coexiste une programmation « off » des « compagnies de passages », comme elles sont appelées à Aurillac, composée de compagnies professionnelles également mais aussi d'amateurs qui se rémunèrent au chapeau. Tous les frais engendrés par les représentations sont à leur charge (hébergement, restauration, trajets, etc.), cependant nombreuses sont les compagnies qui font le pari de venir malgré ces conditions précaires, pour le plaisir de rencontrer un public, et dans l'espoir d'être aperçues par les programmeurs qui viennent en nombre lors de ces grandes messes dédiées à la création en espace public.

Si les grands festivals du genre peuvent se permettre de programmer des spectacles subversifs à teneur politique dans leur programmation « in », de par leur reconnaissance et la légitimité qu'ils ont acquises au cours du temps, il n'en reste pas moins que la grande majorité des spectacles programmés sont convenus et politiquement correct. La programmation de la 25^{ème} édition du festival d'Aurillac est parlante, sur quatorze spectacles proposés au public, dont la moitié sont payants et donc réservés à un public d'aficionados, combien d'entre eux avaient une portée un tant soit peu politique ? Entre le music-hall comique et loufoque des *26000 couverts* intitulé *l'Idéal Club*, les chansonnettes ultra-courtes de la compagnie *Les Piétons* dans leur spectacle *Haïcuc* et les entresorts forains du *Théâtre des frères Forman* et de la compagnie *2 Rien Merci*, on peut dire que la place laissée à un théâtre revendicatif est faible (on soulignera néanmoins les propositions du *Petit Théâtre de Pain* avec leur spectacle *Traces*, de *Tartar(e)* avec *Adieu* et de la compagnie polonaise *Teatr à part* avec *El niño*). Le public aura ri, se sera divertie, aura peut-être rêvé et aura été touché à coup sûr par des formes esthétisantes et d'une grande qualité artistique, mais aura-t-il un tant soit peu réfléchi ? Aura-t-il été remué dans ses tripes par les injustices de ce monde que l'art ne cesse de faire remonter à la surface, quand on tendrait plutôt à les oublier ?

Ces choix de programmation sont indubitablement politiques lorsque l'on sait que c'est l'argent public qui finance de manière encore très majoritaire la culture en France. Serge Chaumier ne se refuse pas à dire clairement que « *les programmeurs, soumis aux élus locaux et à leurs financements, hésitent à prendre des risques, notamment celui de trop déranger*¹⁷⁹ ». Les élus ne perdent jamais à l'esprit que ce sont les électeurs qui leur permettent d'exercer leurs responsabilités, et il s'agira donc de ne pas froisser cet électorat. Aussi les programmeurs de festival doivent-ils travailler main dans la main avec les municipalités qui financent en grande partie les événements qui ont lieu sur leur commune. Il ne s'agit pas de dire ici que se sont les élus qui font la programmation des festivals, et qu'il n'existe pas de programmeurs indépendants et audacieux, mais il n'en reste pas moins qu'une certaine forme d'autocensure consciente ou inconsciente persiste, quand il ne s'agit pas d'une véritable censure de la part des pouvoirs publics, à l'encontre de certaines propositions dérangeantes¹⁸⁰.

Jean-Marie Songy, directeur du festival d'Aurillac depuis 1994, raconte lors d'une rencontre professionnelle organisée par HorsLesMurs pendant l'événement¹⁸¹, que certains élus des communes aux alentours d'Aurillac qui accueillent Les Préalables – représentations de théâtre de rue ayant lieu les semaines qui précèdent le festival – commençaient à vouloir se mêler de la programmation, et lui expliquaient qu'ils auraient souhaité tel ou tel type de spectacle dans leur commune puisque c'étaient eux qui finançaient les représentations. Le glissement est assez rapide et si Jean-Marie Songy a su rétablir tout de suite l'équilibre de par son expérience, sa stature et sa légitimité, combien de programmeurs d'événements plus modestes, à l'équilibre financier plus fragiles, se voient-ils ainsi dicter leur conduite ?

Cette « *crise de la prise de risque dans les arts de la rue*¹⁸² » dont parle Pascal Larderet de la compagnie *Cacahuète* a pour origine un cercle vicieux duquel il sera difficile de se dépêtrer : d'un côté les programmeurs préfèrent afficher du politiquement correct pour ne pas craindre pour leurs subventions ; de l'autre les compagnies de théâtre de rue, trouvant difficilement à se diffuser lorsqu'elles produisent des spectacles dérangeants et subversifs, tendent à rentrer dans le moule. Il faudra du courage d'un côté comme de l'autre pour recréer des espaces politiques qui font cruellement défaut à des festivals victimes de conformisme depuis trop longtemps.

Mais peut-être est-ce tout simplement la formule des festivals qui ne permet pas la création de ces espaces politiques ? En préambule de son ouvrage intitulé *Arts de la rue - la faute à Rousseau*, Serge Chaumier nous indique qu'« *écartelés entre des motivations artistiques et des logiques économiques, les choix de diffusion privilégiant l'évènementiel et les festivals induisent des effets pervers et une évolution qui laisse dubitatif*¹⁸³ ». Il est loin d'être le seul à faire ce constat qui mobilise certains professionnels autour des questions de la diffusion : lors de la 24^{ème} édition de Chalon dans la rue, par exemple, une rencontre intitulée « *La diffusion est morte, vive la diffusion !*¹⁸⁴ » s'est intéressée aux

¹⁷⁹ Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). Le cracheur de feu est-il un artiste ? p. 51.

¹⁸⁰ Voir sous-chapitre 8.2) Caroline Amoros et la compagnie Princesses Peluches, retour sur des cas récents de censure.

¹⁸¹ *Atelier 1 : "Culturel" et "artistique" : le malentendu - Quand le culturel prend le pas sur l'artistique*, rencontre du jeudi 19 août 2010 co-organisées par le Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac et par HorsLesMurs, qui s'inscrivait dans le cadre d'un chantier mené en 2010 par HorsLesMurs autour de "la médiation dans les arts de la rue".

¹⁸² Commentaire relevé par un journaliste de Rue89 dans un article du 22 août 2010 intitulé *Au Festival d'Aurillac, « le but c'est de briser les murs »*.

¹⁸³ Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques). *Avant-propos*, p. 11.

¹⁸⁴ Rencontres-débats 2 du samedi 24 juillet 2010 organisée par Circostrada / HorsLesMurs et Chalon dans la rue,

logiques « d'infusion » artistique d'un territoire (par opposition à la diffusion traditionnelle de spectacles), une approche défendue pour les perspectives artistiques et culturelles qu'elle permet d'ouvrir. Cette infusion pourrait petit à petit venir occuper une place importante dans l'activité des compagnies, activité qui se concentre principalement lors de la période estivale des festivals. Aura-t-elle pour autant une portée politique plus significative ?

8.2) Caroline Amoros et la compagnie Princesses Peluches, retour sur des cas récents de censure

En mars 2008, le nouveau maire UMP Gilbert Perugini de Cuers, dans le Var, près de Toulon, dépose plainte pour « outrage à la République » et « dégradation de la voie publique » contre Caroline Amoros, directrice de la compagnie *Princesses Peluches*, pour son spectacle de rue nommé *Kristin*, programmé dans le cadre de la troisième édition des « *Petits bonheurs de mars* » par la compagnie *Orphéon Théâtre Intérieur*, présente dans la ville depuis 1983. *Kristin* est un spectacle muet dans lequel Caroline Amoros écrit des textes au sol, sur le bitume, à l'aide d'une peinture spéciale qui s'efface à l'eau. Cinq phrases en tout sont inscrites de rouge et de blanc : « *Kristin, 52 ans, cherche travail* », « *Pour vivre sans se soucier de sa propre origine, il faudrait peut-être ne pas cesser de danser* », « *Être précaire, c'est subir la loi qu'un autre édicte mais ne subit pas* », « *Je me révolte, donc nous sommes* » (phrase d'Albert Camus) et « *Je suis une peau-rouge qui jamais ne marchera en file indienne* ». Ce spectacle a d'ailleurs remporté en avril 2008 le Prix des Arts de la rue de la SACD¹⁸⁵, ex-aequo avec Philippe Nicolle de la compagnie *26000 Couverts*, prix qui récompense les meilleurs auteurs du spectacle vivant chaque année.

L'équipe municipale avait demandé au préalable à Caroline Amoros une démonstration de nettoyage de la peinture temporaire, pour être sûre qu'aucune trace ne pourrait perdurer après le spectacle. L'artiste s'exécute filmée par une caméra¹⁸⁶ mais, malgré cela, les inscriptions seront recouvertes d'une peinture goudronnée par les employés municipaux avant le début de la représentation. Elle décide alors de réécrire les cinq phrases sur sa camionnette pour que le spectacle puisse avoir lieu. Le soir de la représentation, quatre gendarmes ont demandé à Caroline Amoros et à George Perpes, de la compagnie *Orphéon Théâtre Intérieur*, de les accompagner à la gendarmerie pour une déposition et « *c'est là* » explique George Perpes à Rue89 « *que nous avons appris qu'une plainte avait été déposée par la ville de Cuers contre Caroline Amoros pour dégradation de la voie publique*¹⁸⁷ ». La plainte fait également mention d'un « outrage au drapeau » car pendant le spectacle, *Kristin*, ancienne majorette, danse avec son bâton sur le drapeau français. Cela n'a vraisemblablement pas plu à l'élu qui a décidé d'annuler du même coup les autres spectacles – également soutenus par l'État, la région et le département – mis à l'affiche par *Orphéon Théâtre Intérieur*, par ailleurs conventionné avec la ville de Cuers.

Caroline Amoros – qui a été largement soutenue dans sa mésaventure avec la mairie de Cuers, notamment par la Fédération nationale des arts de la rue, par l'Observatoire de

intitulée « *Quelle infusion des arts de la rue en France et en Europe ?* ».

¹⁸⁵ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

¹⁸⁶ La vidéaste Virginie Brylansky accompagnait Caroline Amoros durant toute la préparation et la représentation elle-même.

¹⁸⁷ Extrait de l'article du 12 avril 2008 paru dans Rue89 intitulé « Var : pas de plumes mais du goudron pour le théâtre de rue ».

la liberté de création de la Ligue des Droits de l'Homme, par le député-maire de Sotteville-lès-Rouen Pierre Bourguignon ou encore par la région PACA – estime que les artistes sont « *de plus en plus confrontés à l'ignorance et à l'inculture des élus*¹⁸⁸ ». Et pour cause, l'histoire se répète en mai 2010 alors que la compagnie *Princesses Peluches* doit présenter un autre spectacle, intitulé *Miss Diva O'range*, programmé par la coopérative 2R2C (De Rue et De Cirque) à Paris Place de la Bourse. Si la représentation de la veille avait pu se dérouler sous les objectifs des photographes et de la police, non loin des bureaux de l'AFP, celles qui étaient programmées les jeudi 20 et vendredi 21 mai ont été annulées, suite à une décision préfectorale. *Miss Diva O'range* est un spectacle subversif où Caroline Amoros met en scène un personnage loufoque qui a deux passions, l'Amérique et les oranges : elle bloque la circulation, distribue des sacs congélation, se livre à une séance de mazoutage d'ours polaires en peluche, grille des barbies au barbecue, écrit sur la chaussée...

Plusieurs policiers en uniforme avaient longuement filmé les différentes étapes du spectacle et avaient photographié l'équipe artistique ainsi que le public pour ensuite interrompre temporairement une des représentations. Ils ont finalement proposé la suppression de plusieurs scènes choisies : pas d'écritures au sol à la peinture temporaire (comme pour *Kristin*), pas d'exécution de peluche au paint-ball et pas de parade des crocodiles gonflables. Pour de nombreux professionnels des arts de la rue et de la culture en général, cette censure est inacceptable et est le reflet d'un état sécuritaire qui souhaite absolument tout contrôler et verrouiller. Marc Prévost, président de la Fédération nationale des arts de la rue réagit avec exaspération lorsqu'il apprend l'annulation des dernières représentations de *Miss Diva O'range* : « *Je suis consterné, sidéré ! Sans voix... Au ras du bitume*¹⁸⁹ ».

Jacques Livchine du Théâtre de l'Unité estime quant à lui que « *Caroline Amoros fait des tags sur la voie publique, gêne la circulation* » et qu'il « *est donc normal que la police intervienne, mais si à chaque fois, on en fait un foin, elle ne jouera plus jamais*¹⁹⁰ ». Pour lui les arts de la rue consistent « *à justement éviter la plainte, à jouer sans autorisation, à se faufiler dans l'espace public, à le poétiser, à la bizarriser, etc. Sauf qu'il faut faire vite, jouer aux gendarmes et aux voleurs*¹⁹¹ ». Cette position s'inscrit dans la lignée des pionniers du théâtre de rue, dont il fait partie, qui ont quitté la salle et son confort pour occuper l'espace public et faire de la censure un allier puisqu'elle donne détermination et inspiration. Cette vision est de moins en moins partagée chez les générations suivantes qui aspirent à plus de reconnaissance, convaincues – et à juste titre – de la légitimité de leurs pratiques. Cependant l'institutionnalisation croissante des arts de la rue entraîne avec elle plus de contrôle et de regards de la part des pouvoirs publics qui souhaitent rester décideurs de ce qui est donné à voir dans les espaces publics des villes.

Caroline Amoros est largement respectée par ses pairs et sert souvent d'exemple quand il s'agit d'engagement et de subversion dans le théâtre de rue. Elle est en interaction avec l'environnement dans lequel elle évolue et « *s'inspire avant tout de sa propre expérience et de tout ce qui la révolte* » car « *elle croit qu'on peut changer le regard des gens*¹⁹² ». Elle a à son actif quatre spectacles qui retracent l'histoire de quatre personnages : « *Rose* », « *Mme Lejaune* », « *Kristin* » (spectacle également primé par le prix Auteurs d'Espaces de la SACD en 2007) et « *Miss Diva O'range* ». Au festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac en 2009 elle décide de présenter *Miss Diva*

¹⁸⁸ Extrait de l'article du 22 avril 2008 paru dans Le Monde intitulé « Cuers veut bouter les arts hors de la rue ».

¹⁸⁹ Réaction diffusée sur la liste Rue du Fourneau le 21 mai 2010.

¹⁹⁰ Réaction diffusée sur la liste Rue du Fourneau le 19 mai 2010 sous le titre « Vous en faites tout un plat ».

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Présentation de Caroline Amoros sur le site de la coopérative 2r2c : www.2r2c.coop

O'range, sans annoncer ses spectacles dans le programme officiel, dans le non-lieu d'un centre commercial du quartier de la Montade. Le 26 mars 2010 elle est invitée à une rencontre intitulée « Quand l'art trouble l'ordre public », qui fait partie du cycle de rencontres publiques *Art [espace] public* organisé par le master 2 professionnel « Projets Culturels dans l'Espace Public » de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, au cours de laquelle elle est revenue sur sa démarche, sur son parcours et sur les ennuis qu'elle a pu avoir avec la justice qui ont gêné la diffusion de ses spectacles.

Quand un artiste décide de mettre son art au service d'un engagement social, pour dénoncer, pour déranger, pour amener les gens à réfléchir sur notre société, les exemples nous montrent qu'il devient difficile de pouvoir s'exprimer. Diffuser un spectacle subversif devient souvent un parcours du combattant, d'autant plus dans le secteur des arts de la rue dont les principaux acheteurs de spectacles restent les municipalités. Ne doit-on pas craindre alors une aseptisation de l'art ? C'est ce que nous verrons dans le prochain sous-chapitre.

8.3) Vers une aseptisation de l'art ?

Le terme d'aseptisation de l'art sous-entend d'abord un travail de définition de ce que peut-être l'art ainsi que sa finalité. Les définitions de ce concept varient largement selon les époques et les lieux, et aucune d'entre elles n'est universellement acceptée. Le propos n'est pas ici de produire une définition qui serait satisfaisante, mais juste de souligner que l'art est protéiforme et que ses enjeux sont divers : entre l'art performance du milieu du XX^{ème} siècle rattaché aux mouvements d'avant garde comme le dadaïsme et le futurisme et la peinture classique du XVII^{ème} siècle il y a un monde. Pourtant ces deux courants résultent d'une certaine forme d'exigence artistique, car mariant qualité de l'exécution et profondeur dans le choix du thème traité. Ce n'est pas le cas de nombreuses propositions, qui relèvent plus de l'animation et du divertissement, données à voir en rue comme ailleurs.

Notre société contemporaine qui s'inscrit largement dans le règne de l'image et où la télévision est quasiment érigée en prophète, à en voir son influence, a tendance à produire des œuvres artistiques qui lui ressemblent : divertissantes, amusantes, tantôt consensuelles, tantôt molles. C'est cela que l'on entend par aseptisation de l'art. Le titre de ce chapitre « Art engagé et diffusion, quand la censure frappe » ne fait pas uniquement référence à la censure des pouvoirs publics et des institutions culturelles par l'intermédiaire de procès, du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel et d'interdictions en tous genres : c'est aussi, simplement, cette propension indéniable à produire ce qui nous arrange plutôt que ce qui nous habite. Cette forme d'autocensure plus ou moins consciente qui s'établit pour former une protection, pose des questions quant au travail de l'artiste et sur sa nécessité de créer. Pourquoi continuer de produire des œuvres artistiques si l'on n'a plus rien à dire ? Pour faire tourner la boutique ?

Les difficultés rencontrées par certaines compagnies de rue à l'instar de *Princesses Peluches* ou de *Cacahuète* pour diffuser leurs spectacles, qui sont pourtant soutenus par l'État, leur région et leur département respectifs, pose certaines questions quant à l'acceptabilité du propos d'une œuvre artistique. Si l'État, par l'intermédiaire des DRAC et les collectivités locales, soutient un projet de création et labellise en quelque sorte le travail d'un artiste en apportant des financements, comment se fait-il ensuite que certaines œuvres peinent à être diffusées malgré la qualité indéniable du travail artistique qui est reconnu par l'institution ? Que doit-on y percevoir : une forme de schizophrénie,

d'hypocrisie, de mutisme ?

Il est aisé de constater que les œuvres politiques qui développent une argumentation que l'on pourrait considérer comme dangereuse socialement sont très peu nombreuses. L'humour est souvent pris comme rempart pour masquer des propos engagés voire acérés, mais rares sont les artistes qui assument clairement le risque de déranger en donnant à voir des spectacles percutants, tant sur la forme que sur le fond. Il faut dire que la société du divertissement, qui s'est largement étendue au spectacle vivant, rend de plus en plus difficile l'acceptation de spectacles qui ne sont pas drôles. C'est particulièrement vrai dans le théâtre de rue où les spectateurs, qui pour certains ne connaissent pas le théâtre, viennent pour passer un bon moment. Il faut dire que les artistes les ont habitués à cela. Mais est-ce là le rôle de l'art que d'amuser les gens ? La mission des professionnels du secteur, artistes et programmeurs, ne serait-elle pas d'amener le théâtre au public, dans sa diversité, au delà des genres, en n'excluant pas les propositions les plus exigeantes, les plus dérangeantes, et en les favorisant même ?

Pour Jean Marc Adolphe de la revue *Mouvement*¹⁹³ « *L'art doit rester subversif, les ordres établis doivent être renversés, sinon l'art s'ossifie et ne sert plus qu'à flatter les puissants ou devient simple divertissement* ». Ce pouvoir de subversion de l'art qui doit agir comme révélateur et comme dénonciateur de la société, largement défendu sur le papier l'est beaucoup moins dans les faits. Nous l'avons vu précédemment avec le cas des festivals qui favorisent largement, pour la plupart, le politiquement correct afin de ne pas déplaire aux élus, ce qui risquerait d'être compromettant pour leurs financements.

Quand le maire de Cuers déclare à propos du spectacle de Caroline Amoros que « *dix pitres qui font leur truc et trois Cuersoises qui regardent. Ça ne rameute pas les foules ! Les électeurs n'ont pas demandé à subir ça*¹⁹⁴ » on comprend bien où se situent les préoccupations de cet élu, qui ose dire tout haut ce que peut-être beaucoup d'autres pensent tout bas. La culture est un enjeu électoral fort puisqu'en la matière c'est l'argent public qui paye, et si cet argent est mal investi aux yeux d'une partie de l'électorat, cela pourrait avoir une répercussion négative dans les urnes. Mais n'y a-t-il pas confusion des genres et un manque certain de vision en matière de politique culturelle ? Faut-il programmer des propositions consensuelles et peu exigeantes pour ne pas froisser une poignée d'électeurs, ou faut-il plutôt défendre la diversité artistique et proposer ce qui n'est pas couramment donné en spectacle, dans le but d'ouvrir les esprits ? Car en ne soutenant pas ces propositions subversives et en ne leur offrant pas de possibilité de s'exprimer, c'est à la pluralité de la création que l'on touche et cela contribue à formater un peu plus ce qui est donné à voir. Les possibilités de diffusion s'amenuisant doit-on craindre alors une aseptisation de l'art ?

La question est complexe et il y aura toujours des artistes qui feront le choix de bouleverser l'ordre préétabli, dans l'espace public comme ailleurs, quelque soit la discipline artistique. Les problèmes surviennent lorsque l'artiste officialise sa pratique et aspire à plus de reconnaissance. Car si certaines démarches engagées sont soutenues par l'institution, cela est loin d'être monnaie courante, bien au contraire. Dans de nombreux cas il aura fallu mettre de l'eau dans son vin, montrer patte blanche et ensuite justifier que

¹⁹³ Mouvement, « l'indisciplinaire des arts vivants », est une revue française à parution trimestrielle dédiée à la création contemporaine. Elle propose une manière de traduire la transversalité des formes artistiques (danse, théâtre, arts visuels, musique...) tout en engageant une analyse critique des enjeux esthétiques, culturels et politiques du monde d'aujourd'hui.

¹⁹⁴ Extrait de l'article du 22 avril 2008 paru dans Le Monde intitulé « Cuers veut bouter les arts hors de la rue ».

l'on avait envie de faire autre chose, quand les puristes de la première heure pointent du doigt le ramollissement de la démarche, autrefois engagée et subversive.

La question qui se pose alors est de savoir s'il est possible de rester engagé et critique dès lors que l'on est soutenu par l'institution ? Certains exemples nous prouvent que oui ; le cas de l'ATSA est d'ailleurs intéressant à ce sujet, mais cela nécessite d'avoir un talent certain en matière de communication. L'ATSA est passée maître, nous l'avons vu, dans l'art de convoquer la presse, d'invectiver les pouvoirs publics par ce biais, et du même coup de légitimer son action auprès du grand public. C'est cela qui les fait tenir. Il semble qu'il faille être en mesure d'établir un véritable contre-pouvoir pour résister aux pressions et ne pas céder aux facilités que permet le système de subvention lorsque tout rentre bien dans le moule.

Chapitre 9 : Comment produire des espaces publics ?

« Dans le miroir des yeux, on voit l'âme.

C'est quoi l'âme ?

C'est le rayonnement du cœur.

C'est quoi le cœur ?

C'est élémentaire pour vivre.

C'est quoi vivre ?

C'est la complexité de l'humain [...] »

Les élèves de la « 5^{ème} A » des SEGPA du Collège Georges Clémenceau dans le 7^{ème} arrondissement de Lyon. *Des mots dans la ville*. Action culturelle et langue française en Rhône-Alpes. La passe du vent, 2006.

9.1) Tout l'monde dehors... et après ?

Cette question à double sens à premier abord innocente – qui fait un clin d'œil à un dispositif mis en place par la ville de Lyon pour promouvoir des événements culturels en plein air dans sa ville – soulève en fait une problématique d'importance, celle de comprendre si la mise en place de projets artistiques et culturels dans l'espace public suffit à créer des espaces publics. Ce questionnement sous-tend notre travail et c'est pourquoi il paraît important de la traiter dans un ultime chapitre, qui s'attachera non seulement à faire un constat, mais qui aura aussi pour finalité d'apporter quelques pistes sérieuses de réflexion pour faire évoluer les pratiques.

Les événements culturels qui ont lieu dans l'espace public se sont largement multipliés depuis les années 1990 : cinéma en plein air, concerts, festivals, spectacles de rue, etc. Les municipalités se sont rendu compte de l'intérêt que pouvait représenter ce type de manifestations pour leur ville et se sont attachées à les soutenir, les promouvoir et souvent même à leur donner naissance. La création de nombreux événements (comme les *Nuits Blanches* à Paris, *la Fête des Lumières* et *le Défilé de la Biennale de la danse* à Lyon, *Chalon dans la rue*, *Éclats* à Aurillac, *Transurbaines* à Saint-Etienne, *Lille 2004* et bientôt *Marseille 2013...*) témoigne de cet engouement. Les enjeux sont économiques d'une part, car ces événements ramènent un grand nombre de spectateurs, amenés à se loger, à se nourrir, à consommer ; mais ils sont également médiatiques et donc très favorables en matière d'image, ainsi certaines initiatives deviennent les « façades » des municipalités. Cet aspect est néanmoins parfois un peu trop privilégié par rapport à l'artistique, « sans parler d'instrumentalisation, on constate souvent que le politique recherche l'effet de masse sur ce type de manifestations afin de s'assurer un maximum de visibilité au détriment parfois des choix de programmation et des conditions de représentation¹⁹⁵ ».

Organiser des événements culturels dans l'espace public tend également à favoriser l'accès à la culture pour tous, et cette dimension demeure importante pour les responsables en charge des politiques culturelles. En mettant les « œuvres de l'esprit » – pour reprendre l'expression de Malraux – à la portée de tous sur la place publique, on réduit la distance, au moins physique, entre le public et l'œuvre puisque la culture « est en bas de chez soi ».

¹⁹⁵ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?* L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? – 1^{ère} table ronde. 2/ L'espace public comme espace politique, p. 6.

Faire en sorte que l'art et la culture soient présents est une réponse à ce qui apparaît aujourd'hui comme un besoin de la population.

Mais derrière ces facteurs de développement importants à prendre en compte, qu'en est-il réellement de l'espace public ? Existe-t-il un questionnement autour de la façon dont on l'occupe, ce que cela raconte, et cela s'inscrit-il dans une volonté de construire des espaces partagés ?

S' il est certain que les projets ne sont pas tous égaux en la matière et qu'ils bénéficient de traitements différents en fonction des cas, on peut dire que l'on assiste de manière générale à une raréfaction des espaces libres et que l'espace public tend à être contrôlé, régulé, aseptisé. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il existait plus de zones d'échange, où le politique avait sa place, mais que celles-ci se sont déplacées et qu'il faut réinventer notre rapport à la ville pour ne pas être uniquement spectateur mais aussi acteur, pour passer de la passivité à l'activité. Le principal écueil des projets artistiques et culturels qui ont lieu dans l'espace public vient de cette volonté de reproduire à tout prix la salle, de vouloir construire des salles de spectacles à ciel ouvert qui raréfient l'horizontalité au profit d'une verticalité qui fait du spectateur avant tout un consommateur. Le cas de la Place des Festivals à Montréal dont nous avons parlé précédemment est emblématique de ce sujet¹⁹⁶.

La place du spectateur est à remettre en question, tout au moins à interroger. Si la notion de public – que l'on retrouve dans le terme d'espace public – est relayée au rang de spectateur-consommateur (de spectacles, de friandises, de boissons, d'émotions, de divertissements...) comment constater alors l'existence d'un véritable espace public, où se discutent les propositions, où se mélangent les publics et où la prise de position est possible voire souhaitable ? Faire porter au public une responsabilité paraît tout à fait essentiel si l'on souhaite que celui-ci s'investisse dans la relation qui s'établit avec l'autre, avec les œuvres artistiques qui sont données à voir, et plus largement avec la ville.

Certaines manifestations qui prennent une ampleur considérable – comme c'est le cas à Aurillac, à Chalon ou lors de la Fête de Lumières qui accueillent plusieurs dizaines de milliers de spectateurs – ne sont plus à échelle humaine et ne permettent pas cette responsabilisation des publics qui y prennent part. L'espace public, au sens physique du terme, atteint saturation. C'est souvent un paysage de désolation qui prend place le lendemain d'une soirée pour le moins agitée : détritrus, urine, mobilier urbain brisé, œuvres artistiques dégradées, bris de verre, etc. Est-ce l'inévitable contrepartie à des manifestations culturelles victimes de leur succès ou est-ce un manque de considération de la place de l'humain dans un espace public bien malmené ?

Tout porte donc à croire qu'il ne suffit pas de mettre en place des projets culturels dans l'espace public pour recréer nécessairement des espaces publics. Les choses demeurent plus complexes et cela justifie le fait que l'on puisse s'y intéresser de près. Car si l'œuvre artistique donnée à voir peu relever d'un travail mûrement réfléchi, utilisant l'espace urbain comme scénographie, alliant exigence et qualité d'exécution, qu'en est-il de la place de l'artiste dans l'espace public et qu'elle est sa marge de manœuvre ? Pierre Sauvageot, lors d'une table ronde intitulée « L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? », remarque que les artistes ont rarement un contact direct avec la ville et avec ceux qui dirigent, avant, la manifestation : « *en général, ils arrivent la veille, repartent le*

¹⁹⁶ Voir sous-chapitre 6.1) Contexte géographique, politique et culturel du Québec, focus sur la ville de Montréal.

*matin et sont rarement confrontés aux problématiques de la ville*¹⁹⁷ ».

L'autre problématique qu'induit le titre de ce sous-chapitre, est celle du côté éphémère du projet culturel dans l'espace public, qui soulève un paradoxe persistant : celui de concentrer tous les efforts et les attentions sur un espace pendant un court moment, pour mieux le délaissier par la suite. Que se passe-t-il après ? Comment laisser trace ? Car si la finalité du projet culturel est bien de créer du lien social, d'amener les habitants à se réapproprier leur ville et de replacer l'art au centre des préoccupations humaines, cela ne peut être pensé uniquement de manière ponctuelle. Un travail de fond est nécessaire et c'est en cela que de véritables politiques culturelles audacieuses doivent être mises en place. Dans cette continuité nous essaierons de comprendre dans un prochain sous-chapitre, comment produire des espaces publics aux travers de projets d'artistes et d'expériences culturelles.

9.2) Les nouveaux territoires de l'art

En 2001, à la demande de Michel Duffour, alors secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, Fabrice Lextrait publie un rapport destiné à mieux comprendre l'essence et le rôle de ces « Nouveaux territoires de l'art¹⁹⁸ » représentés par les friches, les squats, les laboratoires artistiques, les lieux de fabrique, qui parsèment le territoire français et proposent une nouvelle vision de l'action artistique et culturelle. Aboutissement d'un travail de terrain qui l'a amené à effectuer un véritable tour de France, le « rapport Lextrait », comme il est couramment appelé, propose un véritable panorama de ces nouveaux espaces alternatifs et porteurs d'espoir. Pourtant presque dix ans après, qu'en est-il exactement ? À l'heure où certaines friches culturelles se font expulser et fermer, où d'autres s'institutionnalisent, peut-on parler d'une prise en considération par l'État et par l'institution de ces expériences singulières, ou à l'inverse doit-on considérer que ces espaces partagés de liberté reculent ? Nous allons essayer de comprendre en quoi ces nouveaux territoires de l'art sont d'une grande importance pour la ville et en quoi ils représentent des espaces publics qu'il faut à tout prix préserver.

La ville, qui ne cesse de se chercher et de construire sa propre identité, est très souvent confrontée à des espaces vides qui la composent et qui forment des non-lieux abandonnés aux yeux de tous. Ces espaces inoccupés finissent par faire partie du paysage si bien qu'on en arrive à passer devant sans même les remarquer. Ce n'est que le jour où les premières pelleteuses finissent par arriver que l'on réalise leur existence. Les friches industrielles font partie de ces espaces. Leur réhabilitation en lieu de culture est une possibilité qui peut s'avérer viable dans le temps lorsque cela correspond à un vrai projet d'occupation et de ré-appropriation soutenu, au moins politiquement, par les pouvoirs publics. Les friches correspondent à un réel besoin car force est de constater qu'un grand nombre d'artistes, d'associations socioculturelles et de collectifs ne peuvent trouver d'espaces de travail, d'ateliers, de bureaux... faute de moyens, faute d'espaces disponibles ; *« la surface et la configuration post-industrielle d'une friche forment une réponse efficace*

¹⁹⁷ Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?* L'espace public : un espace de liberté pour les créateurs ? – 1ère table ronde. 3/ L'espace public comme espace de création artistique, p. 6.

¹⁹⁸ Kahn Frédéric et Lextrait Fabrice. *Nouveaux territoires de l'art*. Editions Sujet/objet, 2006. 295 p.

à la conjoncture socio-artistique contemporaine¹⁹⁹ ». Le cas de la *friche RVI* à Lyon, par exemple, en est une illustration parlante lorsque l'on sait que sa fermeture est annoncée à l'automne 2010 et que les structures qui la composent peinent à trouver une solution de relogement. Les coûts d'occupation des friches sont souvent très inférieurs à ceux engendrés par les circuits traditionnels, ce qui permet à des compagnies et artistes en émergence (mais pas seulement) d'exister et d'envisager de construire des projets dans le temps.

Il est important de comprendre qu'une « friche culturelle » n'est pas seulement un espace occupé pour produire et diffuser des œuvres artistiques. C'est aussi un lieu de vie où les habitants se réapproprient l'espace et le modifient à leur gré (peintures murales, sculptures en matériaux de récupération, constructions anarchiques, etc.). Cela ne serait sans doute pas possible dans des espaces conventionnels et institutionnalisés. Les friches participent à la requalification du quartier où elles sont implantées et interrogent le développement urbain parfois problématique. Ce sont des endroits de rencontres et de découvertes où les associations du territoire peuvent se réunir et exister. L'occupation de lieux aussi importants que *La Friche de la Belle de Mai* à Marseille, par exemple, nécessite qu'une multitude de structures s'y investissent et occupent les lieux²⁰⁰. Cette concentration de projets et d'univers différents est très riche et permet une confrontation permanente de points de vue et de conceptions du travail artistique. La friche doit se penser dans un élan collectif pour fonctionner, où l'identité des individualités se mêle à celle du lieu. Ces nouveaux territoires de l'art que représentent les friches, forment des espaces partagés essentiels à l'heure où nombreux sont ceux qui dénoncent une normalisation voire un effacement de l'espace public.

On peut dire qu'il existe deux types de démarches : d'un côté les friches qui « *veulent demeurer indépendantes et ne réclament rien*²⁰¹ » et de l'autre celles qui « *cherchent à acquérir une légitimité publique au moins partielle, et qui en appellent à des subventions*²⁰² ». Malgré les menaces d'expulsion (le *Pavillon Sauvage* à Toulouse, le *Bris-de-Glace* à Grenoble, la *Friche RVI* à Lyon...) et les expulsions effectives, certaines friches industrielles reconverties en lieu de culture bénéficient d'un intérêt tout particulier de la part de l'État et des collectivités locales qui ont, soit compris leurs aspects positifs, soit décidé, en les reconnaissant, de jeter un œil sur ce qui s'y fait. Mais il est certain que le soutien des pouvoirs publics, notamment en terme de moyens financiers, est largement déterminant pour le développement et la pérennité des projets artistiques et culturels développés dans le cadre de ces nouveaux territoires de l'art. On peut cependant se demander si une institutionnalisation de ces lieux est compatible avec la nature de certains projets qui se veulent autogérés, libres et qui représentent même parfois des zones autonomes temporaires.

Pourquoi décider de conclure ce travail en effectuant une ouverture sur les nouveaux territoires de l'art ? Premièrement pour ce qu'ils représentent en matière de production d'espaces publics et parce qu'ils correspondent clairement à des projets utopiques : « *Les villes invisibles sont un rêve qui naît au cœur des villes invivables*²⁰³ » écrivait le philosophe italien Italo Calvino. Deuxièmement parce que le secteur des arts de

¹⁹⁹ Source : www.friche-rvi.org

²⁰⁰ La Friche de la Belle de Mai accueille 60 structures différentes.

²⁰¹ Christian Ruby et David Desbons, "Des friches pour la culture ?", *EspacesTemps.net*, Textuel, 01.05.2002. <http://espacestemp.net/document338.html>

²⁰² Ibid.

²⁰³ Italo Calvino. *Les Villes invisibles*. Ed. Seuil, 1976. 188 p.

la rue, qui nous a largement occupé ici, s'est depuis longtemps emparé de ces espaces en friche pour y implanter des lieux de fabrique (La Cité des Arts de la rue à Marseille, les ateliers Frappaz à Villeurbanne, l'Abattoir à Chalon-sur-Saône, etc). Et troisièmement car les nouveaux territoires de l'art représentent des espaces éminemment politiques dans le sens où ils s'opposent à la vision utilitariste de l'espace qui consisterait à dire « à chaque lieu sa fonction et à chaque fonction un lieu », et permettent de la dépasser. L'invention artistique qui y a cours et qui nécessite de passer de l'individuel au collectif, « *va déboucher sur des formes d'inventions sociales pour emmener le monde vers plus d'humanité*²⁰⁴ ».

²⁰⁴ Fazette Bordage, responsable de *Main d'œuvre*. Cité par Frédéric Khan dans un dossier intitulé « Nouveaux territoires de l'art et de l'urbanité » (avril 2006), publié sur le site internet de la Friche de la Belle de Mai. Source : www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=277

Conclusion

Par ce travail nous aurons cherché à montrer que l'espace public ne doit pas être pensé uniquement comme un espace physique, bien que cette définition soit la plus communément admise, mais aussi comme un espace sociopolitique complexe et hautement symbolique. De ce fait, investir l'espace public par des propositions culturelles et artistiques est un geste éminemment politique, puisque qu'il renvoie à la nécessité de s'ouvrir au monde et de ne plus concevoir l'art comme dissocié fondamentalement de la vie quotidienne. Certains artistes ont fait le choix de sortir des lieux pré-affectés et se sont spécialisés dans la création en espace public. Un secteur spécifique s'est constitué depuis une quarantaine d'années, celui des arts de la rue, qui a connu un véritable essor ces vingt dernières années. Les propositions artistiques données à voir hors les murs se sont multipliées, les événements dédiés sont de plus en plus nombreux et les municipalités ont compris l'intérêt qu'il y avait à ouvrir leur porte à ces arts publics qui ont pour finalité de s'adresser à tous les citoyens, en intégrant la ville dans leur scénographie.

Pour autant, et malgré la popularité de nombreuses manifestations comme les Éclats à Aurillac ou Chalon dans la rue à Chalon-sur-Saône, on est en droit de se demander s'il suffit de sortir les projets artistiques des lieux de culture et de les donner à voir dans l'espace public pour produire des espaces publics, au sens d'espaces politiques. Nous avons essayé de donner des éléments de réponse à cette problématique complexe qui pose de nombreuses questions. Peut-on réellement penser l'espace public dans nos sociétés modernes comme ne relevant pas uniquement de l'espace physique réglementé ? Si cela s'avère possible, et c'est la thèse que nous défendons ici, doit-on entretenir cette confusion largement présente dans les esprits, qui consiste à penser qu'il suffirait de jouer dans la rue pour nécessairement s'inscrire dans une pratique relevant des arts de la rue ? Les professionnels de la culture et les municipalités qui engagent de nombreux artistes de rue ont-ils conscience de cette spécificité, de ce nécessaire combat en faveur de l'espace public ?

Ces questions amènent une seule certitude, celle de devoir considérer la création en espace public comme relevant d'un véritable secteur professionnel, et donc d'envisager la formation de professionnels en la matière comme une nécessité. L'État accorde moins de 2% du budget total investi dans le spectacle vivant aux arts de la rue, ce qui représente très peu pour un secteur composé d'un millier de compagnies, aussi il est nécessaire de redoubler d'ingéniosité et de créativité pour pallier à ce manque. Paradoxalement – et pour continuer à proposer les œuvres les plus subversives dans un espace public qui tend à se conformiser – le secteur devra s'interroger sur son institutionnalisation croissante, afin de préserver une indépendance bienvenue car garante d'une liberté, dans le propos artistique, qui est essentielle. Faire rentrer dans un moule les œuvres données à voir dans l'espace public c'est normaliser et aseptiser celui-ci un peu plus, c'est pourquoi il est d'utilité publique de se battre pour que les œuvres les plus controversées puissent encore et toujours y prendre place. Quand ceux qui osent la subversion sont perçus comme des saints et encensés par la critique, comment expliquer alors que si peu choisissent de s'y risquer ?

Pour finir nous pouvons dire qu'il semble nécessaire de repenser le politique dans son sens premier, pour que celui-ci ne soit plus vu comme une menace, une provocation voire même un gros mot. Faire de la politique c'est s'inscrire dans la vie de la cité, participer à la construction du monde et tout simplement prendre position. L'espace public

est le lieu du politique puisque s'y rassemblent les individus, s'y confrontent les points de vue et s'y forment les opinions. Aussi les artistes doivent-ils pouvoir revendiquer sa réappropriation, pour autant que le mot culture ne soit pas obligé de rimer avec culture du divertissement. « *Si le mot culture à un sens* », disait Malraux, « *il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il y regarde ce que sera son visage de mort*²⁰⁵ ». Il est parfois utile de revenir un instant sur ce qui fonda les politiques culturelles en France, pour comprendre le paradoxe persistant dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui.

²⁰⁵ André Malraux, discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens, le 19 mars 1966. Publié dans *André Malraux, la Politique, la Culture*, textes présentés par Janine Mossuz-Lavau, Gallimard, Folio, 1996.

Bibliographie

1) Ouvrages :

- Ardenne Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, 2004. 254 p. (Poche).
- Arendt Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Pocket, 2002. 406 p. (Agora les classiques).
- ATSA [et al.]. *Quand l'art passe à l'action*. Action Terroriste Socialement Acceptable, 2008. 144 p.
- Augé Marc. *Non-Lieux*. Seuil, 1992. 149 p. (Librairie du XXIe siècle).
- Bey Hakim. *TAZ – Zone Autonome Temporaire*. L'Eclat, 1991. 90 p.
- Bassand Michel [et al.]. *Vivre et créer l'espace public*. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR), 2001. 223 p. (P U Polytec Rom).
- Chaudoir Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » – La ville en scène*. L'Harmattan, 2000. 318 p.
- Chaumier Serge. *Arts de la rue - La faute à Rousseau*. L'Harmattan, 2007. 218 p. (Nouvelles Etudes Anthropologiques).
- Dapporto Elena et Sagot-Duvauroux Dominique. *Les arts de la rue - Portrait Economique D'un Secteur En Pleine Effervescence*. La Documentation Française, 2000. 412 p. (Questions de Culture).
- Gaber Floriane. *Comment ça commença. Les arts de la rue dans le contexte des années 70*. Editions Ici et là, 2009. 288 p.
- Gaber Floriane. *Quarante ans d'arts de la rue*. Editions Ici et là, 2009. 187 p.
- Gonon Anne [et al.]. *La relation au public dans les Arts de la rue*. L'Entretemps, 2007. 144 p. (Carnets de rue).
- Habermas Jürgen. *L'espace public*. Payot, 1988. 324 p. (Critique de la politique).
- Heilmann Eric [et al.]. *Les utopies à l'épreuve de l'art – Ilotopie*. L'entretemps, 2008. 224 p. (Carnets de rue).
- HorsLesMurs. *Le Goliath 2008-2010 - L'annuaire des professionnels de la création hors les murs*. HorsLesMurs, 2008. 640 p.
- Kahn Frédéric et Lextraite Fabrice. *Nouveaux territoires de l'art*. Editions Sujet/objet, 2006. 295 p.

- Livchine Jacques. *Griffonneries*. Les Solitaires Intempestifs, 2002. 293 p. (Du désavantage du vent).
- Métral Jean [et al.]. *Les aléas du lien social - Constructions identitaires et culturelles dans la ville*. La Documentation française, 1997. 207 p. (Ministère de la culture et de la communication).
- Negt Oskar. *L'espace public oppositionnel*. Payot, 2007. 239 p. (Critique de la politique).
- Perec Georges. *Espèces d'espaces*. Galilée, 2000. 185 p. (L'espace critique).
- Quirot Odile [et al.]. *Royal de Luxe : 1993-2001*. Éditions Actes Sud, 2001. 208 p.
- Rémy Jean et Voye Liliane. *La ville, vers une nouvelle définition ?* L'Harmattan, 1992. 174 p.
- Richard Joël. *Panorama des arts de la rue au Canada de 1968 à 2006*. 2006. 15 p.
- Rubio José [et al.]. *Organiser un événement artistique dans l'espace public*. HorsLesMurs, 2007. 116 p.
- Vanhamme Marie et Loubon Patrice, *Arts en friches, usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*. Éditions Alternatives, 2001. 123 p.
- Vidal Sara. *Bivouac - Générisk Vapeur*. Sens & Tonka, 2000. 130 p.
- Vilar Jean. *De la tradition théâtrale*. Éditions Gallimard, 1966. (Idées nrf).
- Wallach Jean-Claude. *La culture, pour qui ? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Editions de l'attribut, 2006. 120 p.

2) Vidéogrammes :

- Deluze Dominique. *Royal de luxe, retour d'Afrique*. CNC / K production, les films à Lou, La Sept-Arte, 1999. 1 DVD, 84 min., coul., son. (Images de la Culture).
- Sylvain Marotte. *Les fous de la rue*. Série de documentaires sur les arts de la rue (2003).
- ATSA. *ATSA, quand l'art passe à l'action*. DVD-Compilation de 18 vidéos haute résolution de l'ATSA de 1997 à 2007.

3) Conférences, rencontres :

- *Atelier 1 : "Culturel" et "artistique" : le malentendu - Quand le culturel prend le pas sur*

l'artistique, Atelier 2 : Médiation et arts de la rue : l'autre malentendu – Quelle médiation des œuvres et du processus de création ? Rencontres du jeudi 19 et du vendredi 20 août 2010 co-organisées par le Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac et par HorsLesMurs, qui s'inscrivent dans le cadre d'un chantier mené en 2010 par HorsLesMurs autour de "la médiation dans les arts de la rue".

- *Planifier et organiser un événement artistique dans l'espace public.* Atelier-rencontre animé par Annie Roy et Pierre Allard, cofondateurs de l'ATSA (Action Terroriste Socialement acceptable), organisé par le Regroupement Québécois de la Danse le 30 mars 2010 dans ses locaux de Montréal.

- *Arts de la rue et l'Engagement social.* Table ronde du 10 avril 2010 organisé par le Regroupement des Arts de Rue Du Québec qui a eu lieu au Centre Gabrielle et Marcel Lapalme à Montréal.

- *Les arts de la rue et les arts du cirque dans la politique de la ville.* Colloque organisé par HorsLesMurs (centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste) le 15 décembre 2009 à l'Auditorium des Archives Départementales de la ville de Marseille.

- *1959 – 2009 – 2059 Ré-inventer la politique culturelle ?* Colloque organisé par la DRAC Rhône-Alpes et l'Université Lumière Lyon 2 les 19 et 20 novembre 2009 à Lyon 2, campus des Quais.

4) Sites web :

- www.toxiquetrottoir.com

Site internet de la compagnie Toxique Trottoir.

- www.laruekitetonne.com

Site internet du festival La rue Kitétonne.

- <http://lerarduquebec.blogspot.com>

Le blog du RAR (Rassemblement des Artistes de Rue de Québec).

- <http://rarduquebec.org>

Site internet du RAR (Rassemblement des Artistes de Rue de Québec).

- <http://tintamarre.over-blog.org>

Mon blog personnel.

- www.theatrerue.com

Site internet du festival de théâtre de rue de Lachine.

- www.nomadurbains.com

Site internet de la compagnie de théâtre de rue montréalaise NomadUrbains.

- <http://lesvivaces.org>

Site internet des ViVaces, coopérative de solidarité pour l'art et le développement durable à Montréal.

- <http://compagniemobilehome.com>

Site internet de la compagnie de théâtre de rue montréalaise Mobile Home.

- www.lacitedesartsdelarue.net

Site internet de la Cité des Arts de la rue à Marseille.

- www.lieuxpublics.fr

Site internet de Lieux Publics, Centre national de création des arts de la rue à Marseille.

- www.faiar.org

Site internet de la FAI AR, Formation Avancée Itinérantes des Arts de la Rue à Marseille.

- www.horslesmurs.fr

Site internet de Hors Les Murs, centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste à Paris.

- www.imperialederue.com

Prévisions de tournée au jour le jour des compagnies.

- www.lefourneau.com

Site internet du Centre national des arts de la rue en Bretagne.

- www.intermittent-spectacle.fr

Le portail des intermittents et professionnels du spectacle.

- www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr

Les pratiques culturelles des français à l'aire numérique, enquête 2008.

- www.art-espace-public.c.la

Journal de bord du Master 2 Projets Culturels dans l'Espace Public de l'université Paris 1 Panthéon - Sorbonne.

- www.culture.gouv.fr

Portail du Ministère de la Culture et de la Communication.

- fr.wikipedia.org

Site internet de Wikipédia, encyclopédie libre.

- arts2rue.midipyrenees.fr

Site internet qui permet de retrouver en direct l'actualité des compagnies et des structures des Arts de la Rue en Midi-Pyrénées.

5) Articles de presse :

- Article de Jean-Pierre Thibaudat intitulé *Au Festival d'Aurillac, « le but c'est de briser les murs »* paru sur le site d'information Rue89 le 22 août 2010.

- Article de Gilles Renault intitulé *Du cabaret barré à Chalon* paru dans le numéro de Libération, du samedi 24 et du dimanche 25 juillet 2010.
- Article de Clarisse Fabre intitulé *Cuers veut bouter les arts hors de la rue* paru Le Monde du 22 avril 2008.
- Article de Marion Mourgue intitulé *Var : pas de plumes mais du goudron pour le théâtre de rue* paru sur le site d'information Rue89 le 12 avril 2008.

6) Émissions de radio

- Émission présentée par Benoît Lagane et Camille Renard en direct d'Aurillac intitulée *Engagement politique et théâtre de rue* et diffusée le 20 août 2010 sur France Culture.

7) Rapports d'enquêtes, d'études et de recherches, travaux universitaires

- Enquête sur les Pratiques culturelles des Français, 2008 - DEPS ministère de la Culture et de la Communication, [VII-2-5] QUESTION 7orue : GENRES DE SPECTACLES DE RUE FREQUENTES AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS
- HorsLesMurs. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010. HorsLesMurs, 2010. 40 p.
- Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs du lundi 7 juin 2004, au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. *Organiser un événement artistique sur l'espace public : quelle liberté, quelles contraintes ?*
- Compte-rendu rédigé par Julie Moreira-Miguel – rencontre professionnelle HorsLesMurs intitulée *Les arts de la rue et les arts du cirque dans la politique de la ville* qui a eu lieu à Marseille le 15 décembre 2009. 30p.
- Dossier documentaire n°3 intitulé « Comment produire des espaces publics ? » du cycle de rencontres-débats art[espace]public proposé par le master 2 professionnel Projets Culturels dans l'Espace Public de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Dossier documentaire n°5 intitulé « L'espace public, espace des possibles ? » du cycle de rencontres-débats art[espace]public proposé par le master 2 professionnel Projets Culturels dans l'Espace Public de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.