

Hee-Kyung LEE

L'art au pluriel

Danser le regard, écrire le *commun*

Essai sur la genèse de l'art pour le territoire et ses révolutions symboliques

Préface

J'ai eu le plaisir de diriger la thèse de Hee-Kyung Lee qui depuis m'a tenu informé de la poursuite de ses recherches.

Je retrouve dans la présente contribution à la connaissance de l'univers des arts de la rue les traits d'un travail méthodique et exigeant : mise en place des institutions avec leur histoire retrouvée dans les archives, extraits bien choisis d'entretiens réalisés avec tact et en nombre pour des comparaisons, scènes observées et notées sur le vif qui rendent la tonalité d'un lieu, d'un instant et la font partager.

Il se fait périodiquement une injection de concepts qui élargissent, problématisent la démarche. Il sont repris à des auteurs qui tous ont contribué beaucoup à la sociologie des pratiques culturelles, Jean Duvignaud, Pierre Bourdieu, Roger Chartier, dans la sociologie de la littérature Norbert Elias. Il était important de manier à bon escient le concept de génération en se fondant sur Karl Mannheim. La décisive dimension territoriale impliquait la lecture ou la relecture des recherches d'Anne-Marie Thiesse.

J'ai trouvé avec plaisir la référence à Richard Hoggart, un garant sûr, un appui irremplaçable en ce qui me concerne par ses livres, et débats à leur propos et de leur traduction. Son *Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises* (Paris : Le Seuil, 1988), a connu une réédition en 2014 avec une nouvelle préface de Claude Grignon, qui par ses publications, dont avec Jean-Claude Passeron *Le Savant et le Populaire* et des investigations menées notamment dans le cadre de l'INRA et de l'OVE aura contribué à maintenir à distance les idées fausses, les stéréotypes privatifs concernant les cultures populaires.

Les arts de la rue sont un milieu d'expérimentation. Les trajectoires professionnelles de ceux qui s'y consacrent dans le présent contexte étudié par Hee-Kyung Lee connaissent des « tournants » délicats, des alertes rudes qui cependant ne cassent pas la dynamique

inventive de structures, lieux de création au niveau de la commune, de la région, de part et d'autre des frontières.

Il faut s'accrocher, être dans un groupe d'affinité, d'interconnaissance, relativiser les verdicts, de quoi pousser et aider le lecteur à réfléchir sur d'autres milieux et entourages. En tout cas merci à Hee-Kyung Lee pour cette recherche réalisée avec brio et souci de rigueur.

Rémy Ponton, professeur à l'Université de Paris 8.

Avant-propos

Comment des équipes culturelles qui sont nées et développées dans des cadres locaux peuvent obtenir une reconnaissance nationale, de surcroît sans recours au circuit traditionnel de la reconnaissance artistique et culturelle, et comment leur regroupement peuvent les conduire à la conquête d'un label européen ? Comment et qu'est ce qui se produit dans l'association des ressources locales et du patrimoine européen, et quels sont les rôles de dimensions territoriales dans ce processus ? Quelles sont les caractéristiques majeures des acteurs de ce type de projet, comment ils se réunissent, pourquoi de telle manière ?

Voilà les problématiques centrales auxquelles je m'attache au point de départ. Je n'étudie pleinement qu'un objet dans cette présente recherche : la Zone Européenne de Projets Artistiques.

J'espère expliciter les processus complexes comme les réponses à ces problématiques précises par les études d'un assez grand nombre de faits liés à ce cadre, et montrer dans quelle direction l'on peut engager toute une série d'études des questions et des terrains de recherche connexes. On pourra voir également quelles nouvelles problématiques en découlent, lesquelles n'étant pas émergées comme telles au départ.

Cette recherche a été réalisée en bénéficiant du financement de recherche de ZEPA 2. Tous les membres de ZEPA 2 que j'ai rencontrés dans ce cadre d'enquêtes ont été les coopérateurs bienveillants de cette recherche de par leurs disponibilités pour m'accueillir, leurs contributions à des entretiens formels et informels, de par l'accès libre à la consultation d'archives, des événements auxquels ils m'ont permis d'assister. Qu'ils en soient ici remerciés.

**I. La formation et la constitution de la catégorie de
« l'art pour le territoire »**

Les coups de projecteurs que nous allons porter sur les logiques d'action et les cadres institutionnels des figures ici étudiées, qu'il faut replacer dans un milieu plus large où se côtoient des inventeurs, des intellectuels et des professionnels de la culture, font apparaître une population dont les activités ont trait à la définition d'une catégorie de pratiques que je voudrais nommer l'art pour le territoire¹.

Cet ensemble, étudié dans les pages qui suivent, est composé des fondateurs, fondatrices, directeurs et directrices des établissements culturels français, partenaires principaux français de la Zone Européenne de Projets Artistiques. De l'articulation entre les parcours singuliers de chacun et chacune, dont nous tenterons de cerner quelques traits grâce à l'aimable accueil reçu lors de notre enquête, du passage à une dimension collective, de l'examen des thématiques engendrées, de leur diffusion, se dégagent les contours et les spécificités d'un substrat, d'un groupe qui porte la conception de l'art pour le territoire.

1. Genèse sociale et historique d'inventeurs des règles de l'art pour le territoire

La Zone Européenne de Projets Artistiques regroupe dans le pôle des partenaires principaux des structures qui ne se rencontrent guère hors de ce cadre : scène nationale, centre national des arts de la rue, pôle national du cirque et des arts de la rue. Cette configuration singulière, fédérant les institutions de disciplines différentes du spectacle, porte en elle un principe d'ouverture dans un cadre structuré par la coordination de travail.

Bien que leur regroupement manifeste une volonté de travail en commun, on remarque dans les archives depuis leur première réunion datant de quinze ans, l'absence de métadiscours, de point de vue visant à expliciter pourquoi faire le projet à l'échelle

¹ On se réfère pour cet outillage d'analyse à Rémy Ponton, « Sur la constitution de la catégorie du « populaire » après 1848. A propos de quelques contemporains d'Alphonse Daudet », *Politix*. Vol. 4, N°14. Deuxième trimestre 1991. P 65-72.

européenne et pourquoi dans le domaine des arts de la rue. Les discussions sont concentrées sur le « comment », sur ce qu'un projet européen représente au niveau de l'administration et quels sont les projets artistiques appropriables. Cela signifie que les gens qui sont réunis ont une vision partagée, une affinité entre eux qui fait qu'ils sont sur la même longueur d'onde quand ils sont en présence autour d'une table. Ce point ne devient compréhensible qu'à la formulation des éléments qui le fondent, à l'arrière-plan. Pour esquisser un constat de ce type, on s'appuie sur les trajectoires singulières et collectives de la population concernée : Jean-Pierre Marcos (directeur du Pôle National du Cirque et des arts de la rue à Amiens) ; Philippe Macret (directeur du Hangar, dépendant du Pôle National du Cirque et des arts de la rue) ; Daniel Andrieu (fondateur et directeur de l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen jusqu'au janvier 2015) ; Michèle Bosseur et Claude Morizur (co-fondateur-trice, co-directeur-e du Fourneau, Centre National des Arts de la Rue à Brest) ; Chantal Lamarre (fondatrice et directrice de Culture Commune, Scène Nationale à Loos-en-Gohelle jusqu'au juillet 2014).

1-1. Formation de l'affinité particulière autour d'un mot d'action : « art et territoire »

Modestie sociale, fortune artistique

La grande majorité de la population étudiée est issue des classes populaires, les pères sont ouvriers, sauf un, qui est comptable. Ils proviennent de milieux éloignés de l'univers culturel, artistique et peu familiers de ses codes sociaux. Leurs origines géographiques redoublent l'éloignement. La centralisation de la vie intellectuelle et artistique dans la capitale est telle en effet que le lieu de naissance et d'éducation joue un grand rôle dans les relations avec le monde culturel et artistique².

² Pour les analyses détaillées sur ce point dans Anne-Marie Thiesse, *Le Romain du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert. 1984.

Ces agents sociaux sont provinciaux. Cette donnée est accentuée par le fait que la majorité d'entre eux est née et a grandi dans un village ou une petite ville. L'origine sociale modeste et populaire, l'éducation en province sont des facteurs assez souvent pénalisants qui entraînent une position inférieure sur le marché culturel, en tout cas jouent négativement sur les conditions d'accès dans le monde culturel centré sur Paris, où se font et se jouent les carrières, les stratégies et les procédés de la consécration artistique.

La quasi absence du patrimoine culturel familial et le capital social peu important dans la population étudiée pouvaient augurer un handicap, voire un veto pour la carrière et la reconnaissance artistique, professionnelle dans le circuit traditionnel. Bien que cet état des lieux soit à première vue peu encourageant pour les agents sociaux concernés, ils ne se sont pas laissés cantonner derrière ces déterminismes. Ils se saisissent de ces facteurs d'accès problématique à la culture consacrée, et en font de nouveaux éléments de travail artistique et culturel, en les articulant autour d'un mot d'ordre, l'action « art et territoire ».

Le « territoire » est entendu comme non-distinction entre le culturel et le quotidien, et apporte l'idée d'un rapport démocratique entre les artistes et les habitants. Sont ainsi associés les artistes, les réseaux locaux, les infrastructures territoriales dans des projets qui font s'enchevêtrer l'art, l'appropriation du territoire incluant la population, les mémoires collectives. La place de la population s'explique par l'importance donnée au travail avec les populations proches de ces sites et le désir de les embarquer dans l'aventure artistique selon des perspectives nouvelles pour la transformation d'un territoire par le développement artistique et culturel.

Convaincus de cette logique « territoriale » et de ses richesses hétérogènes et inépuisables, ils ont réussi à faire venir Paris en Province par l'obtention de la reconnaissance étatique des établissements qu'ils ont fondés, comme ils ont fait venir les publics du centre ville aux périphéries.

Leurs dispositions sociales, culturelles, qui ne reproduisent pas les avantages reconnus, loin de l'idée d'un sort infortuné, vont se révéler une ressource de l'imaginaire pour inventer de nouvelles lois de l'art. Ils adoptent une posture qui n'est pas étroitement revendicative, ils se montrent optimistes sur la portée de l'univers artistique, la vertu des expériences hétérogènes pour l'inventivité en ce domaine, s'éloignant de la position dominée que le circuit traditionnel leur accorde³.

Formation de la sensibilité générationnelle

L'acquisition du savoir et sa mobilisation dans la lecture de la situation entre en résonance avec l'engagement dans les mouvements sociaux, culturels, éducatifs, à l'intérieur de l'ensemble générationnel où ils se trouvent, dans lequel chacun se positionne. On relève trois directions majeures où ils interviennent et trouvent appui pour leurs trajectoires particulières : l'éducation populaire, la politique de la démocratisation culturelle, et la culture alternative. La conviction partagée qu'il y a place pour une conjonction entre la vie professionnelle, la création intellectuelle et artistique, et les engagements militants de leur époque s'exprime dans un langage rénové, une grille de lecture originale sur la place de la culture et de l'art dans la vie individuelle et sociale.

Les principaux contenus de ce langage sont les suivants :

L'approche égalitaire des expressions artistiques

« On a la culture de la culture savante et il y a la culture dite populaire ; le cirque, les marionnettes, les arts de la rue, le mime... c'est incroyable quoi, pourquoi le mime, il

³ On peut lire ce type de posture dans un domaine différent dans le livre de Hoggart Richard, *Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Paris, Le Seuil, 1988. On y constate à quel point les expériences différentes de celles de la majorité des intellectuels londoniens peuvent être des ressources intellectuelles pour concevoir de nouveaux regards, sur les rapports d'individus, les relations non étudiées.

serait moins intéressant que le chanteur lyrique ? Je ne vois pas moi pourquoi ? Je ne comprends pas. Il y a des formes de travail formidables de ces artistes aussi bien d'un côté comme de l'autre ! Voilà, je ne pige pas, c'est à cause de l'éducation populaire que je ne comprends pas. Si je n'avais pas fait ça, si je n'avais pas été dans l'éducation populaire, j'aurais pu comprendre qu'il fallait tout séparer (...)»⁴. : Daniel Andrieu

Il y a refus des hiérarchies entre des techniques et des véhicules de l'expression artistique, opposition aux rapports de domination qui s'exercent entre les différents types d'art.

L'activité artistique comme nouvelle donne de l'éducation populaire, et de la régénération territoriale

« J'ai une accumulation des expériences qui me rendaient une certitude... Bien sûr que la politique de projet de culture sert à l'émancipation des êtres humains, à se révolter, à changer la vie... c'est pas le cas pour tout le monde, pour certains, c'est pour proposer artistiquement, pour d'autres c'est de proposer des matières à réfléchir, à nourrir sa réflexion, sa réflexion peut être intime dans son propre milieu. Ça fait partie aussi de mon propre projet. Le divertissement n'est pas qu'une tarte, ça peut aussi servir à des réflexions mais il faut aussi en plus que ça touche, ça griffe en terme de réflexion et de représentation du monde. Surtout ce qui est important pour moi c'est que ça touche tout le monde, donc surtout ceux qui ne viennent pas aux spectacles. » : Chantal Lamarre

⁴ Les citations sans préciser la source dans l'ensemble de ce texte viennent de nos entretiens réalisés dans ce cadre de recherche sur la ZEPA.

Considérant comme un des axes principaux de l'éducation populaire des valeurs de réflexion critique, et que cet élément est présent dans les arts de la rue, ils conçoivent l'art comme un facteur majeur de l'éducation populaire.

Le partage revient comme un leitmotiv parmi les bonnes raisons de faire de l'art

« Quand on est allé au festival d'Aurillac pour la première fois, il n'y avait même pas de programmation, il y avait des noms, des campings avec les enfants, il y avait des Toyota. Quand tu reviens de ce premier festival, tu as une certitude, de l'artistique, de l'émotion artistique qu'on en a eue, on avait envie de le faire partager avec des gens d'ici où on vit au quotidien. (...) Surtout, on s'est rendu compte qu'on pouvait fabriquer des choses à l'échelle de notre commune» : Claude Morizur

Il y a ici examen de la place des artistes et des arts dans la vie sociale. Un type de vie communautaire, éphémère, expérimenté à travers diverses manifestations culturelles dans leur jeunesse nourrit un idéal de l'organisation de la vie collective. La notion du collectif est pressentie comme « perdue » dans divers contextes. Sans se réfugier dans la nostalgie des fêtes d'autrefois, ils cherchent à créer des ambiances collectives avec les propositions artistiques qui témoignent d'une sensibilité contemporaine.

L'art comme force de métamorphose

« L'artistique, l'émotion dans l'artistique permet aux gens de se dire autrement, même pas se voir autrement, juste se dire autrement, il se passe quelque chose qui bouge en moi qui n'existait pas hier matin ! Et j'en suis persuadé, de ça. A un moment donné il y a des rencontres qu'on fait avec des œuvres d'art qui vous bougent humainement, qui vous bousculent, qui vont vous agir même si vous restez dans les mêmes situations sociales. » : Jean Pierre Marcos

La fermeté sur l'importance et la portée de l'art est un trait autour duquel peuvent se regrouper les anciens agents historiques et ceux d'une nouvelle génération. C'est moins la question artistique qui est un élément de différence que la manière d'aborder le sujet dans ses implications. Les expériences des engagements dans les mouvements générationnels font exister certains thèmes comme vecteurs, leur donnent une place qui orientent les aspirations et conduisent à des démarches militantes.

1-2. Quelques paramètres formateurs

Plusieurs éléments entrent dans la formation de la population étudiée, qui se définira par une posture spécifique, et des dispositions qui viseront à s'investir dans un programme esthétique.

La formation intellectuelle : la plupart d'entre eux ont suivi des études supérieures, certains tardivement après des échecs en périodes scolaires normales. L'acquisition du savoir leur permet d'avoir les outils intellectuels pour construire un rapport éclairé avec leurs milieux sociaux d'origine, en les respectant. Une appréciation construite, objective de leurs origines, des rapports de domination qui s'y jouent, leur donne la force intellectuelle de ne pas céder à une vision imposée, unilatérale des rapports humains, mais de bien voir d'où provient la violence symbolique, de garder en vue les richesses en risque d'être occultées, de maintenir à une juste place des éléments qui, d'un point de vue réducteur, ne seraient pas considérés comme socialement signifiants. Leur investissement dans l'acquisition du savoir n'étant pas d'ordre compensatoire, ni frustrant, ils le réinjectent pour la compréhension et la relecture d'où ils viennent et de leur proximité de parcours avec les couches populaires locales.

Les rapports d'estime aux groupes économiques et sociaux auxquels ils appartenaient : Comme ils ont un rapport d'estime pour leur milieu d'origine au contact des

couches dépourvues de patrimoine économique et culturel, même après avoir obtenu les statuts leur permettant d'accéder à une autre catégorie, ils ne portent pas des regards condescendants sur ce groupe, ne le considèrent pas comme inférieur par rapport à eux. Ils ne sont pas en rupture avec leur histoire familiale, n'y voient pas un manque, le bas de l'échelle, ils ne la dévalorisent pas pour s'en sortir, ils n'ont pas de revanche à prendre. Bien qu'étant nés et ayant grandi en connaissant des rapports de domination dans tous les aspects de leur vie, ils ne les renvoient pas vers ces groupes d'individus de couches populaires en qui ils se reconnaissent. Au contraire, ils associent leur ascension sociale au respect maintenu envers ces populations avec leurs coutumes et expériences propres. De là vient leur détermination à rattacher le travail artistique aux expériences des populations dans leurs lieux de vie. La capacité d'observation et des facultés d'analyses objectives, jointes à des expériences internationales, les transforment en quasi anthropologues. La connaissance directe des expériences territoriales devient un moteur de la recherche de formes artistiques inventives, rompant avec la reproduction folklorique et idéologique des pratiques populaires.

L'ancrage dans la vie réelle modeste par le travail : La majorité d'entre eux rentre dans la vie adulte relativement tôt, entre 15 à 18 ans, par le monde du travail où ils occupent des places avec des salaires peu élevés. Les premiers contacts avec l'univers professionnel par ce type de travail leur apportent une étape de socialisation en lien fort avec la réalité de la vie des couches populaires.

2. Trajectoires vers la notoriété artistique et invention de projets européens

La relative longue et progressive invention de ZEPA 2, sa mise en route, témoignent d'une riche dynamique impulsée par les stratégies et tactiques de ses agents fondateurs, elles-mêmes partie prenante de leurs trajectoires individuelles et des contextes historiques des structures qu'ils ont fondées et développées. Il y a une pluralité de temporalités en lien

avec le processus de la consécration des arts de la rue en France dans lequel tous les partenaires étaient des acteurs majeurs.

Les arts de la rue en France connaissent un processus particulier de consécration artistique. Ils se sont développés depuis les années 80 sans avoir eu le soutien des champs culturels et médiatiques, sans avoir recouru aux voies traditionnelles de la consécration l'expertise, la critique, l'académie. Ils ont réussi à se faire accepter comme un secteur artistique au sein de la politique culturelle ministérielle par la pression des professionnels et des artistes réunis en Fédération, avec la caution du succès des festivals des arts de la rue et le renom des compagnies des arts de la rue emblématiques devenues incontournables⁵.

Le réseau premier des arts de la rue regroupant les professionnels (programmateurs, directeurs, administrateurs) et les artistes, constituant un premier circuit des publics des arts de la rue, joue un rôle majeur dans cette opération. La reconnaissance locale comme une ressource de base, atteinte et poursuivie pendant près de trente années, se trouve au cœur de toutes les actions menées par ce premier circuit.

Entre 1997 et 1999, s'est opérée une première prise en considération ministérielle conséquente pour les arts de la rue : reconnaissance des compagnies des arts de la rue, de Lieux de Fabrique, publications d'études ministérielles. Durant ces années, l'Atelier 231 est inauguré, et avec le Pôle National du cirque et des arts de la rue dans leurs anciennes structures respectives (Viva Cité et La fête dans la ville), tous les deux s'investissent dans la première coopération officielle franco-britannique ART'urb (1995-2000).

Culture Commune devient Scène Nationale en 1998. En 2000, le Fourneau est labellisé en scène conventionnée d'Arts de la Rue. En 2001, l'association Atelier 231 est lancée, la structure devient indépendante de la ville et le Hangar, Fabrique des arts de la rue, regroupé au pôle aujourd'hui ouvre ses portes. En 2002, le Cirque Jules Verne devient le pôle régional

⁵ Hee-Kyung Lee, *Les arts de la rue en France. Une logique de double jeu*, l'Harmattan, 2013.

de cirque et l'équipe de la Fête dans la Ville déménage au Cirque, quittant la direction de service culturel de la ville.

L'Atelier 231, Pôle Régional de cirque d'Amiens, le Hangar rejoint par Culture Commune orchestrent le projet Polycentre Européen de Création Artistique PECA (2001- 2006), en apportant un crédit artistique élargi. Durant ces périodes, l'année des arts de la rue manifeste la labellisation des Centre Nationaux des Arts de la rue, l'Atelier 231 est dans un statut valorisé ainsi que le Fourneau, PECA devient ZEPA en 2008, et ce dernier signe un nouveau projet. Le territoire concerné est élargi et les cheminements territoriaux que représente le Fourneau renforcent, radicalisent en quelque sorte l'inscription territoriale de projet culturel Européen.

Dans ces phases de développement, se perçoit une volonté de bien profiler, montrer dans sa singularité le travail artistique territorial.

En 2011, la labellisation en Pôle National du cirque et des arts de la rue d'Amiens s'opère, le Cirque Jules Verne quitte la régie municipale, devient EPCC en regroupant le Cirque, le Hangar et l'Ecole du cirque. Dans la même année, deux directeurs de Fourneau reçoivent les médailles de chevaliers des Arts et des Lettres. En 2012, l'Atelier 231 signe la nouvelle convention d'objectifs pour trois ans avec la Ministre de la culture présente dans ses locaux et en 2013, le Hangar signe la convention comme un lieu de Fabrique des arts de la rue, et cette année Chantal Lamarre est décorée de la légion d'honneur.

Les agents historiques français de la Zone Européenne de Projets Artistiques – Ateliers 231, Pôle National de cirque et des arts de la rue, le Fourneau, Culture Commune-, ont, à ce stade, des caractéristiques innovatrices en commun. Ils contribuent à l'évolution culturelle en France en y instaurant un nouveau rapport à l'art, dans le mode de production par le libre accès de population, la réinvention des usages de l'espace, la forme de la création, la libre convention en matière de création. Ce sont des équipes culturelles à base territoriale : leurs

agents organisent des manifestations dans les secteurs où ils sont nés, se sont développés, ont acquis une notoriété. En obtenant la reconnaissance symbolique d'Etat par l'octroi d'un label national, ils se retrouvent dans une étape d'évolution convergente, sous le signe de la maturité, en lien avec la population et le territoire. Ce point est une source de rapprochement avec les élus qui en approuvaient les conséquences positives en terme de développement social et territorial et aussi un objet de conflit potentiel avec pour enjeu l'orientation politique de la culture territoriale.

On est en présence, avec cette configuration qui entérine une dimension nationale tout en gardant les ancrages territoriaux, du résultat d'un cheminement passé sous silence dans le champ artistique français, d'un processus de recherche, de négociation et coopération avec les élus locaux qui n'a pas été dénué d'épreuves, voire de « coups durs » comme des annulations de festivals sans concertation, des annonces abruptes des réduction des budgets, mais aussi parfois des intimidations verbales voire des paroles empreintes de mépris.

Mais il y a un après coup. Désormais tous les arts de la pluridisciplinarité et les investisseurs artistiques des espaces publics se doivent de mentionner les arts de la rue. Ces deux concepts, pluridisciplinarité et espace public, sont instaurées à partir de 1997-99 comme des outils, des références dans la dynamique de positionnement institutionnel des arts de la rue.

Longtemps exposés au rejet, renvoyés à la périphérie, les arts de la rue obtiennent leur inscription institutionnelle. Leurs agents historiques parviennent à déjouer les mécanismes de la censure, les règles instituées de silence et de domination. La vigueur de ce qui relève de la sphère de l'innovation a comme appui la reconnaissance territoriale.

3. Constitution de l'art pour le territoire

3-1. Parcours singuliers et contenus collectifs

Les parcours différents trouvent une résonance affective, professionnelle, dans le cheminement amenant à la construction d'une position collective, ils se constituent en une posture qui optimise et fédère les expériences sous un regard prônant l'art de proximité.

Chacun manifeste à sa manière son opposition aux valeurs anciennes, ancrées dans les regards, figées, d'une culture qui déçoit, et veut faire place à une autre culture qui existe à l'état de conviction individuelle, construite par la dialectique de la trajectoire objective et de sa dimension intime.

La constitution de cette posture n'est pas donnée de facto, dès le départ, mais se fait au point de maturité où ils sont arrivés de leur vie professionnelle. A ce stade des expériences sociales et intimes, du parcours vécu et des déterminations externes, les convictions personnelles deviennent les axes d'une orientation collective. Le système des valeurs qu'ils défendent, et vont matérialiser dans les pratiques, se base sur des connaissances, l'expérience acquise, qui confèrent force, crédibilité à leur engagement commun.

Pourtant les parcours sont divers.

Daniel Andrieu, fait une maîtrise de philosophie à la fin des années 60 et au début des années 1970, ancien militant du mouvement de Maison de la Jeunesse et de la Culture, directeur d'un MJC vers le Havre, puis à Sotteville-lès-Rouen, il travaille ensuite au sein de la mairie de la même ville en s'occupant des affaires culturelles durant une période où le poste de directeur des affaires culturelles n'existait pas encore. Il démontre la possibilité de transformer les logiques de travail à l'intérieur d'un champ politique local, en mettant en vue ce que les dispositifs politiques peuvent développer par une approche différente sur la question de la culture. En se situant à la conjonction du professionnalisme et de la politique culturelle, et enfin selon le professionnalisme des arts de la rue, il vivra un moment leurs possibles compatibilités et leurs contradictions. Bien que le festival des arts de la rue Viva Cité qu'il organisait au sein de la mairie ait connu un succès local et qu'il bénéficie du soutien

des élus locaux, il choisit de quitter la mairie pour fonder l'Atelier 231 comme une structure indépendante de la ville, dédiée au développement des arts de la rue avec deux axes principaux, l'aide à la création et la résidence des artistes. Une configuration comme un centre des arts de la rue en tant que structure dédiée au développement de cette discipline comme un art à part entière est très marquante dès son lancement. En associant l'exigence d'être innovant à la démarche de professionnalisation, il cherche à dégager les propositions qui sont à la fois nouvelles et possibles en termes juridiques et financiers.

Chantal Lamarre ramène son parcours à un couple d'expressions « humiliation et dignité », comme à une problématique pour agir afin de retrouver la dignité dans des contextes où l'humiliation est vécue comme une expérience individuelle, trouvant un point d'ancrage dans une mémoire collective. Ceci vaut pour ses démarches concernant la fondation de Culture Commune et son développement, à travers des actions concrètes qu'éclairent son outillage intellectuel et la connaissance des réalités populaires. Seule enfant d'une famille de la classe ouvrière ayant fait des études supérieures, elle cherche comment trouver son chemin en conservant sa dignité d'individu, sans renier son origine. Après des études en mathématiques et en sociologie, tout en étant étudiante salariée, elle est prise pour la formation de ANFLAC (Association nationale pour la formation et l'information artistique et culturelle) en 1988. Puis, elle se voit proposer de mener une étude sur la faisabilité d'un projet culturel sur le Bassin Minier du Pas-de-Calais et sa mise en œuvre. Elle décline les propositions de création d'un festival et soumet une proposition de projet de développement d'un territoire avec des approches artistiques et culturelles qui impliquent une concertation avec l'ensemble de la population du territoire. Elle entame un long parcours de rencontres avec les élus des communes dans lesquelles sont quasi inexistantes les infrastructures culturelles, le mot culture étant perçu comme appartenant à un autre monde. L'association Culture Commune est lancée en 1990 avec une trentaine de communes adhérentes. Son

parcours n'est autre que la découverte d'un territoire, un processus de connaissance sociale et historique des caractéristiques de la vie de la population, en la prenant comme elle est et d' où elle est.

Dans le parcours de Jean-Pierre Marcos, plusieurs facteurs se trouvent liés, ainsi le projet de politique culturelle élaboré par le parti communiste durant les années 1960 et 1970, inscrit dans le programme commun de gouvernement des parti communiste et socialiste datant du 21 juin 1972, le mouvement de renouveau et de restructuration du cirque, la politique de démocratisation culturelle, le développement des arts de la rue, les incitations que synthétise le leitmotiv d'aller vers la population avec les dispositifs artistiques professionnels. « Je suis moi-même produit du social » souriait-il lors de notre entretien. Rentrant comme agent de mairie s'occupant de la cantine scolaire, Jean-Pierre Marcos rencontre des élus communistes, qui cherchent à mettre en œuvre un projet culturel pour la population d'Amiens. Les premières éditions de la Fête dans la ville durant les années 70 ne sont pas vues sans contestations, hésitations, refus de la part de la population, notamment quand elles apportent des nouveautés comme fermer les grandes avenues, les places publiques pour cause culturelle. Les changements des équipes politiques locales le font se retrouver à côté d'élus dont le soutien est loin d'être acquis. Mais en s'appuyant sur l'adhésion de la population pour les événements dont il est le principal organisateur, et une possible ouverture de vue chez certains élus, il continue de développer des projets avec le Cirque Jules Verne. Vers 1997, 1998, la Fête dans la ville se réoriente vers la professionnalisation des espaces avec la programmation de nouveaux types de spectacles de rue pluridisciplinaires. Sont diminués peu à peu les espaces laissés aux structures associatives ou culturelles pour qu'elles s'y mettent. Il se fait un transfert du prestige du nouveau cirque, devenu une forme d'art tenue en haute estime, dans le développement du cirque et des arts de la rue. Le Pôle national de cirque et des arts de la rue qui regroupe aujourd'hui la Fête dans la ville, le Cirque Jules Verne, l'Ecole

du cirque et le Hangar, Fabrique des arts de la rue, manifeste la volonté d'associer un territoire et sa population dans son ensemble avec les dispositifs artistiques. C'est dans cette logique qu'on voit, depuis des années, la Fête dans la ville commencer dans les quartiers et non dans le centre ville d'Amiens, ce qui implique un travail de connaissance du quartier et de concertation antérieure avec sa population.

Michèle Bosseur et Claude Morizur se connaissent depuis leur jeune âge, avant 20 ans, en participant aux activités de l'association Patronage Laïque du Relecq-Kerhuon, près de Brest, tous deux exerçant le métier d'instituteur. Le basculement du champ de l'éducation nationale vers celui des pratiques culturelles, le changement de métier ne s'est pas fait sans désaccord pour Michèle Bosseur, dont le père voyait avec un certain doute l'engagement de sa fille dans les activités dont l'avenir restait précaire, incertain, comme un des essais divers fréquents chez de jeunes énergies qui devraient s'arrêter pour revenir à ce qui est sérieux. L'association Fourneau, dont le conseil d'administration n'est composé que de citoyens sans représentant politique, connaît un développement, qui n'est pas sans moments de crise, grandes difficultés financières. L'engagement de Michèle Bosseur et Claude Morizur dans l'association Patronage Laïque du Relecq-Kerhuon durant les années 1970 et 1980 est défini par des participations militantes, culturelles, sociales, éducatives, dans le mouvement de l'éducation populaire. A partir de leur rencontre et de la coopération avec la compagnie Oposito vers la fin de l'année 1980, ils se professionnalisent comme agents de développement des arts de la rue. L'équipe du PLRK se restructure en l'association Grains de Folie, et inaugure Le Fourneau en 1994. Durant les années qui suivent, l'ancrage territorial s'opère, et se poursuit l'action impulsée par Michèle Bosseur et Claude Morizur comme professionnels des arts de la rue avec la direction de plusieurs festivals des arts de la rue, la reconnaissance institutionnelle et l'octroi de labels nationaux. Dans ce processus de développement qui peut paraître un cheminement linéaire, ils connaissent des moments de chutes : conflits avec les élus

locaux, endettement, perte de lieux, jusqu'à se retrouver dans des situations qu'ils ont perçues comme raser les murs dans sa propre commune. Avec le recul d'une trentaine d'années de parcours, ils voient dans la complicité avec les artistes, dans leur appui, la source leur permettant de rebondir, avec les éléments du hasard qui leurs sont favorables. L'estime et le respect pour les artistes de rue sont très ancrés dans l'organisation du Fourneau, à travers l'accueil professionnel et affectif fait aux artistes, et la place primordiale qui leur revient dans la conception de projet.

Les atomes crochus, leur permettant de renvoyer les différences apparentes à la périphérie, rendent possible leur coordination de travail, définissent leurs orientations collectives pouvant être formulées ainsi : comment aller vers la population locale, avec quelles propositions, comment travailler avec elle pour que cela reste en résonance avec le territoire ?

L'affinité partagée est fondée autour de cette conviction, sorte de « contenu de vérité » pour reprendre la formule d'Adorno, et autour de la manière dont elle a été construite.

Dans le basculement de la prise de conscience vers des actions s'opère l'adhésion à la conviction qu'il faut fonder des valeurs nouvelles, d'ordre esthétique et éthique. Une thèse commune à Pierre Bourdieu et à Jean Duvignaud intervient ici : la révolution artistique est accompagnée de la protestation éthique. L'indignation, insurrection contre des schémas de comportements perçus comme dégradés, vieux, se révèle une attitude créatrice, propose des rapports nouveaux entre les individus et de ceux-ci à leurs environnements. Elle se heurte aux attitudes figées, aux codes établis, de ce fait, elle porte en elle l'opposition politique.

La certitude de soi, la lutte pour un nouveau programme esthétique, on le voit dans les entretiens, est constituée de la conjonction d'exigences esthétique, éthique et politique. La résolution, la persévérance se maintiennent parfois dans des situations où plus rien de va de

soi. Il y a une faculté à assumer les choix difficiles, à s'investir dans la direction recherchée tout étant dans un présent précaire et à construire, en gérant les tensions entre vents contraires dans une synthèse optimiste. Voilà d'où vient le détachement relatif à l'égard des regards d'autres professionnels extérieurs, et de leurs jugements.

3-2. Exigences de posture

Être humble

« J'aimais bien à l'époque Herbert Marcuse, j'aimais bien des philosophes mais aussi des pédagogues, j'aimais bien l'école philosophique de Francfort, Adorno, j'ai été dans ce courant là. Et bien sûr à l'époque, maintenant on trouve cela absurde mais à l'époque tout le monde a étudié Karl Marx. A l'époque, après mai 68, tout le monde voulait savoir ce qu'il avait écrit ce gars là. J'ai passé des unités de valeur uniquement sur les écrits de jeunesse de Karl Mark, par exemple, *Manuscrits de 1844* où il y a un grand humanisme. » : Daniel Andrieu.

La population étudiée intervient dans des formations universitaires, occupe des places importantes dans les associations, reçoit des étudiants, rédige des éditoriaux, commande des études, dessinant la figure intellectuelle de l'espace considéré. Il n'y a pas d'auto-apologie, rien qui ressemble à du triomphalisme, à la glorification de soi. Bien au contraire, tous nos interrogés soulignent l'importance d'être humble comme un fondement primordial des approches de leur travail. En même temps, ils prennent le droit de marquer ce qu'ont représentés pour eux la découverte et l'attachement à l'humanisme dans la politique (Jean-Pierre Marcos), dans les sciences humaines (Daniel Andrieu), dans l'éducation (Michèle Bosseur, Claude Morizur), ou dans l'art (Chantal Lamarre), aussi dans la musique contestataire (Philippe Macret). « Il y a des poètes partout, des poésies peuvent naitre partout

» écrivait Mikel Dufrenne⁶, et voilà pourquoi on peut rencontrer partout l'humanisme latent ou affirmé comme une logique des rapports entre les individus. Cette attitude est accompagnée d'une capacité d'interprétation, apporte une maîtrise du contexte, tend à exister comme une force sociale, ce qui parfois nécessite une démarche politique pour pouvoir exister comme tel. Être humble est une posture inhérente au système de valeurs de l'art de proximité, à la production de valeur partagée avec le grand nombre.

Principe d'authenticité des propositions artistiques

« Quand on a amené cinquante quatre jeunes pour le festival d'Avignon en 90, l'année où on a créé Culture Commune avec les communes adhérentes, ça a provoqué énormément de choses, pour moi c'était ça, de prendre les jeunes de territoire et de les embarquer dans les expériences, pour moi, elle doit être la réalité fondatrice. Elle a été fondatrice pour certains qui étaient partis pour travailler comme metteur en scène, tout ça, ça a bouleversé les gens, ils m'en parlent encore aujourd'hui, eux qui disent « je faisais partie des jeunes qui étaient à Avignon ! ». C'était une expérience absolument fabuleuse. » : Chantal Lamarre

Il existe une revendication commune entre tous nos interrogés, on pourra la formuler ainsi: la force de proposition artistique. Elle consiste à anticiper la portée de conviction d'une proposition artistique compte tenu de ce qu'elle vise expressément et à mesurer le degré de son autonomie, capable de tenir la distance avec des préoccupations politiques, financières et idéologiques immédiates, pour qu'elle ne puisse pas servir de justification à d'autres activités qu'elle-même. Plus son autonomie est élevée, plus elle élargit le champ d'action pour que les agents de divers univers sociaux puissent se fédérer autour d'elle.

⁶ Mikel Dufrenne (dir.), « Il y a des poètes partout », Revue d'Esthétique, Paris, Union Générale d'Éditions, 3/4 1975.

Reconnaissance de la population locale

Michèle Bosseur : Un jour, il y avait quelqu'un qui a voté pour moi ! (Rire)

Claude Morzur : Dans une commune d'à côté.

Michèle Bosseur : Pour les votes pour les maires, un jour, dans une enveloppe, avec ma photo, écrit dessus « voter pour Michèle bosseur ! ». Il y avait quelqu'un qui a fabriqué un bulletin de vote avec ma photo !

HK L : Ce n'était pas une blague ?

Michèle Bosseur : (Rire) Non, il y avait un bulletin de vote dans l'urne, marqué à mon nom. (Eclat de rire)⁷

La reconnaissance de la population locale se manifeste par des retours spontanés dans des circonstances inattendues, des témoignages vifs avec des anecdotes précises d'un moment de parcours de vies des individus concernés, et leur adhésion à des événements, à des établissements dans un esprit d'entretien commun. Les contenus de la reconnaissance de la population locale sont composés des vécus concrets, d'épreuves réelles, qui peuvent être réappropriés par les récepteurs comme des sources d'affirmation de soi autres que les reconnaissances médiatiques et critiques.

Victoire du populaire

« Quand on a eu la médaille des arts et des lettres, il y a eu énormément de gens qui nous ont envoyé des mots, en disant « bravo, vous la méritez ». C'est pareil, c'est pour l'œuvre, l'ensemble de ce qu'on a fait. Les témoignages qu'on a... c'est souvent qu'on nous dit « bravo pour tout ce que vous avez fait et vous êtes arrivé loin avec tout ce que vous avez fait. » Il y en avait énormément de témoignages dans ce sens là. » :
Michèle Bosseur.

⁷ Je précise qu'elle n'était pas candidate pour ces élections municipales.

Nous avons croisé une composante fournie de la population locale, se mettant volontairement en position de porte-parole de lieux et de personnalités. Comme par exemple, ce monsieur âgé d'une soixantaine d'années nous racontant ce qu'il a fait au Fourneau suite à notre question de savoir quelle direction prendre pour s'y rendre, ou comme ce père et sa fille, nous conduisant dans notre hôtel après le Fish and Chips organisé à Atelier 231, en nous expliquant tout au long du trajet ce que c'était que l'Atelier 231.

J'entends par *populaire* l'ensemble des individus réunis autour de la chose partagée dont la construction et le maintien se fait par chacun qui amène avec lui sa propre contribution. L'ouverture au fondement de cette participation réside dans l'élément flou, indécis, la mise à distance des déterminismes des catégories socioculturelles. « Le fond de l'air est rouge », Chris Marker intitulait ainsi son film, et avec les expériences accumulées des événements locaux à succès, on peut dire qu'au fond de la culture populaire, une ouverture attend d'avoir des propositions pour s'y investir.

Créativité démocratique

« Moi, à l'origine, un artiste est complètement inabordable, j'ai été même à moitié complexé de ce milieu là que je ne connaissais pas du tout. (...) Je faisais une forme de complexe par rapport à cette culture un peu officielle, je ne me sentais pas ... elle n'était pas faite pour moi, je n'étais pas fait pour elle. J'ai l'impression de gêner. (Rire). Quand j'ai rencontré les artistes comme ça, qui ont décidé d'être plus près des gens sans barrière aussi, qui se livraient, qui se parlent... les gens extraordinaires qui se comportaient, en même temps, en êtres ordinaires. » : Claude Morizur

Le déni de la hiérarchie artistique associée à des séries, à des catégories de techniques d'expressions, le rapport avec les artistes dans l'estime et la confiance réciproques, la relation coopérative avec la population, la composition fraternelle avec les éléments de la nature sont

des apports et des constituants de la créativité démocratique telle que rencontrée dans notre recherche.

L'art au pluriel

« On est passé à une étape vraiment importante pour ce niveau là, le regard sur l'artistique a évolué. Il y a moins de réserve. Maintenant on dira moins à un mec qui n'aime que le football qu'il faut qu'il aille voir un opéra, s'il n'aime pas voir l'opéra, on ne va pas l'obliger de le faire. Ceux qui vont à l'opéra, ceux qui vont voir un concert de musique, ceux qui vont aller voir une exposition de peinture, ils réagissent maintenant en public un peu conscient que les œuvres d'art sont diverses. » : Jean-Pierre Marcos

Selon l'étude publiée en 2012 du bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion du ministère de la culture et de la communication sur « la sortie au spectacle vivant »⁸, le public des arts de la rue a les caractéristiques les plus ouvertes en terme de fréquentation des disciplines du spectacle vivant et des musées. Cette particularité du public des arts de la rue a des traits communs avec les principes des manifestations des arts de la rue : pluridisciplinarité, mobilité, déplacements du public comme modalité indispensable pour assister à un spectacle, pluralité, hétérogénéité de composition du public.

Contre la stigmatisation sociogéographique

« Il faut voir... on était à la pointe de Bretagne, dans une petite commune, alors rencontrer la banlieue, d'où venait la compagnie Oposito, ça a l'air de rien aujourd'hui, mais pour moi, c'était énorme. Le 93 était un pays étranger pour nous, on a beaucoup

⁸ Laurent Babé, *La sortie au spectacle vivant. Présentation générale*. Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, REPERES DGCA, N°6.01, octobre, Direction générale de la création artistique, Ministère de la Culture et de la Communication, 2012.

appris comment l'autre travaille, on a beaucoup été l'un chez l'autre, du coup, on a découvert des fonctionnements, des gens, complètement différents, (...). La friction entre ces deux mondes, les banlieusards avec leur manière de vie complètement différente de nous provinciaux bien rangés quand même, avec nos cartables.» : Claude Morizur

Tout l'historique de la fondation et du développement de Culture Commune s'appuie sur la lutte contre la violence symbolique exercée sur un territoire dont la population pourrait se replier sur elle-même, d'anciens mineurs, ouvriers de Bassin-Minier, qui après la fermeture de mines et sans propositions alternatives se retrouvent dans la pauvreté, se voient dans une impasse, peu aptes à concevoir de nouvelles perspectives d'avenir. Culture Commune, l'association intercommunale de développement artistique et culturel dans le Bassin Minier du Pas-de-Calais a été créée en 1990, avec 22 communes qui « n'avaient pas d'adjoint à la culture, (...) ni de délégation d'adjoint, donc aucun budget n'existait pour la culture⁹. » La concertation avec l'ensemble des communes par des rencontres individuelles avec leurs maires respectifs que Chantal Lamarre a effectuée pour les convaincre de la faisabilité de ce projet afin de donner une place à la population, aux structures locales, dans une perspective proposée par la culture, comme un véritable projet de développement local durable, était un pari, une confrontation entre espoir et hésitation. Les compétences, motivations, désirs latents chez la population connaissant le déclin socioéconomique ont pu trouver un terrain d'investissement avec l'ouverture de Culture Commune. Cette démarche est une manifestation des difficultés et des possibilités de prendre le dessus sur la stigmatisation d'un territoire.

⁹ Chantal Lamarre, « Culture Commune : une expérience de coopération et de solidarité intercommunale pour la mise en œuvre d'un nouveau projet culturel territorial de l'ex-Bassin Minier du Pas-de-Calais », 15eme colloque annuel *La Vitalité culturelle locale : l'affaire de qui ?* organisé par les Arts et la Ville, et la ville de Sherbrooke, Québec, du 9 au 11 octobre, 2002, à Sherbrooke.

L'absence de distinction entre le quotidien et le culturel

« Par exemple, à la fois celui de Oposito, celui de Générrik, celui de Delice Dada, tous ces premiers artistes de rue, c'est une écriture pour la ville, une présence forte pour les habitants, des aventures des troupes, c'est une façon de voir la vie, la ville, c'est très très fort, c'est ça qu'on a voulu partager avec les gens d'ici. Comme une vision de la vie, de la culture, en disant, Wahou, c'est ça... c'est ça...! (elle tapote la table avec son poing fermé) » : Michèle Bosseur

Une dame âgée d'une soixantaine d'années s'assied à côté de moi sur un banc entourant un arbre sur la terrasse du bar de l'Atelier 231, laquelle donne sur un terrain ouvert. Il pleut et il fait froid. La dame me regarde et dit « prends une couverture, elle est dans le bar. » Elle parle des couvertures polaires mises à disposition par l'Atelier 231 pour le public.

Elle me lance « c'est une boîte aux lettres » en pointant son doigt sur un mur devant lequel une structure chauffante a été installée par la compagnie Carabosse.

« Pardon ? » Je suis surprise.

« Là, c'est une boîte aux lettres. »

Il y a une boîte emboîtée au mur.

Je lui dis « mais, c'est très haut ! »

Elle me dit : « ils ont du grimper sur une échelle, avant il y avait la porte juste à côté de ça. »

Cette dame vêtue d'une veste noire, plastifiée, avec une écharpe polaire, habitante du quartier, recevait des mails concernant les événements organisés par l'Atelier 231.

Elle était venue toute seule pour voir une compagnie britannique.

Elle me demanda d'où je venais et me sourit en me disant avec une voix toute basse

« l'Atelier est comme notre jardin », et rajouta « c'est notre résidence secondaire. »
avant de se lever pour aller voir un spectacle.

Note d'observation : Fish & Chips, Atelier 231, Sotteville lès Rouen, 30 janvier, 2014.

Contre toute dégradation du populaire

« C'est quoi la culture aujourd'hui dans la société ? (...) Il y a des gens pour qui Disneyland est une culture, non pour moi non, quelque part on défend aussi ce qui est l'art et la culture. (...) Le spectacle vivant au niveau du ministère c'est 670 millions d'euros et les arts de la rue occupent 10 millions d'euros. Même 670 millions, par rapport aux budgets qu'il peut y avoir dans les industries culturelles ce n'est que dalle. Elles, les industries culturelles, c'est par milliards qu'elles vont recevoir. On n'est que dalle à côté de tout ça. Mais on résiste. Pour moi, on résiste quelque part à l'ordre établi aussi en proposant aux gens autre chose que ce qu'on peut voir tous les jours à la télé, à la radio, dans les journaux. » : Philippe Macret.

Roger Chartier souligne que la culture populaire est une catégorisation savante. Il n'y a pas de culture populaire au sens où un type de pratique n'est intelligible que pour une catégorie de population, et non pour une autre catégorie laquelle serait totalement étrangère à son encontre¹⁰. Ceci s'oppose à des idées sur ce qui serait « en soi », « à priori » populaire, à l'idée de productions calibrées destinées à la population modeste, venant des industries culturelles et audiovisuelles. La même offre artistique peut être adressée à la population d'un centre ville, d'un quartier périurbain, aux habitants des campagnes. Certes, comme les cadres changent, les modalités d'appropriation ne sont pas les mêmes.

¹⁰ Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, Paris, Seuil, 1982.
Culture écrite et société, Paris, Albin Michel, 1996.

4. Formation de la Zone Européenne de Projets Artistiques

Les expériences stratifiées du devenir collectif débouchent sur des étapes prévues. Mais des individus peuvent les vivre autrement, il reste place pour des éléments de hasard. Un individu pourra se les approprier selon sa façon propre, idiosyncrasique et originale, avec une dimension intime en écho de son parcours social, ce à quoi renvoie la notion du champ d'orientation ouvert chez Karl Mannheim¹¹. Dans cet éclairage analytique, les expériences sociales et intimes de l'individu s'articulent sans cesse, cela étant valable pour un groupe qui se construit.

Les individus sur la base d'une affinité de situation et de vécu vont former un groupe réel, physique, d'interconnaissance, puis parfois se conduire en groupe organisé, décidé, portant un nom, avec plus ou moins de bonheur et de détermination.

La culture transfrontalière s'inscrit dans notre objet, émerge à un moment comme une perspective de la gestion rationalisée des idéaux sur notre terrain.

Dans les contextes français, bien que la reconnaissance symbolique des arts de la rue se soit opérée, la situation reste marquée par la faiblesse du financement institutionnel et le soutien épisodique des supports, médiatiques et critiques. La conviction, formée autour de l'art pour le territoire, avec les arts de la rue comme véhicule artistique majeur, pousse les agents français à chercher les possibilités de son développement du côté des organismes européens pour les financements, mais également au titre symbolique de l'Europe. Une fois cette démarche mise en route, ils développent un ensemble de projets définissant la transfrontalité culturelle et artistique. Joue ici un rôle indéniable la sensibilité politique et intellectuelle comme fondement d'un habitus « créatif », construit par les pratiques militantes, capable d'articuler les éléments du champ français des arts de la rue qui s'enchaînent en

¹¹ Karl Mannheim, *Le problème des générations*, Paris, Nathan, 1990.

faveur de cette orientation collective plus large. Une force politique réelle, à même de pouvoir décider et exister, est l'horizon, et un des facteurs déterminant pour se réunir malgré les contraintes géographiques et des désaccords prononcés sur certains détails. Chacun semble estimer l'autre dans la direction qu'il mène. « Il faut aimer ce qu'on fait » disait Daniel Andrieu, ce propos est courant chez les autres.

Une niche culturelle se composant d'affinités électives, en dehors de laquelle jamais la création artistique n'est apparue, comme le souligne Jean Duvignaud, un univers social composé d'individus unis avec le sentiment collectif et le projet commun de participer à une œuvre, à une éthique, sont les garanties d'un dynamisme collectif opérationnel. La Zone Européenne de Projets Artistiques paraît pouvoir compter dessus, s'y définir.

**II. Le programme artistique franco-britannique et
l'accumulation du capital transfrontalier**

1. Transfrontalité artistique : construction d'un capital commun

1-1. De *Chacun le fait déjà sur son territoire* à la construction d'un capital commun

« La rencontre « ZEP A 2 LAB » qui s'est tenue à Peterborough les 5 et 6 juin 2013 était inscrite à l'origine même du projet ZEP A 2 tel qu'il fut conçu dès le début 2012. Quoi de plus fédérateur, et finalement naturel en effet que de regrouper les acteurs concernés « autour d'une table » pour élaborer ensemble des actions communes ? *Chacun le fait déjà sur son territoire* ; à Peterborough, nous avons proposé de le faire à l'échelle européenne ¹²».

Dans le préambule de Joe Mackintosh, directeur de SeaChange Arts à Great Yarmouth au cours de l'autre symposium ZEP A, tenu deux ans auparavant à Brighton, on peut lire ce que ses participants considèrent comme une direction européenne pouvant fédérer les contenus convergents de ce *Chacun le fait déjà sur son territoire*.

« « Nous ne partageons pas des enveloppes financières, nous pensons les projets ensemble. Nous devrions faire un cahier pour dire la richesse et le foisonnement de ce programme. » Cette remarque d'un des participants résume l'esprit des acteurs de ce projet, soucieux à mi- étape du projet de souligner à quel point la valeur ajoutée du programme européen ne peut se limiter à une question de moyens économiques, mais correspond bel et bien à un travail interculturel, transfrontalier, et porteur de temps d'échange et de réflexion très précieux pour faire évoluer les pratiques professionnelles et les manières de penser la culture. ¹³»

¹² ZEP A2 LAB : *Construire ensemble des projets artistiques transfrontaliers*, Peterborough, 5 et 6 juin 2013. p. 1. (C'est moi qui le souligne)

¹³ Joe Mackintosh, SeaChange Arts, Great Yarmouth, Préambule, Texte de synthèse du Symposium ZEP A. « Territoires, arts de la rue, habitants : des projets culturels transfrontaliers pour nos régions », Brighton, les 27 et 28 mai 2011, p. 3.

Isabelle Mazelin, participante de ce symposium, conseillère municipale de la ville de Relecq Kerhuon donne ce sous-titre « Picnic on the Bridge », un projet que la ville a monté en coopération avec le Fourneau dans le cadre de ZEPA de la session suivante : *construire l'Europe à l'échelle locale*.

Revenons au symposium de ZEPA 2 tenu à Peterborough l'année 2013. A partir des contenus de ce *Chacun le fait déjà sur son territoire*, ses participants, dont les partenaires principaux et ceux dits du second cercle, se confrontent pour dégager les grandes lignes d'un programme de coopération artistique transfrontalière entre le nord de la France et le sud de l'Angleterre.

Dus au principe de mutualisation des moyens et à l'absence de hiérarchie interne entre les partenaires majeurs, les résultats et les processus du programme ZEPA 2 constituent un capital commun construit et à construire dont chaque partenaire principal ou secondaire peut s'emparer et se réapproprier.

Les univers sociaux des partenaires réunis dans ces deux symposiums mentionnés sont divers des deux côtés, français et britannique : les artistes, les professionnels de la culture (programmateur, producteur, organisateur, administrateur, attaché de communication), les politiques des collectivités territoriales, les associations locales, les journalistes, les étudiants et les universitaires.

Leur regroupement stratégique autour de ZEPA 2 signifie une ouverture entre ces espaces sociaux différents sans remettre en cause les directions entreprises par les uns et les autres qui s'expriment avant tout dans les domaines auxquels ils appartiennent et sont compétents. Il s'agit de créer des conditions de travail collectif de coordination, construire un univers social transfrontalier et un capital commun, capable de mobiliser les volontés manifestes de la réinvention des services publics culturels à l'échelle de l'Europe.

L'inscription de ce programme comme une institution européenne relève d'un enjeu complexe entre la capacité du champ politique européen, des institutions culturelles européennes, de reconnaître ce projet comme tel, et celle des agents de ce projet de se tenir, de se faire entendre et de s'imposer en tant que tels.

Les arguments esthétiques, artistiques, et ceux qui s'en éloignent, avancés pour leurs justifications par les agents en présence doivent être rapportés, d'une part, par l'analyse à l'inégale distribution de financements européens aux projets européens. La direction du développement européen des projets artistiques n'existe pas pour Interreg. D'autre part, par l'analyse à l'inégale distribution du capital symbolique dans le champ artistique dont les arts de la rue bénéficient de par leur faible reconnaissance.

Les analyses de la formulation des programmes doivent prendre en compte les stratégies de ses agents de captation et de gestion du capital symbolique pour les arts de la rue, ainsi que les stratégies d'inscription de l'artistique en tant qu'axe majeur des projets européens auprès de leurs financeurs européens. Dans cette opération, des arguments inesthétiques servent parfois de caution pour accéder à un financement, permettant à ces agents de développer des pratiques artistiques renvoyées au second plan dans leurs arguments officiels.

La première coopération transfrontalière avec le financement européen (Interreg¹⁴ II) par les agents en présence est intitulée Projet Art'Urb (1996 - 2001), dont les partenaires sont les équipes de Streets of Brighton, Viva cité, La fête dans la ville, affichant l'objectif de la mise en place d'échanges culturels et artistiques entre ces différents festivals autour des dispositifs de création, de production et de diffusion.

¹⁴ Interreg est un programme initié par l'Union Européenne, pour favoriser les coopérations transfrontalières, transnationales et interrégionales, et financé par FEDER (Fonds Européen de Développement Régional).

L'équipe de Viva cité est restructurée en association nommée l'Atelier 231, celle de La fête dans la ville ouvre le Hangar et de nouveaux partenaires les rejoignent; Culture Commune, scène nationale de Loos-en-Gohelle, ZAP ART de Brighton, les villes de Hastings et de Rother s'investissent, elles, dans un nouveau programme dénommé Polycentre Européen de Création Artistique PECA (2002 – 2007, avec le financement Interreg III). Le crédit artistique rajouté par la coopération d'une scène nationale côté français et l'inscription de la sphère politique côté Anglais permettent d'élargir le champ des actions.

Leurs orientations communes pour PECA sont d'une part, promouvoir les résidences d'artistes et les créations artistiques transfrontalières, favorisant ainsi les échanges artistiques et culturels avec les populations de territoires dans lesquels ces partenaires sont positionnés en tant qu'établissements culturels de proximité, et d'autre part développer les « lieux de fabrique » existants tout en créant de nouveaux lieux, les centres de création des arts de la rue.

L'Atelier 231 est labélisé du Centre national des arts de la rue, les équipes d'Amiens (Le Hangar et la Fête dans la ville) déménagent au Cirque Jules Vernes, mais sont toujours représentées par la communauté d'agglomération d'Amiens, métropole pour la Fête dans la ville. Culture Commune accompagne les compagnies de rue dans leurs créations en leur donnant un titre de légitimité artistique de par son statut de scène nationale. ZAP ART reste le seul partenaire britannique de PECA. De nouveaux partenaires les rejoignent : Le Fourneau, le Centre National des arts de la rue situé à Brest, SeaChange Arts à Great Yarmouth, Hat Fair de Winchester, Southampton City et le Nuffield Theatre. Ce sont ces 9 partenaires qui forment le programme de la Zone Européenne de projets artistiques (ZEPA de 2008 à 2012, avec le financement Interreg IV). Le territoire concerné est élargi d'autant par les nouveaux partenaires et les partenaires locaux que ceux-ci ramènent avec eux.

La ZEPA plaide pour la contribution au développement territorial par la coopération artistique et culturelle des arts de la rue.

Trois grands axes composent son programme.

- Deux compagnies associées : 9 partenaires majeurs et 50 partenaires locaux sont associés aux compagnies Nofit State Circus et Generik Vapeur. Ils œuvrent pour une mutualisation des moyens de création, de production de créations de nouveaux spectacles de ces deux compagnies ainsi que leur diffusion sur l'ensemble du territoire concerné.
- Le dispositif du temps fort : Les éditions des événements franco-britannique en référence aux événements de rue annuels de ces centres français.
- Le développement des connaissances théoriques : La volonté de développement de savoir relatif se manifeste de l'importance accordée au projet dit relations avec les universités.

Durant ZEPA, la suite se prépare. La détermination de la reconduite s'exprime dans diverses réunions et à travers des symposiums.

On doit souligner l'évolution des deux équipes britanniques dans cette transition de ZEPA à ZEPA 2. SeaChange Arts à Great Yarmouth se développe avec l'ouverture et la structuration de lieu durant ZEPA et beaucoup de compagnies françaises de rue reconnues, expérimentées, introduites par les partenaires français, sont programmées pour leur festival *Out There*. SeaChange Arts sera reconnu par Arts Council comme agent majeur de la culture en Angleterre. On verra leurs programmations publiées sur le site Hors Les Murs, un organisme national en France. L'University of Winchester qui se trouvait dans les partenaires locaux dits de « second cercle » s'investit en tant qu'agent majeur et partenaire principal de ZEPA 2. John Lee, principal responsable de ce partenaire connaîtra une promotion académique avec ses participations accumulées dans ce cadre ZEPA reconnu par les académies anglaises. John Lee participera à la troisième édition de la *Street Arts Winter*

Academy en mars 2013 à La Cité des Arts de la Rue à Marseille, organisée par la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAIAR), en partenariat avec l'Université de Winchester, Circostrada Network et Ana Monro Théâtre, réunissant des professionnels et universitaires européens. On note ici que le même niveau de reconnaissance ne s'est pas effectué en France où sont ancrées plus de contraintes institutionnelles et traditionnelles pour reconnaître la nouveauté et les parcours des efforts originaux.

Au moment où le formulaire de candidature de ZEPA 2 est enregistré en mars 2012 pour une période de projet du 4 juillet 2012 au 30 juin 2015, on recense pour les partenaires français deux Centres Nationaux des Arts de la Rue, une Scène Nationale, et un Pôle National du cirque et des arts de la rue. Ils se trouvent dans une logique de revirement de leurs capitaux économiques, symboliques, artistiques et de mobilisation de leurs divers réseaux (dits les partenaires de second cercle) dans la mise en place de la structure fédératrice, en lien à la fois local et européen. Quatre partenaires français, deux partenaires britanniques de ZEPA mentionnés ci-dessus et avec un nouveau partenaire britannique Peterborough Culture and Leisure Vivacity, un programme signé de ces 7 partenaires sera lancé avec le financement d'Interreg V. Lequel reconnaîtra ce programme dans l'Axe 3 d'Interreg : Construire un espace commun attractif pour y vivre et le visiter avec l'Objectif spécifique 7 : Partager des activités liées à la culture et au patrimoine.

1-2. Programme de la Zone Européenne de Projets Artistiques 2 : Construction d'une dynamique transfrontalière

« Le ZEPA 2, phase 2 du réseau européen de développement des arts de la rue ZEPA, vise à capitaliser sur les actions entreprises en Zone Européenne de Projets Artistiques, en renforçant les partenariats sur les territoires et en développant le travail avec les universités. Il met l'accent sur le développement professionnel et l'implication

des populations en créant de nouveaux modèles de travail en commun via la co-écriture de projets artistiques (les parcours d'artistes ou embarquement d'habitants)¹⁵.

Trois axes principaux composent ce nouveau programme.

Axe 1 : Laboratoire de rue transfrontalière de la création artistique et de diffusion

Autour de quatre objectifs de création, de production, de diffusion et de sensibilisation de la population, trois fils conducteurs se dégagent.

Saison ZEPA : Tous les événements regroupés dans la rubrique du temps fort que chaque partenaire organise comme un événement de rue transfrontalier de référence s'étalant de janvier à octobre, ainsi que les tournées des compagnies dans les villages ou petites villes souvent dépourvus des infrastructures culturelles.

Résidence ZEPA : Un lieu accueillant les artistes qui fonctionne comme une résidence pour eux, un lieu de travail et de partage avec le public. Il forme un berceau de projet artistique singulier. Il est constitué en réseaux de circulation des artistes.

Public ZEPA : Trois catégories de public sont concernées. Public interne ; les habitants proches des sites dans lesquels se déroulent les saisons ZEPA, les populations impliquées dans les programmes d'actions culturelles dans le cadre de ZEPA. Public externe : les publics des arts de rue venus pour les événements, suivant souvent des compagnies spécifiques. Public en considération : les populations peu considérées comme public majeur des arts vivants ; enfants, personnes âgées, handicapés.

¹⁵ *Formulaire de candidature. Demande de subvention. ZEPA 2*, mars 2012, Région Haute-Normandie Cellule Interreg.

Environnement ZEPA : Les rapports à la nature sont respectueux. Tous les artistes sont contraints de composer avec les éléments de la nature présents aux lieux et aux moments de leurs interventions sans les déformer, les dominer. Ils sont souvent des éléments de détails gracieux, comme cet oiseau se posant sur la corde du danseur de la compagnie Hydragon lors de sa représentation devant un immeuble à Béthune. Ils forment aussi un écran naturel, comme une séparation avec les coulisses, pour beaucoup de compagnies qui jouent dans un parc devant ou entre les arbres. Ils sont parfois contraignants quand il s'agit des éléments météorologiques inattendus, raison principale du décalage des horaires des interventions.

Sur le plan pratique, quelques types d'opérations s'enchevêtrent et se superposent pour ces trois fils conducteurs.

La production artistique franco - britannique : La production de création d'une œuvre de rue, signée et datée de ZEPA, soit en tant que producteur principal, soit en tant que coproducteur.

La fabrication des cadres artistiques franco - britannique avec les mêmes principes d'organisation des deux côtés : La création des dispositifs de cadres d'expériences artistiques dans lesquels se confrontent en tête à tête les artistes britanniques et les populations françaises et inversement. Lors de l'organisation d'événements *temps forts*, la mise en place d'un espace franco-britannique éphémère précède les installations des décorations ambiantes des deux pays, des instaurations d'un moment de clin d'œil aux coutumes respectives comme *The Times* dans quasiment tous les événements organisés côté français.

La formation de futurs agents, nouveaux artistes transfrontaliers : Les ateliers et stages des étudiants britanniques encadrés par des artistes français et inversement. Certains spectacles produits dans ce cadre là ont été diffusés dans des événements du temps fort.

Axe 2 : Laboratoire d'excellence des échanges entre le champ de savoir et le champ d'art

Recherche et ZEPA 2

Le symposium de ZEPA à Brighton en Angleterre du 27 au 28 mai 2011 semble marquer une étape décisive pour le développement des dispositifs qui associent des établissements culturels et des universités. Le développement des arts de la rue par l'échange et la confrontation entre pratique et connaissance va devenir une des orientations principales de la reconduite de ZEPA pour sa phase 2.

Plusieurs réunions du groupe de travail intitulé « projet université – ZEPA 2 » sont organisées entre octobre 2011 et avril 2012. En parallèle de ce projet, bien que figurant dans le volet global de « recherche », le recrutement des chargés d'étude se trouve être dans l'ordre du jour de la réunion de ZEPA 2 tenue à Amiens du 31 janvier au 1er février 2013. Réunis à Peterborough en Angleterre le 5 juin 2013, les principaux membres de ZEPA 2 officialisent l'appel aux chargés d'étude. Le développement de la recherche sur les arts de la rue par le recrutement de deux chercheurs, répartis sur deux territoires d'analyses, français et britannique, en leur accordant une autonomie de recherche, marque l'inscription signifiante en tant qu'un des axes prioritaires du programme ZEPA 2.

Les renforts transfrontaliers pour les universités

Sont organisées des interventions de renforts aux universités qui ne disposent pas des formations et des enseignements relatifs aux arts de la rue, ainsi que des renforts pour des universités qui disposent déjà de certains enseignements relatifs à ce domaine. Les stages et les ateliers sont les formes les plus pratiquées de la coopération avec les universités dans ce cadre de travail avec les étudiants.

La confrontation transfrontalière entre champ de savoir et champ d'art

Elle constitue la modalité la plus importante de cet axe du programme.

APPEL À COMMUNICATIONS « La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations »

Le CETAPS et l'Atelier 231, Centre national des arts de la rue de Sotteville-lès- Rouen, organisent les 4 et 5 juin 2014 un colloque international intitulé « la rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations ». Ce colloque s'inscrit dans le cadre d'un projet transfrontalier associant établissements culturels et universités françaises et britanniques rassemblant des chercheurs, des artistes et des professionnels. Le développement de la recherche sur les arts de la rue est une orientation prioritaire de ce projet.

Cet appel à communications a été lancé par le laboratoire CETAPS de l'université de Rouen à destination des réseaux nationaux des chercheurs et des enseignants. La volonté de développement et de transmission des connaissances relatives aux arts de la rue s'affiche publiquement. Plusieurs formes différentes d'organisation sont données ; colloque, journée d'étude, séminaire et workshop. Autour d'une thématique proposée, les participants, dont une part appartient au champ de savoir et une autre au champ d'art, se confrontent. On note la diversité des disciplines des chercheurs et des étudiants ainsi que la pluralité des pratiques artistiques du côté des artistes (arts visuels, spectacle vivant de rue, danse contemporaine, peinture, installation). On entend les manuels des pratiques des artistes, les intentions des producteurs, mais aussi différentes problématisations d'un même objet selon les angles de réflexions des universitaires invités ; architecture, anthropologie, sociologie, art du spectacle, esthétique, littérature, géographie.

Cette logique de confrontation permet de situer où se trouvent les frontières entre les champs d'intervenants et de voir la sphère d'orientation ouverte de chaque champ, impliquant une possible orientation commune.

Ce travail binôme de confrontation entre les différents espaces sociaux à travers des approches diverses marque la singularité et la richesse de cette modalité de programme. Certains chercheurs invités dans ce cadre rencontrent pour la première fois les artistes de rue.

Axe 3 : Transmission

La transmission des connaissances pratiques se fait par la formation de futurs artistes sous forme de stages, ateliers et workshops avec les artistes.

Les opérations pour laisser des traces écrites ont donné lieu à plusieurs publications, dont deux par la ZEPA, et chaque structure française dispose de ses propres moyens de publication.

1-3. Fonctionnement ZEPA

Le regroupement en ZEPA 2 constitue un espace transfrontalier qui associe britanniques et français dans la réalisation de divers programmes au travers desquels s'affrontent les regards, les démarches, les sensibilités différentes construites dans des contextes socio-historiques différents. C'est dans cette confrontation que s'organise l'orientation commune et que s'effectuent les fonctionnements de ZEPA 2. Les programmes de ZEPA 2 redynamisent ses partenaires de l'intérieur car ils traversent leurs activités principales, revitalisant de ce fait les dispositifs existants en leur donnant un nouvel élan.

Travail de coordination

L'absence de concurrence interne, la prise de parole en cours de réunion, la décision collective, engagent tous les partenaires à assumer la suite collectivement. La

solidarité coordonnée entre partenaires constitue une force permettant à ce groupe de s'organiser et de se maintenir depuis plus de 15 ans.

Marché international

Les programmes de ZEPA constituent un marché transfrontalier des artistes et des œuvres d'arts de rue. Ils fonctionnent aussi comme une entrée dans le marché international. Des artistes d'abord programmés dans le cadre de ZEPA, qui vont ensuite être programmés dans divers festivals internationaux organisés par leurs partenaires, peuvent encore être repérés par les directeurs des autres festivals présents. Les artistes présentés par un partenaire britannique restent sur ces marchés malgré le retrait de ce partenaire.

Ces marchés s'organisent comme des espaces de diffusions transfrontalières des œuvres produites par la ZEPA et du travail des artistes recrutés. La population d'un certain territoire assiste à la première diffusion quand il s'agit d'un spectacle de production de ZEPA. Ce sont aussi des espaces qui relient les marchés, contribuant aux recrutements des futurs artistes et aux recherches de réserves artistiques potentielles. Un artiste programmé dans un évènement organisé par un partenaire sera vu par tous les autres partenaires. Les étudiants participants aux ateliers peuvent être repérés comme de potentiels futurs artistes transfrontaliers. Les jeunes artistes soutenus par un partenaire connaissent les mêmes règles du jeu.

Par la diversité des programmes : festival, résidence, action culturelle, tournée, un artiste peut passer d'un type de marché à un autre. La mobilité artistique pourra définir la particularité de ces marchés. Plusieurs exemples de basculement d'un statut d'étudiant vers une troupe en voie de professionnalisation ont été observés. Enfin, ces marchés et ces programmes sont un vaste champ de mobilisation de nouveaux publics de rue.

Organisation de l'équilibre

La recherche de l'équilibre fonctionnel par la logique de coopération déclenche un échange de savoir - faire, des logistiques, des gestions des personnels, des réserves artistiques, des approches vers les populations, des lectures et des connaissances de territoire, des rapports aux artistes. Les échanges pragmatiques devront prendre en compte les convergences et les divergences entre les partenaires des deux pays, aboutissant à l'organisation de l'équilibre mutuel de biens artistiques. La codirection d'un événement : un directeur français devient codirecteur d'un festival organisé par un partenaire anglais et inversement, en est un exemple. Du côté des artistes, ce sont plutôt des compagnies de rue historiques françaises expérimentées qui sont introduites par les partenaires français en Angleterre, où les arts de la rue étaient un bien artistique « inconnu », il s'agit alors de démontrer la possibilité de développement des arts de la rue par les représentations des équipes reconnues.

Les artistes britanniques représentés en France dans ce cadre sont souvent de petites équipes. Soit un artiste en solo avec des installations ou une poignée d'artistes en spectacles de petits formats. La réappropriation de ces données se fait par une formule de programmation contemporaine et plurielle. De nombreux artistes britanniques, avec leur spectacles et installations divers, variés, d'une durée assez courte, se voient programmés pour le même événement au cours duquel ils vont jouer à plusieurs reprises.

2. Formation et opération de la sensibilité transfrontalière

2-1. Condition de la formation de sensibilité transfrontalière

« Avec la commande du PECA, je me retrouvais avec sept productions à monter, sept spectacles, sept résidences. Je n'étais pas certain que cela soit possible, mais je suis

heureux aujourd'hui d'avoir accepté le challenge¹⁶ ! » : Bill Mitchell.

« C'est à Brighton, en mai 2004 que Dave Reeves nous présente pour la première fois le travail de Bill Mitchell. Il parle avec respect : c'est en Angleterre un metteur en scène reconnu, un scénographe spécialisé dans le théâtre de paysage, entouré par une équipe de comédiens, musiciens, et plasticiens, éprouvée au travail théâtral en extérieur¹⁷ » : Daniel Andrieu.

Qu'est ce qui traverse la Manche?

Quand un artiste traverse une frontière, il ne ramène pas avec lui tout un champ d'art, toute une politique culturelle de son pays, c'est le contexte du champ d'accueil qui lui donne sens, qui se l'approprie et se le réapproprie. A son retour dans son champ d'origine, dans son pays d'origine, la réception du retour peut donner encore un autre sens.

De l'articulation entre les compétences de ce metteur en scène, Bill Mitchell, reconnu en Angleterre et promouvant le théâtre de paysage, avec celles des partenaires français de ZEPA qui l'ont reçu et ont su lui donner une place de metteur en scène de rue, afin de réaliser une pièce théâtrale, architecturale, anthologique, c'est une nouvelle dimension de la création théâtrale artistique de rue qui s'ouvre.

Je prends comme hypothèse de la formation de la sensibilité transfrontalière comme une construction de la capacité d'établir une direction commune, d'optimiser les différences dans la faveur de cette direction commune entreprise.

¹⁶ *Landscape theatre. Théâtre de paysage. Le voyage d'Orphée en Europe avec Bill Mitchell et la compagnie WildWorks*, Editions L'Entretemps Montpellier, / Sotteville – lès – Rouen, Atelier 231, 2008, p. 16.

¹⁷ *Idem.* p, 43.

2-2. Double challenge : ouvrir le possible du progrès mutuel

Dans ce processus transfrontalier, on assiste à la formation d'un regard, lequel problématise un certain contexte n'étant pas considéré problématique jusqu'alors. Tout ce qui est considéré de manière naturelle commence à être vu autrement, discuté, donc « problématisé ». Cela vaut pour les deux côtés, français et britannique. Une double problématique autour d'un même programme se construit.

Problématisation britannique

« Nous sommes en septembre 2009 et je regarde une bande de 3 jeunes du coin, genre pas enfants de cœur, descendre la rue en traversant au beau milieu de la seconde édition du festival des arts de la rue Out There. Ils font de leur mieux pour marcher tout droit, prétendant ne pas voir cette fête, ces spectacles et les milliers de personnes autour d'eux. Leur langage corporel est clair : « Peu importe que tout cela se retrouve en plein milieu de notre ville, on n'a rien à voir avec ça » Puis un travesti français déguisé en poulpe est éjecté d'une catapulte, vole à 12 mètres au-dessus de leurs têtes, rebondi sur un trampoline pour finalement atterrir sur un carton au milieu de la foule. Les gars s'arrêtent. Ils restent, regardent et s'autorisent finalement à sourire. Ils n'ont peut-être jamais vu ça ? Moi non plus les gars, moi non plus...¹⁸»

« Lors d'une rencontre ZEPA à Béthune dans le nord de la France, un élu d'une collectivité locale, lors de l'ouverture officielle d'un festival d'arts de la rue, disait dans son discours : « Nous savons que si nous rencontrons des problèmes dans nos banlieues, nous n'envoyons pas la police mais les artistes. » Cette phrase apparemment si ordinaire ne suscita aucune étonnement, sauf bien sûr de la part des Britanniques

¹⁸ « Great Yarmouth by SeaChange Arts », Marc Villemain, John Ellingsworth, *Over the channel. Artistes et espaces publics transmanche*, Editions L'Entretemps, 2013, p, 94.

présents, chuchotant : « on peut avoir une trace écrite de cela ? » Pour nos partenaires français, l'art est toujours bel et bien ancré dans la société¹⁹ ». : Patrick Sanford du Nuffield theatre

Les expériences partagées avec les partenaires français et les confrontations avec les contextes français amènent les partenaires britanniques vers la relecture de leurs propres contextes d'un œil nouveau. Ceux qui sont évoqués le plus souvent sont la nécessité des élus sensibles aux questions culturelles, l'émergence des arts de la rue comme nouveauté artistique. On note ici également que les artistes britanniques accueillis par les partenaires français témoignent souvent leur satisfaction d'avoir été reçus comme « les artistes », contrastant avec l'Angleterre où ils ne bénéficient que trop peu de reconnaissance. Ils expriment parfois leur étonnement de découvrir et de bénéficier de tout l'équipement (résidence, lieu de travail, cuisine, logistique) prévu pour soutenir la création.

Problématisation française

« En Grande Bretagne, ce n'est pas du tout pareil. Il n'y a pas de tiroirs. Par exemple, un espace culturel comme Dome à Brighton, c'est assez fabuleux. C'est une écurie royale transformée en espace culturel en plein centre ville de Brighton, ils ont prévu une salle d'Opéra, mais avec une possibilité dans cette salle d'Opéra de faire un système pour mettre un panneau acoustique afin de permettre qu'il y ait sur la scène une musique amplifiée, et juste à côté, ça s'appelle la *corneille change* qui était le marché des maïs, cette salle, elle sert pour le théâtre, pour les amateurs, des élèves donc il n'y a pas de fauteuils, il y a rien, entièrement vide, et tous les élèves de Brighton, collégiens, lycéens, viennent là travailler avec les metteurs en scène, comédiens professionnels. Ça on en voit jamais ici, jamais. La troisième salle c'est une toute petite salle de 180-200 places de musique actuelle, de musique d'ambiance, amplifiée, ce sont des jeunes

¹⁹ Idem. p 102.

musiciens de Brighton qui viennent jouer, pas de fauteuils du tout, un espèce de cube en bois, tout, ça tout ça dans le même centre culturel, nous, en France, impossible ! » : Daniel Andrieu.

Le combat pour faire reconnaître les arts de la rue avec les principes d'esthétique de la pluridisciplinarité et la conviction partagée de l'art au pluriel trouve ses alliés chez les partenaires britanniques dans leurs pratiques qui semblent aux yeux des français avoir moins de règles rigides institutionnelles et financières. L'ensemble des partenaires français remet en cause les rapports à la pluralité artistique en France, qui sont en contraste de leurs observations des pratiques culturelles en Angleterre.

Une autre problématique française porte sur la question des rapports aux pouvoirs : comment ne pas perdre la liberté critique à l'égard de l'Etat qui est le garant par le système de politique culturelle et comment garantir l'autonomie de secteurs qui sont dépendants des politiques locales, souvent affecté par les changements des équipes politiques.

3. Culture et développement territorial

Picadilly Streets, organisé par le Pôle national cirque et arts de la rue d'Amiens et la ville d'Abbeville du 20 au 21 septembre 2014, dans le cadre du temps fort de ZEPa 2, mais étant aussi un programme de *Confluences nomades* initié par le Pôle National Cirque et Arts de la Rue d'Amiens soutenu par le Conseil régional de Picardie et le Conseil général de la Somme. 8 spectacles en centre ville et au parc.

La ville d'Abbeville accueille le festival, participe également à la moitié du budget. L'organisation en complicité avec la ville rend l'événement, à l'origine local, européen. Autant le Pôle National du Cirque et des Arts de la rue, que la ville, distribuaient leurs programmations respectives. La ville met aussi à disposition les agents de la mairie, les locaux (comme le foyer municipal pour le catering et la bibliothèque municipale pour la

loge des artistes). Les personnels de la mairie sont présents tout au long du festival, s'occupant de l'accueil des artistes et répondant aux sollicitations des populations. *Picadilly Streets* est autant un événement de ZEPA, que la vitrine culturelle de la ville à destination de ses habitants en tant que coopérateur de l'événement que ceux-ci s'approprient tant dans la qualité de la programmation que dans la nouveauté du type d'événement dans leurs villes. La complicité entre ces deux structures se manifeste aussi dans le détail : une personne du Pôle s'occupe des menus des repas, la mairie les fait exécuter par les traiteurs locaux, les repas sont servi par les personnels de la mairie dans un local municipal. Les artistes britanniques et français retrouvés dans ces moments de repas avec les personnels du Pôle et de la ville échangent dans une ambiance assez détendue avec un repas frais et chaud. Note d'observation : le 21 sep. 2014, à Abbeville.

3-1. Mesures de la valeur de culture

« Depuis quelques années, pas un mois ne se passe sans qu'un rapport ne sorte pour vanter les avantages que retirent les villes ou les pays à se spécialiser sur les économies créatives. Outre que le terme « économie créative » ne fait pas l'objet d'une définition unique, les études qui cherchent à mesurer la valeur de ces « économies » pour un territoire utilisent des méthodologies très hétérogènes qui rendent les comparaisons difficiles²⁰. »

Les mesures les plus employées et légitimées de la culture consistent à la calculer en terme strictement économique, en définissant les branches d'activités que l'on intègre dans les industries créatives et à en estimer le chiffre d'affaires ou le volume d'emploi. Les différents rapports de l'ONU fournissant les résultats de nombreuses études ayant cherché à mesurer le secteur des industries créatives, démontrent que ceux-ci sont loin d'être perdants

²⁰ D.Sagot-Duvauroux, « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? », *Place Publique*, N° 27 mai juin 2011.

ou déficitaires, mais bien au contraire, en suivant les indicateurs du PIB²¹. En même temps, plusieurs économistes pointent le problème de la sacralisation du PIB comme méthode scientifique universelle. La méthode doit être en fonction de l'objet et non l'inverse.

D. Sagot-Duvaurox évoque la valeur vaporeuse dans le même article cité ci-dessus.

« la valeur qui s'échappe du secteur culturel pour se fixer ailleurs, sur les chiffres d'affaires de l'industrie du tourisme, la capitalisation boursière des fournisseurs d'accès à Internet, le montant des impôts induits par l'attractivité qu'offre les activités culturelles à un territoire. »

C'est une mesure d'estimer la valeur de la culture en terme d'analyse de coût – bénéfice. On estime les effets des externalités, les effets économiques induits des activités culturelles sur d'autres activités. On les emploie souvent pour parler d'un festival ou d'un monument historique sur les conséquences économiques en terme de tourisme très importantes. Un autre argument de cette mesure devant être porté à l'analyse de la valeur de la culture non-marchande consiste en ce que les populations accordent à la culture par la demande de services culturels. Il peut aussi être rapporté à l'analyse de la valeur de la culture en terme de « l'attractivité » qu'une ville retire de l'existence d'une offre culturelle étoffée. Comme exemples de redynamisation réussie des villes en s'appuyant sur la culture, deux villes, Nantes et Lille sont souvent citées pour soutenir une hypothèse selon laquelle une politique culturelle soutenue attirerait une « classe créative ».

La culture peut être estimée en terme de cohésion territoriale. On s'attache à saisir les retombées culturelles, comment des réseaux locaux se redynamisent autour d'un événement culturel, comment se créent les mobilités entre centre et périphérie, entre les centres villes et leurs alentours. On peut citer par exemple ce monsieur que l'on a rencontré lors de Fish et

²¹ Yves Jauneau, Xavier Niel, *Le poids économique direct de la culture en 2013*, Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études, de la prospective et des statistiques, 2014-5.

Chips, à Sotteville-lès-Rouen, qui préparait son exposition de photos des arts de la rue, les clichés pris lors des événements organisés par l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen dans les salles de la ville de Rouen.

On peut parler de mesure de l'économie du bonheur pour reprendre l'expression utilisée par Pierre Bourdieu. La rupture des liens d'intégration sociale que l'on demande à la culture de renouer est la conséquence directe d'une politique purement économique. Pour argumenter contre une mesure politique purement économique ne calculant pas les coûts sociaux des conséquences que cette mesure peut engendrer, et pour en finir avec une approche de la culture qui pousse sur les ruines, là où le politique a démissionné, l'on s'oppose avec « l'économie du bonheur ». Un calcul économique qui tient compte des coûts sociaux, pour parler d'autres objets économiques qui ne sont pas considérés comme les objets économiques par le pouvoir en place. Ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre, et souvent cela revient plus cher de rétablir ce que l'on avait perdu de l'autre côté : air, condition de vie, bien être.

3-2. ZEPa et développement territorial

« Avant 2003, le site (Chartreuse du Mont Sainte Marie à l'orée du village) était perçu comme une plaie dans ce paysage, quelques familles habitaient encore dans des logements indignes dans la Chartreuse même, abandonnées de tous, rejetées par des habitants regardant la Chartreuse du Mont Sainte Marie comme une belle promesse et ressentant une certaine fierté d'habiter dans la village des deux chartreuses, et Bille Mitchell, par son talent, son ouverture et l'engagement de son équipe y a humainement contribué²². » : Chantal Lamarre.

²² Chantal Lamarre, « les gens aiment qu'on leur raconte des histoires », *Landscape theatre. Théâtre de paysage* op. cit. p, 40.

« (...) dans ce territoire, la volonté commune des élus, des artistes, et des acteurs culturels de parier sur la créativité, l'imagination et l'ouverture aux autres pour sortir le bassin minier de son image négative et le mettre sur le chemin positif de l'innovation et de son inscription dans la modernité et le renouveau. Mais ils ont eu sans cesse à l'esprit de ne pas se couper de notre histoire, de nos racines ouvrières, de nos valeurs, de la richesse de notre patrimoine matériel et immatériel. (...) Enfin pour ceux qui douteraient, je leur recommande de demander aux habitants du Mont-Liébaud ce qu'ils pensent de la compagnie du PHUN qui les a accompagnés lors de la destruction des barres HLM ; Qu'ils aillent à GOSNAY demander ce qu'a apporté la présence du PHUN et du spectacle de rue « Les Gumes » pour redonner confiance et unité à ce village²³. » : Daniel-Boys

Le financement de Interreg pour la ZEPA signifie un fond européen pour les structures culturelles reconnues, qui sont nées et se sont développées dans les territoires concernés par Interreg, avec lequel elles vont s'investir dans les territoires qui n'ont pas encore été un terrain de leurs investigations, et transfèrent de ce fait leurs divers capitaux économiques, artistiques, symboliques, relationnels, ainsi que leurs compétences.

Dans ce processus, s'opère une redynamisation des structures territoriales à plusieurs niveaux, par l'association de nouveaux partenaires locaux et par lesancements de nouveaux programmes qui redynamisent les partenaires présents. L'investissement d'Interreg déclenche une redynamisation d'un filet de réseaux, permettant aux structures concernées, bénéficiant d'une notoriété nationale, de mettre leurs compétences au service du développement transfrontalier.

²³ Daniel-Boys (l'un des fondateurs de Culture Commune), Béthune, daniel-boys.fr, consulté le 7 février 2014.

III. Révolution symbolique d'un art du *commun*

1. L'effet *Rue*

« Il y a une anecdote dans *Manette Salomon*, le roman des Goncourt. Ils avaient pris des notes sur les discussions d'ateliers et ils racontent l'anecdote suivante : un modèle posait nue sans problème devant un groupe d'hommes de l'atelier ; lorsqu'elle s'aperçoit qu'une personne extérieure la regarde, elle court prendre un vêtement pour cacher sa nudité. C'est une anecdote intéressante dans la mesure où elle montre qu'il y a deux types de regard : un regard pur, esthétique, déssexualisé, neutralisé, et le regard sexuel²⁴. »

Le théâtre et l'art contemporain, les deux principaux secteurs du champ de l'art français, jugent avec sévérité les arts de la rue, alors pourtant que ces univers ont des frontières esthétiques avec les arts de la rue parfois assez floues. Il y a une forme de juxtaposition dans un même monde d'activité, les artistes seront appelé des artistes de rue quand ils travaillent pour une compagnie de rue, et pourront occuper à d'autres moments des postes plus classiques en travaillant pour un théâtre en tant que comédien, régisseur, technicien, par exemple. Ils seront des artistes de rue quand ils procéderont à leurs installations, produites par les centres des arts de la rue, et des artistes tout court ou plasticiens quand ils feront le même travail dans les réseaux de l'art contemporain. D'autre part, les formations d'origines sont de plus en plus partagées chez les artistes recrutés dans ces trois secteurs.

Les expressions employées pour disqualifier les arts de la rue sont sous-tendues du reproche de pauvreté esthétique, à l'exception de quelques compagnies hors normes comme Royal de Luxe, avec la conviction que la gratuité ne produit pas la qualité.

²⁴ Edmonde et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1996 (1^{er} éd. :1867), p.271.

Cité par Pierre Bourdieu, « L'effet Manet », *Le Monde diplomatique*, novembre 2013, p. 15.

On peut trouver dans ces arguments une expression détournée du refus des pratiques qui n'accordent pas une place privilégiée à une couche de la population considérée comme l'élite sociale, et de l'opposition aux actes créatifs qui s'adressent à diverses catégories sociales et culturelles en les rassemblant dans un corpus large de publics de rue.

A vrai dire ces arguments à leur façon signalent que les arts de la rue existent comme un phénomène social qui est à prendre en considération, par rapport auquel il est important de réagir, de prendre position pour en contester la portée, la légitimité.

Les arts de la rue ont produit des effets de l'ordre du symbolique, de la croyance, qui échappent parfois aux intentions des artistes, des organisateurs, des politiques, et à ceux qui tentent de les cantonner à la périphérie du monde de l'art.

L'évolution du regard collectif s'est transformée à l'encontre des arts de la rue. Ce n'est plus un phénomène nouveau d'assister à un spectacle artistique de rue même dans des villes « ordinaires », qui ne sont pas des sites touristiques. Plus personne n'en est particulièrement offusqué. L'annulation d'un festival de rue décidée par une municipalité provoque un sentiment de scandale chez les artistes, les professionnels concernés par le festival, trouve le soutien de la population informée, et affecte d'une indignation solidaire l'ensemble des artistes et professionnels des arts de la rue.

Alors qu'une trentaine d'années auparavant, fermer une avenue pour en faire une immense scène des spectacles de rue était perçu comme insolite, provoquant des réactions d'opposition, apercevoir aujourd'hui les techniciens, les agents de la mairie installer des grilles pour fermer les rues en préparation d'un spectacle de rue ne déclenche pas spécialement de réactions.

On se réfère sur ce point à Pierre Bourdieu. Toute une série de nos catégories de perception et d'appréciation résulte des révolutions symboliques réussies, comme l'illustrent les travaux de Norbert Elias. Nos manières de voir, devenues « naturelles » sont construites

socialement et historiquement sur une longue durée à travers les changements de la mentalité collective.

Les arts de la rue ne sont pas les seuls types d'art au travers desquels une révolution symbolique s'est opérée ou est en mouvance. Je voudrais montrer comment dans leur cas ils la connaissent et la déploient à plusieurs niveaux, par la forme et par la fonction, par de nouveaux usages de l'art corrélés étroitement avec l'effet *rue*.

Tous ce qui définit, entoure, l'acception *rue*, entre en résonance avec ce cadre, comme une dimension qui définit l'authenticité des arts de la rue. Les espaces urbains, ruraux, l'infrastructure routière, les mobiliers, les immeubles construits, autour desquels des vies s'animent, se croisent, sont les matériaux remplis de possibilités, de promesses inconnues dans lesquelles les artistes puisent l'énergie, découvrent des rebonds, détours inattendus pour en faire un espace de scénographie, dramaturgie, chorégraphie, circulation, avec toutes les dimensions de *rue* : volume, gravité, nature. Les artistes de rue dépouillent momentanément ces éléments de leur fonction rationalisée. Les récits, les performances, sont amenés dans les lieux de vie ordinaires, confrontés avec les ressources locales, de tous ordres, pour laisser le terrain libre à une spéculation imaginaire, à une jouissance collective que la culture institutionnelle tente de canaliser dans les lieux fermés, abrités de l'extérieur.

Il y a une irruption d'expérimentations artistiques et sociales non réductibles à la fonctionnalité tenue pour acquise des codes sociaux et des lieux. Tout se brasse, des relations cachées se révèlent, des gestes oubliés sont retrouvés, d'où émerge un nouveau regard sur la place de l'art dans la vie sociale et sur l'esthétique spécifique de rue.

Il existe alors bel et bien l'effet *rue*, élément indissociable de la définition des arts de la rue, et, dans cet ensemble enchevêtré, l'on peut parler de révolution symbolique.

Une alchimie inhérente à la création artistique de rue prend du recul avec les lectures intéressées des dispositifs, usuels, matériels, sociaux de la rue, les intègre dans sa perspective,

comme ingrédients qui viennent nourrir le processus même de l'opération de la création des arts de rue ainsi que de leurs manifestations publiques.

Il y a une dimension de réappropriation gratuite de l'espace « public » au sens où le cadre n'est pas privatisé, tarifé.

Il se fait la revisite et la relecture artistiques des environnements quotidiens, comme sont réinvestis, fréquentés, récupérés aussi des friches, des « coins », interstices tombés en désuétude, considérés comme des non-lieux.

De ce frottement entre ce que l'on emploie comme des repères ordinaires et les catégories de perception des arts de rue, naissent des actes de réinterprétation des lieux par les publics, des demandes de redéfinition, de requalification des espaces publics.

Ce n'est pas seulement de la valeur de l'esthétique portée par les arts que s'emparent les publics, mais d'autres aspects qui échappent aux intentions des artistes et des organisateurs. Il entre dans les actes de redécouverte et réappropriation la complexité d'un rapport à l'espace où la réalité courante, convenue, le souci du contexte, de l'image sociale donnée, et le plaisir de l'usage personnalisé s'enchevêtrent.

Les arts de rue peuvent conférer un statut ludique, épanouissant à un espace de la vie quotidienne, à un sentier de village, à une rue ou à une place dans une agglomération, en tout cas à un lieu d'accueil non « conquis » d'avance, non répertorié dans la hiérarchie des établissements d'arts, en sorte qu'il devient possible et cohérent de dépasser les clivages sociaux et les effets de distinction sociale désignés souvent comme un fonction de l'art.

On assiste à la formation d'un nouveau regard sur la place de la jouissance individuelle et collective. Les gestes oubliés, les habitudes considérées a priori comme non artistiques sont associés à la circonstance, créent de nouvelles modalités d'existence de l'art ainsi que de nouveaux rapports des individus à leur environnement, par le rapprochement du culturel et du quotidien.

2. Faire la rue : les contenus de la révolution symbolique

Un art anthropologique et une créativité démocratique.

Béthune, sous le soleil, le vendredi, vers 17H, un spectacle de cirque avec deux acteurs sur l'herbe dans un parc public ouvert sans murs. En suivant leurs mouvements du regard, on aperçoit la verdure qui nous entoure : de l'herbe, des arbres et leurs feuilles.

Peu après que le spectacle ait démarré, un garçon habillé d'un t-shirt et d'un pantalon style sport dit « c'est nul ! », ensuite il monte le ton « Papa ! c'est nul ! ». Un homme âgé d'une trentaine d'années, portant une casquette, un t-shirt, un jean, des baskets, lui répond « Tu veux un gâteau ? » et il lui tend un sachet de gâteaux qu'il tenait dans ses mains croisées dans son dos. Cet homme, un membre du public du spectacle de cirque à ce moment donné, mais aussi un père et dans son rôle de père, assure le goûter de son fils, qui a du venir directement de son école, la réaction semble efficace au point que son fils ne râlait plus et avait l'air de bien accrocher au spectacle.

A quelques dizaines de mètres de là, une dizaine de personnes âgées jouent à la pétanque, et à leur gauche un groupe d'enfants crie.

La vie de ce parc ne s'arrête pas lors d'une représentation de spectacle de cirque. La vie qui continue et une autre vie imaginaire d'un spectacle ne semblent pas être en conflit.

Note d'observation : *Le before de Z'ARTS UP !* Festival européen des arts de la rue, 17 mai 2014, dans le quartier du Mont-Liébaud à Béthune.

La pluridisciplinarité artistique en tant que concept désormais rattaché aux arts de la rue tend vers un mode de rassemblement des arts vivants et des arts plastiques. On trouve de plus en plus de personnes qui ont en commun la culture artistique qui s'appuie sur des

pratiques variées, telles que les arts de la rue s'ouvrent vers diverses disciplines et ont une dimension anthropologique. Contrairement à un art figé dans son écriture, une fois pour toutes préétabli, on a ici une trame large, une expérience autour de laquelle l'énergie artistique s'empare des objets et des techniques arrachés aux autres arts. Il n'y a pas de quota de technique d'expression, ni de contrainte de filiation. Parfois c'est la danse qui est mise en avant, d'autres fois le théâtre ou bien le cirque qui se font fédérateurs d'expressions, mais en même temps, ce théâtre s'éloigne du théâtre, cette danse de la danse, et ce cirque du cirque, s'articulant avec l'effet de rue en se retrouvant momentanément dans un autre rôle que celui que la société lui a attribué en tant que théâtre, en tant que danse, en tant que cirque, en tant que vidéo. Ce type de démarche débouche sur la dissolution momentanée des codes artistiques institués, et de ce fait génère des éléments de résistance. Mais ce n'est pas pour autant qu'il s'oppose à l'art établi, il est juste différent de ce dernier, il est autre chose en s'emparant de lui. Les artistes prennent en compte des contextes, y intègrent leur part d'observation, le transforment, un peu comme un anthropologue comprend ce qui l'entoure tout en portant un regard qui n'est qu'à lui. Ici seront réintégrés les produits du regard par le biais des dispositifs artistiques.

Les populations se trouvent dans cet affrontement tête à tête entre ces réinjections artistiques et les contextes du point de départ, les publics connaissent en général un moment d'hésitation avant de se débarrasser de leur timidité, de leurs blocages et réticences.

Dans la mise en relief de la réalité personnelle de chacun, dans sa situation du moment comme le cas de ce père dans l'anecdote citée ci-dessus, et à travers l'imaginaire collectif auquel l'individu se connecte, prend forme un terrain du jeu transversal du réel et de l'imaginaire.

Le défi sera de forger une trame collective imaginaire dans l'étrangéité quotidienne établie entre les uns et les autres, de permettre aux participants de s'éloigner pour un moment

des fonctions rationalisées des espaces, des relations codifiées, de s'en détacher pour embarquer dans une expérience artistique.

Une aire de réception de rue

Le spectacle artistique de rue est devenu une pratique culturelle reconnue, il figure désormais dans la grille de question des enquêtes sur la sortie au spectacle vivant utilisée par le Ministère de la culture. Ceci signifie aussi que la réception de proximité dans les environnements quotidiens, selon des horaires étendus dans la journée, et dans les lieux en plein air, commence à être considérée comme un mode légitime de réception de l'art. Cette réception que nous avons évoquée ci-dessus en terme de créativité artistique démocratique, dans un contexte tel que les publics ne sont pas complètement écartés de leurs situations réelles du moment, se forme dans l'aire de réception de rue. Comment se forme ce milieu social de public de rue ? Quelles sont les manières de venir, partir, se tenir, comment les personnes se croisent, quelle est l'ambiance qui peut définir cette aire et comment est-elle produite ?

Dans le milieu social des publics de rue se mélangent un public des arts de la rue venu voir des spectacles, renseigné sur les spectacles et les compagnies, des habitants répondant à des appels aux spectacles, ainsi que des travailleurs du secteur culturel, saisonniers ou permanents, des directeurs de divers centres d'art, des organisateurs et des artistes. On y voit des individus dans différentes étapes du devenir collectif, bébé, enfant, adolescent, adulte, personne âgée. Ces frottements, croisements dans un même espace spatial et temporel des agents sociaux sont les caractéristiques majeures de la configuration du public de rue. Les gens sont fondus dans l'anonymat, personne ne bénéficie de privilège particulier, tous ont les mêmes contraintes, partagent les mêmes codes s'agissant d'être public de rue. A l'intérieur de cet ensemble, on trouve des tenues vestimentaires, des consommations alimentaires très

diversifiées, et la façon de se tenir, de venir et de partir l'est tout autant. On note des attitudes naturelles non cérémonieuses²⁵. A travers cette diversité ordinaire, cette banalité subtilement personnalisée, on remarque une caractéristique relativement commune qui est l'autonomie des gens, leur autogestion du fait de devenir public de rue : prendre leurs places, gérer leurs besoins, les imprévus et leur temps libre entre les spectacles, planifier le degré de leur participation aux événements. Ils montrent une maîtrise, la familiarité avec le lieu qui est souvent leur quartier, ce qui semble être un élément important favorisant leur libre décision, leur façon autonome de devenir public de rue. Avec cette autonomie s'opère la personnalisation de l'opération publique de représentation éphémère, en fonction des manières par lesquelles on prend part aux événements et leur donne une place, la façon dont on accepte de se faire plaisir en répondant aux sollicitations des artistes.

Les objets de réception démultipliés

Dans la symbiose de la rue et des arts, de quoi le public s'empare-t-il ?

Je note ce que dit une dame âgée d'une cinquantaine d'années : « que c'est agréable ! ». Que veut-elle dire ? Qu'est ce qui est perçu, reçu comme « agréable » ? Le spectacle qu'elle vient de voir ? Le fait qu'elle est avec une proche ? Le beau soleil ? Voir les artistes en bas de son immeuble ? De se promener dans son quartier transformé, momentanément interdit à la circulation des voitures ?

La teneur sensible de la rue qui héberge à la fois un cadre réel de vie et un cadre fabriqué d'imaginaire, les individus se retrouvant dans ce double monde, superposé, comme en relief, entre les repères fonctionnels, habituels, et les catégories et perspectives artistiques,

²⁵ J'ai noté une centaine de descriptions lors du Fish & Chips, organisé à l'Atelier 231, Sotteville les Rouen, du 29 au 31 janvier 2014, sur les vêtements, coiffures, déplacements à l'intérieur de l'Atelier selon des tranches d'âge et de sexe. J'ai aussi relevé une cinquantaine de « paroles d'or ».

fait que se démultiplient les manières de s'appropriier les arts éphémères de rue. Le moment, l'événement sera une construction d'appropriations singularisées et personnalisées.

Le plaisir artistique

Vers 21 H. Il fait assez frais. Devant un spectacle de cirque résolument porté par un humour décalé, les gens semblent plus détendus. Ils ont dû manger un morceau et boire entre temps.

Un homme d'une trentaine d'années, vêtu d'une veste noire, plastifiée, cheveux tondus, en jean, une femme, entre 25 ans et le début de trentaine, cheveux longs détachés, une robe au dessus de son pantalon, un bébé de moins d'un an dans ses bras, un biberon à coté. Ils chuchotent et la femme part discrètement et revient peu après avec une couverture chaude et enveloppe le bébé avec.

Tout au long du spectacle durant plus d'une heure, les rires, fous rires, applaudissements ne s'arrêtent pas. A la fin du spectacle, cet homme, en prenant son bébé dans ses bras dit d'un ton franchement relâché : « ça fait du bien de rire ! ». Et je note plusieurs paroles d'or de ce registre.

Note d'observation : *Le before de Z'ARTS UP !* Festival européen des arts de la rue, 17 mai 2014, dans le quartier du Mont-Liébaud à Béthune.

Je nomme « la parole d'or » une série de sonorisations, verbalisations des ressentis du moment, traduites de manière instantanée, cris, applaudissements, rires, fou rires, expressions d'étonnements, qui n'interviennent pas qu'à la fin, et des paroles spontanément produites sans interlocuteur spécifique. Ce qui est exprimé le plus souvent dans la parole d'or c'est une expression du plaisir, comme dans l'anecdote ci-dessus. Le plaisir précède la connaissance. Il n'est pas rare de croiser des gens qui assistent à un spectacle sans connaître la compagnie, et vont ensuite se renseigner sur elle. Il y a de nombreux témoignages d'interlocuteurs qui font

la découverte, en même temps que d'autres, lors d'un événement, d'une compagnie dont la prestation a plu au point qu'ils en ont suivi de nouveaux spectacles, ce qui devient alors leur motivation principale pour venir à un événement.

Le plaisir artistique se manifeste dans l'aisance des publics qui avant tout se sentent acceptés dans leur être. Dans l'aire de réception de rue interférant avec la réception de proximité, sont autorisées les appropriations en situation, inconcevables en salle, comme celui qui s'arrête au retour de ses courses avec ses sacs à la main, celle qui lit le cahier de l'école de son enfant en attendant le début du spectacle, ou encore celui qui part chercher ses cigarettes chez lui. Les comportements catalogués comme « non artistiques », ces gestes oubliés seront de retour comme de nouveaux schémas de comportements des usagers de l'art. On peut manger un morceau, on peut fumer, on peut partir un moment et revenir.

Nouvel espace social comme nouvelle représentation du monde

Je me faufile dans un petit groupe de gens pour suivre un spectacle – promenade, *Les facteurs*. Je suis entourée par des gens inconnus. J'ai l'impression que je ne suis pas la seule, ils me semblent ne pas se connaître les uns les autres. Deux personnages habillés en costume de facteur nous invitent dans une promenade avec les lectures de tous types de courriers. A un moment, les gens éclatent franchement de rire et à ce moment là, ces inconnus se regardent rire. A mi-chemin, un imprévu surgit. Une dame âgée ouvre la fenêtre de son appartement en étage, fait savoir avec une voix très forte son mécontentement d'entendre trop de bruit. Les publics – promeneurs protestent contre cette dame, lui renvoyant le mécontentement de leur part d'avoir été interrompu, et ils défendent leurs artistes – facteurs, et de la sorte protègent leur spectacle – promenade. Les gens qui sont inconnus jusqu'à alors sont devenus une sorte de comité de soutien momentanément constitué.

Souvent les spectacles ou les événements imprévus à leur rencontre déclenchent les

échanges des paroles entre inconnus, favorisent les premiers abords entre eux.

Note d'observation. Picardilly Streets, 21 septembre 2014, Abbeville.

Lorsque l'on confère un statut de haut lieu culturel à une rue par les interventions artistiques authentiques, on peut prendre le dessus sur les clivages sociaux et culturels. Cela en soi serait un argument suffisant pour se réunir. Là, on se trouve au cœur d'une métamorphose dans la façon dont on exerce l'art.

La matérialité de la rue est un apport pour ce qui dans la création subvertit les découpages, la classification des arts, le classement de leurs publics, et les traces de ce système au sein de l'ordre quotidien. L'aire de réception de rue souligne la dimension d'œuvre authentique, inclassable. Le fait de se réunir, en plein air, fait bouger les déterminismes sociaux immédiats.

3. Autour de la notion du *commun*

« Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ²⁶ ? »

L'art de la rue n'est pas synonyme de la gratuité, entendue comme une situation n'engendrant pas de retour de la part de ceux qui reçoivent.

Sous l'angle du coût, ce n'est pas parce que les arts de la rue prônent la gratuité monétaire pour la réception des publics, qu'ils sont gratuits. Il n'y a pas de statut d'exterritorialité des frais et dépenses de production, matériels, carburants, voyages, travail des artistes, temps et force de travail, formation reçue. Il faudra calculer les coûts totaux permettant le spectacle non payant, car tel est un principe majeur des arts de la rue : ne pas demander à la population un retour tarifé. De fait il y a bien des choses qui ne s'achètent pas, lors d'un événement des arts de la rue, c'est ce que j'entends par la notion du *commun*.

²⁶ Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris : PUF, 2012, p. 65.

Les arts de la rue s'inscrivent dans cette logique du commun dont la construction et le partage ne se font qu'à travers la production des valeurs non privatisables. L'adhésion à cette perspective est postulée par les personnes, ce que montrent bien mes entretiens et les interactions entre tous ceux qui s'y retrouvent.

La chose reçue

Plusieurs registres coexistent dans « la parole d'or » : esthétique, civique, économique, herméneutique, éthique, philosophique. Les jugements sont portés autant sur les spectacles et les artistes que sur l'événement dans son ensemble. Les populations s'inscrivent dans une tonalité qui est celle avec laquelle on les accueille. En se retrouvant dans l'événement qu'elles traitent avec respect, elles se manifestent à elles-mêmes de l'estime.

La restitution de la population

La population percevant d'avoir reçu quelque chose, cherche à rendre en retour. La restitution est variée, tantôt spontanée, tantôt anticipée, organisée. L'on peut en citer quelques exemples.

- Le taxi bénévole : A Béthune, durant le festival, *Z'ARTS UP !* les habitants font office de taxis bénévoles gratuits pour les artistes et les organisateurs. Les taxis bénévoles ont été disponibles pour toute la durée du festival et l'on constate qu'ils en parlent avec une certaine fierté.
- Le transport ponctuel par habitants : A Sotteville-lès-Rouen, les habitants ramenaient les artistes et les organisateurs dans leurs hôtels par leurs propres véhicules.
- Cultiver la bonne humeur : Dans l'ensemble des événements, l'ambiance constatée est détendue.
- Défendre les spectacles durant les moments où certains riverains locaux protestent du dérangement occasionné comme par exemple le bruit.

- Respecter le lieu des événements.
- L'accueil des inconnus du quartier par ses habitants est souvent chaleureux. Ils sont généralement très disponibles pour répondre aux sollicitations de renseignements : les rues et lieux à trouver, les restaurants ouverts par exemple.
- L'export des événements : Nombreux sont ceux qui reportent les événements locaux sur les réseaux sociaux de leur propre volonté. Certains font des expositions des photos prises, d'autres collectionnent des affiches, des programmes.
- La publicité à volonté : Les affiches des festivals sont collées à l'intérieur des vitrines des boutiques commerciales. On croise des voitures avec les autocollants de logo des centres d'art, organisateurs de festivals.
- Le partage de leur lieu de vie sociale, des espaces publics ou collectifs comme le jardin d'une résidence, les allées des bâtiments. : Pendant le repérage, la préparation, l'installation, le répétition, et la représentation, et désinstallation, ces lieux et espaces sont mis à disposition des artistes qui bénéficient de l'accueil plutôt complice de la part des habitants.

Le commun : valeur partagée

Les approches « ludiques » et « artistiques » des arts de la rue produisent une ambiance particulière, dans laquelle la construction et l'entretien d'une aire autour de la notion du commun s'inscrivent. Des relations autres que celles figées se créent entre individus. Montrant une forme de dynamisme collectif, la population réinvente, revitalise les divers réseaux de vie sociale et les structures territoriales. Cela produit une valeur partagée non privatisable, que chaque individu peut avoir. L'ensemble de la population d'un quartier profitera de l'image animée de ce quartier.

Les arts de la rue avec la notion du commun telle qu'elle s'y trouve redéfinie, jouent sur deux tableaux, poétique et politique. L'exigence poétique vise à déjouer les ordres établis de la série de techniques des expressions artistiques et leur hiérarchie institutionnelle, la visée politique à maintenir les conditions historiques qui autorisent la manière nouvelle de faire de l'art, en se détachant du rapport de domination établi.

Conclusion

Écrire un projet artistique pour un territoire tel quel entendu par la posture de l'art pour le territoire est une lutte à la fois politique et artistique.

La formation de sa population de référence autour du mot d'ordre d'action « art et territoire » devient explicite lorsque ses conditions et contenus doivent être rapportés aux analyses de l'articulation de ces deux tableaux, deux champs, artistique et politique. D'une part, faire déjouer les codes figés, rudes, hiérarchisés, du champ artistique et d'autre part, établir les dispositifs politiques pouvant pérenniser cette nouvelle démarche du travail artistique.

Cette approche de l'art pour le territoire dépasse les bornes de mouvements artistiques, des oppositions symboliques qui se limitent aux conquêtes de libertés artistiques dans la forme, aux repositionnements de ses agents à l'intérieur du champ artistique.

Il s'agit, avec cette posture, de la manière d'exercer de l'art, de nouveaux rapports entre le quotidien et le culturel, d'instaurer de nouvelles modalités, de nouveaux cadres des appropriations diverses, variées, de l'aire de réception de rue, cela n'étant pas possible sans la confrontation avec le champ politique dans la mesure où les arts de la rue dépendent encore largement des décisions politiques locales. Les analyses des inventions du projet européen et de sa mise en place doivent garder en vue cet aspect complexe mais historique.

Dans le processus de l'invention et de la rationalisation des dispositifs artistiques du développement territorial et européen, mis en place progressivement par les principaux agents de ZEP A 2, s'articulant avec les singularités de la création artistique et de la production des arts de la rue, apparaît une posture d'une force sociale de l'artistique, que j'ai nommé l'art pour le territoire, dont le développement vers un autre projet doit composer avec les contraintes politiques et culturelles au plan national et européen.

Bibliographies

Ouvrages

- Bandier Norbert, 1999, *Sociologie du surréalisme*, Paris : La Dispute.
- Bourdieu Pierre, 1992, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.
- 1992, avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris : Seuil.
- 1993, avec Hans Haacke, *Libre - Échange*, Paris : Seuil/Les Presse du réel.
- 2004, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raison d'agir.
- Bréhim Yannik, 2013, *Minimal et pop art, Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Broissieux : Editions du Croquant.
- Certeau Michel de, 1990, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris : Gallimard.
- 1993, *La culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil.
- Charpentier Isabelle (dir.), 2006, *Comment sont reçues les œuvres*, Actes du colloque international & pluridisciplinaire, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 12,13, et 14 novembre 2003 : Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics, Paris : Créaphis.
- Chartier Roger, 1982, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, Paris : Seuil.
- 1996, *Culture écrite et société*, Paris : Albin Michel.
- 2010, avec Pierre Bourdieu, *Le sociologue et l'historien*, Marseille : Agone & Raison d'agir.
- Dapporto Elena, Sagot-Duvaurox Dominique, 2000, *Les arts de la rue. Portrait d'un secteur économique en pleine effervescence*, Paris : La Documentation française.
- Dufrenne Mikel (dir.), 1975, *Il y a des poètes partout*, Revue d'Esthétique n° 3-4, Paris : Union Générale d'Éditions.
- Duvignaud Jean, 1984 (3^{ème} édition), *Sociologie de l'art*, Paris : P.U.L.
- 2014, *Le don du rien. L'anthropologie au coin de la rue*, Paris : Téraèdre.
- Elias Norbert, 1991, *Norbert Elias par lui-même : Interview biographique de Norbert Elias*, Paris : Fayard.
- 1991, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris : Seuil.
- 1997, avec John L. Scotson, *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Paris : Fayard.

- 2002, *Écrit sur l'art africain*, Paris : Kimé.
- Garcia Marie-Carmen, 2011, *Artistes de cirque contemporain*, Paris : Le Dispute.
- Goffman Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris : Minuit.
- 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit.
- 2013, *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris : Economica.
- Habermas Jürgen, 1986, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot.
- Hannerz Ulf, 1983, *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*, Paris : Minuit.
- Heinich Nathalie, 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- 1998, *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes : Jacques Chambon.
- 2012, avec Shapiro Roberta (dir.), *De l'artification*, Paris : Editions de l'école des hautes études en sciences sociales.
- Hoggart Richard, 1970, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1991, *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes Populaires*, Paris : Edition de Seuil.
- Lee HeeKyung, 2013, *Les Arts de la rue en France. Une logique de double jeu*, Paris : L'Harmattan.
- Maget Marcel, 1953, *Guide d'étude directe des comportements culturels. Ethnographie métropolitaine*, Paris : Civilisations du Sud.
- 1989, *Le Pain anniversaire à Villard d'Arène en Oisans*, Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Mannheim Karl, 1990, *Le problème des générations*, Paris : Nathan.
- Marpsat Maryse, 2007, « La légitimation de l'Art brut. De la conservation à la consécration. », Gérard Mauger (dir.) , *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Mausse Marcel, 2012, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Moulin Raymonde, 1986, (dir.) *Sociologie des arts*, Paris : La documentation française.
- Sennett Richard, 1979, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris : Éditions du Seuil.

- Shusterman Richard, 1992, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Les Éditions de minuit.
- Théodor W. Adorno, 1989, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck.
- Thiesse Anne-Marie, 1984, *Le Romain du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris : Le Chemin Vert.
- 1991, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Urfalino Philippe, 1996, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris : La documentation française.

Articles

- Babé Laurent, 2012, « *La sortie au spectacle vivant. Présentation générale.* » Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, REPERES DGCA, N°6.01, octobre.
- Bourdieu Pierre, 1975, « L'invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.1, N°2, pp. 67-93.
- 2013, « L'effet Manet », *Le Monde diplomatique*, novembre.
- Chartier Roger, 1994, avec Keith M. Baker, « *Dialogue sur l'espace public* », in *Politix*, Vol.7, N°26, Deuxième trimestre, pp.5-22.
- Grinberg Martine, 1974, « Carnaval et société urbaine, XIVE-XVIIe siècle : le royaume dans la ville », in *Ethnologie française*, N°3, pp.215-243.
- 1985, « La culture populaire comme enjeu : rituel et pouvoirs (XIVE-XVIIe siècles) », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*, Rome : École Française de Rome, pp. 381-392.
- Larcher Jean, 1977, « Les « murals » aux U.S.A. ou l'art dans la rue », in *Communication et langages*, N°36, 4^{ème} trimestre, pp.101-114.
- Ponton Rémy, 1973, « Programme esthétique et accumulation de la capital symbolique. L'exemple du Parnasse », in *Revue française de sociologie*, XIV, pp. 202-220.

- 1975, « Naissance du roman psychologique, capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du 19^e siècle », in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, N°4, pp, 66-81.
- 1991, « Sur la constitution de la catégorie du « populaire » après 1848. A propos de quelques contemporains d'Alphonse Daudet », in *Politix*, Vol4, N°14, pp. 65-72.
- Sagot-Duvauroux Dominique, 2011, « Comment mesurer la valeur vaporeuse de la culture ? », *Place Publique*, N° 27 mai-juin.
- Sorlin Pierre, 1992, « Le mirage du public », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N°39, janvier - mars, pp.86-102.
- Verger Annie, 1987, « L'art d'estimer l'art. (Comment classer l'incomparable ?) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 66-67, mars, pp.105-121.

Table des matières

Préface	2
Avant-propos.....	4
I. La formation et la constitution de la catégorie de « l’art pour le territoire ».....	5
1. Genèse sociale et historique d’inventeurs des règles de l’art pour le territoire.....	6
1-1. Formation de l’affinité particulière autour d’un mot d’action « art et territoire ».....	7
1-2. Quelques paramètres formateurs.....	12
2. Trajectoires vers la notoriété artistique et invention de projets européens.....	13
3. Constitution de l’art pour le territoire.....	16
3-1. Parcours singuliers et contenus collectifs.....	16
3-2. Exigences de posture.....	21
4. Formation de la Zone Européenne de Projets Artistiques.....	30
II. Le programme artistique franco-britannique et l’accumulation du capital transfrontalier..	32
1. Transfrontalité artistique : construction d’un capital commun.....	33
1-1. De <i>chacune le fait déjà sur son territoire</i> à la construction d’un capital commun...33	
1-2. Programme de la Zone Européenne de Projets Artistiques 2 : construction d’une dynamique transfrontalière	38
2. Formation et opération de la sensibilité transfrontalière.....	45
2-1. Condition de la formation de sensibilité transfrontalière	45
2-2. Double challenge : ouvrir le possible du progrès mutuel	47
3. Culture et développement territorial.....	49
3-1. Mesures de la valeur de la culture.....	50
3-2. ZEPA et développement territorial.....	52
III. Révolution symbolique d’un art du commun.....	54
1. L’effet Rue	55
2. Faire la rue : les contenus de la révolution symbolique.....	59
3. Autour de la notion du commun.....	65
Conclusion.....	69
Bibliographies	70